



ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

Naomar de Almeida Filho

INSTITUTO DE LETRAS

DIRETORA

Teresa Leal Gonçalves Pereira

O Corpo Editorial da revista *Estudos Linguísticos e Literários* interfere apenas nos aspectos técnicos de formatação dos artigos. A matéria veiculada nos artigos é da estrita responsabilidade dos autores.

Estudos Linguísticos e Literários - n. 39 - Salvador: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, janeiro-junho 2009,
349 p. 15x21,5cm.
Semestral
ISSN 0102-5465

Letras - Periódicos I. Mestrado em Letras, Universidade Federal da Bahia.

CDU 8 (05)

ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Número 39

janneiro de 2009/junho de 2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

COORDENADORA DO PPGLL
Célia Marques Telles

EDITORA
Suzana Alice Marcelino Cardoso

CO-EDITORA
Lígia Guimarães Telles

CONSELHO EDITORIAL
Célia Marques Telles (UFBA/PPGLL)
Celina de Araújo Scheinowitz (UFBA/UEFS)
Décio Torres Cruz (UFBA/PPGLL)
Evelina Hoisel (UFBA/PPGLL)
Ilza Maria de Oliveira Ribeiro (UFBA/PPGLL)
Jacques Salah (UFBA/PPGLL)
Lizir Arcanjo Alves (UCSal)
Maria Helena Mira Mateus (Univ. de Lisboa)
Maria Teresa Abelha Alves (UEFS)
Myriam de Castro Lima Fraga (FCJA)
Norma Lopes (UNEB/FJA)
Regina Zilberman (UFRGS)
Rita Olivieri-Godet (Univ. de Rennes II)
Rosa Virgínia Mattos Oliveira e Silva (UFBA/PPGLL)
Serafina Maria de Souza Pondé (UFBA/PPGLL)
Sílvia Rita Magalhães de Olinda (UEFS)
Vanderci de Andrade Aguilera (UEL)

APOIO TÉCNICO-ADMINISTRATIVO
Robélia Alves Cabral Pinto

PROJETO GRÁFICO
Simone Silva

INSTITUTO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Rua Barão de Jeremoabo, 147
Campus de Ondina, CEP 40170-115, Salvador, Bahia, Brasil
Telefones (71) 3283-6781, Fax: (71) 3283-6208
E-mail: ppletba@ufba.br; estudos@ufba.br; robeliacabral@bol.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
PRACTICING ISOLATED SUBSKILLS IN AN ADVANCED SIMULTANEOUS INTERPRETING COURSE	15
PRATICANDO SUB-HABILIDADES ISOLADAS EM UM CURSO AVANÇADO DE INTERPRETAÇÃO SIMULTÂNEA <i>Agnieszka Chmiel</i>	
EL SUBTITULADO PARA SORDOS EN EUROPA	43
SUBTITLING FOR THE DEAF IN EUROPE A LEGENDAGEM PARA SURDOS NA EUROPA <i>Almudena Pérez de Oliveira</i>	
É POSSÍVEL UTILIZAR OS RECURSOS DA LINGUÍSTICA DE CORPUS PARA OTIMIZAR AS ESCOLHAS EM UMA TRADUÇÃO TÉCNICA?	77
IS IT POSSIBLE TO USE CORPUS LINGUISTICS RESOURCES TO OPTIMIZE CHOICES IN TECHNICAL TRANSLATION? <i>Ana Julia Perrotti-Garcia</i>	
DE AS ONDAS PARA GOLVEN: O ROMANCE DE VIRGINIA WOOLF NO FILME DE ANNETTE APON	103
FROM THE WAVES TO GOLVEN: VIRGINIA WOOLF'S NOVEL IN ANNETTE APON'S FILM <i>Carlos Augusto Viana da Silva</i>	
AS ESCOLHAS NA TRADUÇÃO: THE SEQUEL	129
OPTIONS IN TRANSLATION: THE SEQUEL <i>Décio Torres Cruz</i>	129

A IDENTIDADE DO TRADUTOR/INTÉRPRETE REPRESENTADA PELO DISCURSO CINEMATOGRAFICO	183
THE TRANSLATOR'S/INTERPRETER'S IDENTITY AS REPRESENTED IN THE CINEMATOGRAPHIC DISCOURSE <i>Eliana Paes Cardoso Franco</i>	
OTELO, HERÓI DE DUAS FACES	217
OTHELLO, THE TWO FACE HERO <i>Elizabeth Ramos</i>	
A LEGENDAGEM PARA SURDOS NO HORÁRIO ELEITORAL GRATUITO	241
SUBTITLING FOR THE DEAF IN POLITICAL PROPAGANDA ON TV <i>Vera Lúcia Santiago Araújo</i>	
COMO ENTENDER O CONCEITO DE DEFICIÊNCIA PARA PENSAR NO PROCESSO DE INCLUSÃO DO DEFICIENTE VISUAL NO ENSINO REGULAR	267
HOW TO UNDERSTAND THE CONCEPT OF DISABILITY AND THE INCLUSION OF SIGHT DISABLED PEOPLE IN REGULAR SCHOOL <i>Maria do Socorro Sapucaia Sepúlveda Netto</i>	
O CORPO E A VOZ DE WALY SALOMÃO	303
WALY SALOMÃO'S BODY AND VOICE <i>Sandro Ornellas</i>	

APRESENTAÇÃO

É com imensa satisfação que apresentamos este volume da *Revista Estudos Linguísticos e Literários*, no qual o leitor encontrará diversos olhares sobre os estudos da tradução, confirmando que a prática do ofício constitui, acima de tudo, um exercício de interpretação vinculado ao meio e ao período em que ocorre, bem como ao público a que se destina. Vale ressaltar aqui que falamos da tradução escrita ou oral, esta última comumente conhecida como interpretação (*interpreting*).

Através da tradução, a produção artística deve e pode ser usufruída por um grande público não privilegiado, sendo esse o grande serviço que o exercício da releitura pode prestar à sociedade nos nossos dias. Recriações fruídas *in absentia*, na condição de (re)significação de obras “originais”, não servem apenas para matar o tempo e podem ser extremamente úteis no processo de educação, num país culturalmente miserável como o Brasil.

A alegação, quase incessante, de que a obra de arte traduzida sempre perde alguma coisa no processo de reprodução descarta o imenso ganho resultante do caráter de complementaridade da tradução, isto é, da expansão do texto para os infinitos lugares e contextos. Muitas vezes, leitores e plateias expostos às obras “originais” rechaçam as traduções, com base em conceitos hierarquizantes como os de violação, deformação, vulgarização, profanação, como se a obra “original” fosse propriedade de um único espaço, cabendo somente a uma elite cultural de “escolhidos” o privilégio de desvendá-la, sem profaná-la. Esse

posicionamento é frequentemente motivado por metadiscursos especializados e não especializados, cuja *raison d'être* já não se encaixa em nossa prática contemporânea, e parece tão fossilizada quanto os conceitos que promove.

Se uma obra de arte faz parte da tradição, ela está viva e é extremamente suscetível a deslocamentos de espaço e de estilo através das diferentes interpretações e dos diferentes diálogos intertextuais que expandem as múltiplas leituras e os múltiplos usos da imagem artística. Por outro lado, outras obras não tão tradicionais só ganham vida porque são traduzidas e retraduzidas, lidas e relidas, interpretadas e reinterpretadas de outros modos, em outras épocas, para outros públicos, que finalmente acabam por lhes garantir o *status* de “obra”.

Atualmente, cada vez mais, o mundo se apresenta diante dos nossos olhos através de representações de representações, e as pesquisas em torno dos Estudos da Tradução demonstram que não é apenas nos textos “originais” e nos espaços de espetáculo, como museus, salas de concerto e de teatro, que se encontram formas de cultura autênticas, únicas formas capazes de conduzir à reflexão daqueles que as apreciam. Nesse sentido, a tradução pode desempenhar papel de fundamental importância, permitindo a democratização da literatura e de outras artes que, do contrário, não poderiam ser acessadas pelo leitor monolíngue ou pelo socialmente excluído. Faz-se exemplo, ainda mais evidente, a tradução audiovisual com vistas à acessibilidade, como as legendas intralinguais para surdos discutidas aqui, através da qual a inclusão cultural e social promovida se sobressai à função básica de toda tradução: a de comunicar uma obra.

A obra traduzida não quer aura, não pretende ser cópia fiel. Seu valor está em ser outra obra de arte, recriada num processo de mergulho crítico naquela que a antecedeu, inserida num outro espaço e, algumas vezes, em outro meio. Assim, despindo a anterioridade de sua aura de texto inatingível ao leitor monolíngue, a tradução retira do “original” a sua condição de verdade suprema e única, para entregá-la com outra roupagem, a todos que com ela quiserem ter. No entanto, faz isso, sem romper totalmente com o texto que a antecedeu. Haverá sempre um vínculo maior ou menor entre o texto traduzido e o anterior. Nos casos de traduções interlinguais de textos literários, por exemplo, o vínculo entre a obra-fonte e a tradução é bem maior do que nas traduções intersemióticas de textos literários para o cinema. No caso da tradução audiovisual, e em se tratando de legendas, o tema da fidelidade está ainda mais fora de questão, uma vez que características técnicas se sobrepõem à vontade de qualquer autor/tradutor. E na tradução oral, ou interpretação, seja ela consecutiva ou simultânea, geralmente usada em situações pouco artísticas, a fidelidade está muito mais vinculada a uma questão temporal, mnemônica e ética do que ao “original”. Em todas essas circunstâncias, temos que entender que a questão principal da tradução não é o seu distanciamento maior ou menor do “original”, mas *como* esse distanciamento se dá em um determinado ponto da história. Essa é a verdadeira questão da tradução.

Portanto, a tradução, seja ela mais próxima ou mais afastada do texto-fonte, será, sempre, resultante da interpretação do tradutor e seu meio, embora mantenha com a anterioridade algum vínculo. A tarefa do tradutor é escrita, assim, sobre um palimpsesto, ou seja, é “riscada de novo” sobre os rastros de um manuscrito raspado ou lavado, e cada tradução será sempre original, única.

10 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

Além dos aspectos teóricos relativos aos estudos contemporâneos da tradução, outro aspecto a ser considerado são as ferramentas que se apresentam auxiliares à prática tradutória. Os avanços tecnológicos na área computacional vêm trazendo enormes contribuições a todos os campos do conhecimento humano, principalmente na área aqui enfocada. Os mecanismos de busca por definições, usos e traduções de palavras e termos, antes restritos a livros, compêndios, glossários, enciclopédias e dicionários, agora encontram o suporte computacional da busca rápida na Internet, em bancos de dados, dicionários e enciclopédias eletrônicas, listas de discussão de especialistas, dentre outros meios, o que ampliou o universo de trabalho do tradutor, facilitando bastante a sua tarefa. Dessa forma, alguns estudos sobre o uso dessas ferramentas de busca são aqui enfocados, em um diálogo entre teoria e prática da tradução.

Sob a perspectiva dos Estudos da Tradução, o leitor encontrará, neste volume, artigos que enfocarão o processo e o ato tradutórios em diferentes linguagens, e com objetivos variados.

Em *Practicing isolated subskills in an advanced simultaneous interpreting course*, Agnieszka Chmiel (Adam Mickiewicz University, Polônia) propõe uma abordagem conexãoista para melhorar a habilidade de alunos iniciantes na prática da interpretação simultânea. Esta abordagem consiste em identificar e isolar sub-habilidades específicas que possam ser trabalhadas separadamente em um curso universitário.

El subtulado para sordos en Europa, de autoria de Almudena Pérez de Oliveira (Universidade de Vigo), discute a evolução da prática das legendas para surdos em seis países da União Europeia

(Espanha, Portugal, França, Itália, Reino Unido e Alemanha) com o intuito de descobrir as razões que motivaram modelos de legendagem tão heterogêneos.

Ana Julia Perrotti-Garcia (PUC-SP) – em *É possível utilizar os recursos da Linguística de Corpus para otimizar as escolhas em uma tradução técnica?* – aborda algumas especificidades da área de tradução técnica. A autora apresenta alguns recursos da Linguística de *Corpus* que poderiam ajudar a aperfeiçoar as escolhas nesse tipo de tradução, especialmente na busca, na Internet, por termos precisos e exatos.

Carlos Augusto Viana da Silva (UFC) tratará da tradução do romance *As ondas*, de Virginia Woolf, no filme *The waves*, entendendo que estratégias utilizadas na cinematografia – como o *voice-over*, o *close-up* e a montagem – são formas a que a diretora do filme, na condição de tradutora, recorre para ressignificar a obra literária no novo formato narrativo.

Em *As escolhas da tradução: The Sequel*, Décio Torres Cruz (UFBA) retoma o tema das inúmeras opções de que o tradutor pode lançar mão, durante a realização de seu trabalho, desde a escolha do texto. Tais escolhas, afirma o autor, são influenciadas pela história e psicologia do tradutor/indivíduo e seu contexto socioeconômico, político e ideológico-coletivo.

Eliana Paes Cardoso Franco (UFBA), em *A identidade do tradutor/intérprete representada pelo discurso cinematográfico*, aborda o preconceito, por parte de especialistas e não especialistas, com relação à atividade tradutória resultante de ideias e crenças promovidas pelo discurso dentro e fora da área, contribuindo para

12 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

uma opinião distorcida e descontextualizada sobre o tradutor e a tradução. A autora relata os principais resultados de uma pesquisa de iniciação científica que investigou como tradutores/intérpretes foram reconstruídos no discurso cinematográfico de ficção representado por cenas de 27 filmes coletados entre 2004-2005.

O teatro shakespeariano sai dos palcos tradicionais e se desloca para o filme *Teen, Jogo de Intrigas*, como obra de arte independente e não como mera traição ao “original”. Essa é a discussão suscitada por Elizabeth Ramos (UFBA) em *Otelo, herói de duas faces*.

Em *A legendagem para surdos no horário eleitoral gratuito*, Vera Lúcia Santiago Araújo (UECE) relata os resultados de uma pesquisa que teve como objetivo a análise das legendas para surdos oferecidas no horário eleitoral gratuito, em 2008, na cidade de Fortaleza. Os resultados apontam para a necessidade de aprimoramento da linguagem e do formato de tais legendas, para que cumpram seu papel efetivamente.

Finalmente, dois artigos de temas livres completam este número. Em *Como entender o conceito de deficiência para pensar no processo de inclusão do deficiente visual no ensino regular*, Maria do Socorro Sapucaia Sepúlveda Netto (UFBA) apresenta as várias concepções de deficiência ao longo da história da humanidade, verificando o percurso histórico do deficiente visual e sua relação com a sociedade, para compreender o processo de inclusão do deficiente visual no ensino regular. Sandro Ornellas, em *O corpo e a voz de Waly Salomão*, apresenta uma leitura radicalmente trans e “indisciplinar” de textos do poeta baiano Waly Salomão, em busca da compreensão sobre a forma como o corpo

interfere na sua produtividade e se apresenta neles. No artigo, o corpo é encarado como campo-suporte de embate-inscrição entre uma pluralidade de forças-signos para a validação, ou não, de determinados sentidos de realidade.

Esperamos que todos apreciem a leitura, e acima de tudo, que os textos propiciem um outro olhar sobre a tradução.

Salvador, 10 de outubro de 2009.

Décio Torres Cruz

Eliana P. C. Franco

Elizabeth Ramos

Organizadores





PRACTICING ISOLATED SUBSKILLS IN AN ADVANCED SIMULTANEOUS INTERPRETING COURSE

PRATICANDO SUB-HABILIDADES ISOLADAS EM UM CURSO AVANÇADO DE INTERPRETAÇÃO SIMULTÂNEA

Agnieszka Chmiel

Adam Mickiewicz University, Poznan, Poland

Abstract

This paper will present an English-Polish simultaneous interpreting course taught in the final year of the two-year Conference Interpreting Programme for M.A. students at the School of English (Adam Mickiewicz University). Such a complex cognitive skill as simultaneous interpreting requires a connectionist approach based on the involvement of multiple memory components and the strengthening of multilingual lexical links in the bilingual lexicon. To fine-tune the simultaneous interpreting skill of trainee interpreters, it is impossible to simply slow down the speech to be interpreted because it would

significantly burden their attentional resources by making them retain processed information longer in the working memory. Hence, trainers have to resort to other means. They have to identify and isolate specific subskills that could be practiced separately in a simultaneous interpreting course. The paper will outline a number of teaching techniques used to develop individual subskills and highlight how e-learning solutions can help motivate students to work individually and assist teachers in developing speech repositories.

Keywords: Simultaneous Interpreting. Connectionist Approach. Subskills.

Resumo

Este artigo apresenta um curso de interpretação simultânea inglês-polonês, ministrado no último ano de uma Especialização em Interpretação de Conferência de dois anos para estudantes de mestrado da Escola de Inglês da Universidade Adam Mickiewicz. Uma habilidade cognitiva tão complexa quanto a interpretação simultânea requer uma abordagem conexãoista baseada no envolvimento de múltiplos componentes de memória e do aprimoramento de ligações lexicais multilinguais no léxico bilíngue. Para melhorar a habilidade da interpretação simultânea de alunos iniciantes, é impossível simplesmente diminuir a velocidade da fala a ser interpretada porque isso atrapalharia significativamente seus recursos de atenção, fazendo-os reter a informação processada por mais tempo na memória de trabalho. Assim, os alunos têm que recorrer a outros meios. Eles têm que identificar e isolar sub-habilidades específicas que possam ser praticadas separadamente em um curso de interpretação simultânea. O artigo apresenta algumas técnicas de ensino usadas para desenvolver sub-habilidades individuais e enfatiza como soluções do aprendizado-*online* podem ajudar a motivar os alunos a trabalhar individualmente e auxiliar seus professores a criar repositórios de fala.

Palavras-chave: Interpretação simultânea. Abordagem conexãoista. Sub-habilidades.

Introduction

Simultaneous interpreting is considered to be the most difficult type of interpreting. There are interpreter training courses that include the simultaneous interpreting component only in the second part of training and following liaison and consecutive interpreting modules (e.g. Conference Interpreting Programme at AMU, Poland) because it is believed that the skill of simultaneous interpreting is the most difficult interpreting skill to be acquired.

This paper describes an advanced English-Polish simultaneous interpreting course offered to the final year students of the Conference Interpreting Programme organised by the School of English (Adam Mickiewicz University) in Poznan, Poland. The course is based on psycholinguistic models and studies in bilingual lexicon and comprises a range of exercises aimed at improving isolated subskills involved in conference interpreting.

The subsequent section deals with the Conference Interpreting Programme and puts the described course in the context of the whole training offered to participating students. This is followed by a brief analysis of simultaneous interpreting as a skill. The third section also provides psycholinguistics-based justification of training procedures. Section 4 is the core part of the article, with detailed descriptions of exercises, short excerpts of teaching materials, theoretical information given to students and objectives of particular classroom activities. Although the course is an English-Polish one, virtually all the exercise types described can be used in many other language combinations. Final sections briefly touch upon the issues of evaluation and e-learning.

Conference Interpreting Programme at AMU

The Conference Interpreting Programme at AMU is offered to students of a full-time two-year M.A. programme who successfully complete the enrolment procedure. Candidates have to take a lexical test (with such tasks as translation of words into Polish and into English, selection of correct collocations in English) and a test to verify their knowledge of current affairs in Poland and English-speaking countries. This is followed by an aptitude interview to test their verbal fluency, memory, interpreting of short passages and sight translation. No previous interpreting skills are required. Candidates are selected on the basis of their aptitude results. Additionally, the command of German is tested through listening comprehension tasks and an interview.

The maximum number of students in a group is 12. They all have Polish as their A language, English as their B language and German as their C language. The programme includes 1020 contact hours (570 hours of interpreting or interpreting related classes) in Year One and 840 hours (600 hours of interpreting) in Year Two, which is much more than a regular number of classes in other M.A. programmes offered by the School of English at AMU. The final exam has two parts – consecutive interpreting and simultaneous interpreting in three directions (B into A, A into B, C into A).

Below is the full list of courses with the number of contact hours offered in the programme. E stands for English, P for Polish and G for German.

YEAR ONE	
Interpreting strategies	30
Note-taking	30
Interpreting as a profession	30
Stylistics and rhetoric	30
Liaison interpreting	30
Public speaking	60
E-P consecutive interpreting	30
P-E consecutive interpreting	30
G-P consecutive interpreting	30
E-P consecutive interpreting of scientific and technical texts	60
G-P consecutive interpreting of scientific and technical texts	30
E-P consecutive interpreting of business and legal texts	30
Introduction to simultaneous interpreting	30
E-P simultaneous interpreting	60
P-E simultaneous interpreting	60
YEAR TWO	
E-P consecutive interpreting	60
P-E consecutive interpreting	60
G-P consecutive interpreting	60
E-P consecutive interpreting of scientific and technical texts	30
G-P consecutive interpreting of scientific and technical texts	30
E-P consecutive interpreting of business and legal texts	30
G-P consecutive interpreting of business and legal texts	30
E-P simultaneous interpreting	120
P-E simultaneous interpreting	120
G-P simultaneous interpreting	60

Picture 1: Full list of courses with the number of contact hours offered in the programme

20 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

The programme includes many other classes, such as German Life and Institutions, Advanced German, etc. However, these courses are omitted in the above table since they are not directly related to interpreting.

The course that will be described in detail in the subsequent sections is printed in bold in the above table. It is taught to second year students who already completed an introductory course to simultaneous interpreting and two simultaneous interpreting courses in their first year. Thus, their exposure to this mode of interpreting amounts to approximately 150 hours. This means that the course does not focus on the skill of interpreting, which the students should have acquired before, but rather on fine-tuning various aspects of this complex skill. The detailed teaching and evaluation techniques will be dealt with in section 4.

The skill of simultaneous interpreting

The appropriate design of an advanced simultaneous interpreting course requires a specific approach and theoretical knowledge about the nature of this skill. The view long favoured by the author of the course described herein is a connectionist one based on the involvement of multiple memory components and the strengthening of multilingual lexical links in the bilingual lexicon. Connections in the brain and in the mind get strengthened through practice and this is why skill acquisition takes time and can be divided into the following three stages (ACKERMAN, 1988; ANDERSON, 1982; STILLINGS et al., 1991):

- declarative – processing at this stage is controlled and error-prone, it is subserved by the declarative memory (long-term memory type responsible for storing facts, ‘knowing-what’ and consciously accessible), it demands a lot of attentional resources;
- associative – with mixed controlled and automatic processing;
- autonomous – processing is automatic, less dependent on attentional resources and subserved by the procedural memory (long-term memory type responsible for processing skills and ‘how-to’ knowledge, difficult to access consciously).

Additionally, the complex task of simultaneous interpreting is plausible thanks to an efficient application of various memory systems¹. Moser-Mercer (2000, p. 89-90) discovered that “finding equivalent expressions in the target language (having the contents of one’s declarative memory structured in a way that supports fast retrieval)” was one of the simultaneous interpreting subskills acquired by students in the course of their training. The training, practice and experience increase the interpreter’s ability to circumvent cognitive constraints inherent in conference interpreting. (MOSEMER-CERCER, 2008)

The complexity of the simultaneous interpreting skill makes it difficult to teach. For the teaching process to be effective, the skill has to be somehow subdivided into simpler and more easily manageable parts. Interpretation of texts delivered at an unnaturally slow pace brings more harm than good as it overloads the students’ working memory and may turn out to be counterproductive, or at least discouraging. Repeated

¹ See Agnieszka Chmiel (2006) for a detailed analysis of the long-term working memory model and the skilled model theory as applied to conference interpreting.

22 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

interpretation of the same text, although sometimes used, cannot be applied too often because it actually rarely happens that the interpreter works with the same text twice in professional circumstances. Hence, other solutions have to be applied to cope with the problem. The following section describes exercises used to fine-tune particular subskills involved in simultaneous interpreting. Although skills are less successfully acquired “when the teacher simplifies tasks and breaks them down into steps” (MOSER-MERCER, 2008, p. 8) and although the title of this article talks about *isolated* subskills, we hope that the detailed description below will prove that these subskills are always put in context and practiced in an environment similar to real-life circumstances. Students are made aware of specific techniques and their applicability, which supports adaptive expertise, i.e. experts’ ability to adjust to new situations and “[...] to improve their performance throughout their life time [...]” favoured by Moser-Mercer (2008, p. 8). We believe that the learning exercises presented below help students

[...] develop flexible understanding of when, where, why and how to use their declarative and procedural knowledge to solve new problems [...] and learn how to extract underlying themes and principles from their learning exercises. (MOSER-MERCER, 2008, p. 13)

Teaching techniques

The English-Polish simultaneous interpreting class is organised in 3-hour weekly sessions. The first half of each class (90 minutes) is devoted to exercises devised to practice isolated skills while in

the second half students are asked to interpret a 60-minute speech delivered live. They receive a proper interpreter's brief directly before the exercise but they also know in advance what type of text they will be interpreting. Thus, they can prepare, read about a given topic and try to anticipate vocabulary. Sometimes they are given slides for a speech to be presented. All information and materials are provided to students via an e-learning platform, which will be dealt with in section 6. The interpreter's brief is followed by a short discussion of related vocabulary and some characteristics of the discourse applied by the speaker. The 60-minute speech is divided into two 30-minute interpreting exercises, each followed by a feedback session with discussion of problems, errors, strategies and clarification of ambiguities. Thus, the second part of the class is a regular simultaneous interpreting practice.

The following part of the paper will concentrate on practising individual subskills in the first half of each class. It will focus on the processing of numbers, statistics, proper names and proverbs, reformulation, ear-voice span, relay interpreting and comprehension. The syllabus has been prepared on the basis of the trainer's experience as a conference interpreter, researcher and interpretation teacher and following certain ideas presented in the interpretation teaching literature (which will be identified as required).

To clarify the terminology used throughout this paper, the following definitions shall be applied. Subskills will be understood as components making up the simultaneous interpreting skill. Techniques are understood as effective strategies applied to cope with a given information processing problem and as exercises involving these strategies.

Warming up

The initial class of the course is devoted to warming up and activating students subskills needed in conference interpreting. A summer break in Poland lasts 2 months but the period without classes lasts four months, which is long enough for some cognitive skills to become dormant. This is why interpretation exercises given to students in their first class after the summer break are easy to offer smooth transition to more difficult and demanding tasks later on. The students are first presented with a general outline of a well-structured informative and persuasive speech (by means of a revision since senior M.A. students are familiar with such text structuring techniques). They are given topics to prepare their *quasi-impromptu* speeches and are asked to deliver them to other colleagues to interpret. The topics are general and usually quite funny to make the exercise more attractive. Here are some examples taken from <<http://www.speech-topics-help.com>>:

- Effective optical cleaning methods for your home shortly before your parents arrive.²
- How to determine you are addicted to the Internet.³
- A snoring partner costs you a few years of sleep in a lifetime.⁴

² “30 Funny Speech Topic Ideas”. See <<http://www.speech-topics-help.com/funny-speech-topic.html>>.

³ “Funny Speech Topics 50 Examples”. See <<http://www.speech-topics-help.com/funny-speech-topics.html>>.

⁴ “20 Funny Speech Topics For Students” See <<http://www.speech-topics-help.com/funny-speech-topics-for-students.html>>.

This exercise does not develop any particular subskill but serves as an easy warm-up for simultaneous interpreting practice since the speeches deal with general topics (no specialist terminology involved), they are well-structured (which makes them more predictable and thus less problematic to interpret), delivered in a *quasi-impromptu* mode (i.e. texts are not read out but spoken, which increases redundancies and facilitates their rendition into the target language) by familiar speakers (which improves comprehension).

Reformulation

Student interpreters have to be aware of the fact that although words are the main tools in their practice, meanings are what they should focus on. Reformulation is thus a crucial subskill in conference interpreting. According to Jones (1998 apud GILLIES, 2004, p. 44), “[...] reformulation, in its various forms, is one of the most useful tools the simultaneous interpreter has”. Meanings can be verbalised in various ways and interpreter trainees should be exposed to exercises focusing on that very subskill.

The exercises used in the course are adapted from Gillies (2004). They include such techniques as shifting registers and metaphorical exaggeration. At first, the students are asked to interpret a speech (an inaugural address at the beginning of the new academic year delivered by a representative of the student government). Later, they are asked to sight translate the same text and reformulate it so that it is delivered with a higher or lower register, or with excessive metaphors (sports and war being the source of many useful metaphors). Each reformulated version delivered by a selected student is interpreted simultaneously by

his/her colleagues. Finally, a student might translate the text adding redundancies. All these exercises are said by Gillies (2004, p. 46) to “[...] stretch the linguistic flexibility of the interpreter” while “attempts to say the same thing using different words forces us to move away from literal translation – towards a rendering of the ideas, not the words”. Additionally, such exercises may help relieve the stress a little since the reformulated speeches often sound artificial and funny. Such exercises are very useful in the initial part of the course.

Tackling numbers and statistics

Speeches abounding in numbers and statistics belong to the most difficult texts to interpret. Number processing should be treated in opposition to regular processing of semantic information since it constitutes non-contextualized information, i.e. information that cannot be anticipated or inferred from the context. The difficulty of number processing is attributed by Braun and Clarici (1996, p. 87) to the necessitated sudden shift from meaning-based interpreting to form-based interpreting, or, in other words, from using deverbalsation to simple literal transposition. They also claim that number processing includes two separate mechanisms – lexical and syntactical. Other factors to be taken into account in number processing include phases (comprehension and production), codes (verbal, i.e. expressed in words, and Arabic, i.e. expressed in digits) and modalities (written and oral). (BRAUN; CLARICI, 1996, p. 85)

Jones (2002, p. 117) emphasizes the fact that numbers are not only arithmetic values. For the interpreter, a number may include as many as five features: the arithmetic value, the order

of magnitude, the unit (watts or volts, pounds or dollars), what the number refers to (the average wage after tax, before tax, in the public sector, in the private sector), and the relative value of the number (given in isolation or in reference to some other figure). The most common “survival” strategy for the interpreter faced with a text dense with numbers is generalization and focusing on the order of magnitude rather than on the details. (JONES, 2002, p. 118; SHLESINGER, 2000, p. 10) If the interpreter allocates too many of his attentional resources to number processing he might experience the spillover effect, defined by Shlesinger (2000, p. 13) as “[...] a depletion of cognitive resources as a result of effort exerted upstream, in a preceding segment”. The students are made aware of all these theoretical aspects of number processing before getting engaged in number processing exercises.

The students practice interpretation of texts dense with numbers and statistics both with and without assistance of their booth partners. In the former case, non-active interpreters help active interpreters process numbers by jotting them down on notepads. In the latter case, booth partners work as evaluators. Each evaluator is given a sheet with all numbers mentioned in the text and checks the interpreting student’s delivery against it. The texts present demographic and economic information about various countries (based on various statistical yearbooks and factbooks). The actual figures include all five features identified by Jones (2002) and listed above in order to offer the students exposure to all sorts of difficulties and to give them a chance to choose which information to omit as less important in the case of a cognitive overload (e.g. if the exact number and the order of magnitude cannot both be retained, the former should be sacrificed).

Ear-voice span adjustment

The ear-voice span (EVS) is the delay between the input heard by the interpreter and the output he produces after processing the content. Since the students are aware of various interpreting techniques thanks to previous courses they completed (such as Interpreting Strategies), a short discussion is held before exercises on varied EVS to review some information about the difference between the above mentioned meaning-based strategy (involving deverbilisation and both semantic and structural analysis of the input (SELESKOVITCH, 1978)) and the word-for-word, or form-based translation strategy (FABBRO; GRAN, 1994), also called transcoding by Seleskovitch and Lederer (1995). The students are reminded that EVS should be shortened in simultaneous interpreting at least on four occasions: when interpreting lists, when repeating proper names, when the speaker's utterance is coming to an end and when the passive interpreter is about to take his/her turn in the booth. EVS is practiced in all these contexts.

When it comes to practicing lists, the trainees are asked to generate lists of related words (e.g. types of sports, food, pieces of furniture, etc.) as a warm-up exercise. Their classmates interpret the lists, trying to keep their decalage as short as possible. Later on, the students are asked to interpret speeches with various lists (e.g. presentation of a product portfolio) and to shift between short EVS when processing lists and long EVS when interpreting regular speech.

The processing of proper names is practiced on the basis of conference agendas. It is a very rare situation that the interpreter does not have the agenda on paper but such texts are nevertheless used since they make good practice material. It may always

happen that the interpreter will have to interpret an introduction of special guests at a meeting without any previous preparation. As with numbers, proper names and conference agendas include various levels of information. A speaker's name is accompanied by a title and a position held in an organisation. If it is a company, the name will simply be repeated. If it is an association or a university, its name may have to be interpreted. Furthermore, the title of the speech will be given alongside some information about the time and venue. Students practice interpretation of conference agendas and are forced, once again, to prioritise information and to make choices – the first name of the speaker will usually be sacrificed and the family name will be retained, the name of the organisation will be preferred over the position held by the speaker.

EVS shortening is also practiced in turn-taking. At some point, the students working in pairs in interpreting booths are asked to take turns very often every 5 minutes, following a cue from the teacher, and to make the transition as smooth as possible. EVS shortening at the end of the speaker's utterance is not practiced in any special exercise. The students are made aware of how to anticipate the end of the talk and they should apply this competence throughout the course.

Relay interpreting

Relay interpreting is indirect interpreting through a third language when interpreters do not have the required language combination and have to use another booth (the pivot) as an intermediary. Relay interpreting is not a major part of the course since it is used rarely on the Polish market with predominantly

bilingual conferences. However, the trainees should be aware of its difficulties and of the responsibility of the pivot booth. The best way to experience potential problems of relay interpreting is to use the output of the pivot booth for interpreting. Since the course is bilingual only, the students are invited to play *Chinese whispers*. The design of the exercise is as follows: the first student is given a text in Polish to sight translate into English; booth 1 interprets the sight translated text back into Polish and serves as a pivot for booth 2; booth 2 interprets the output of booth 1 into English; booth 3 uses the output of booth 2 as its source and serves as a pivot booth for booth 4, etc. Finally, a student in the last booth checks the delivery of the penultimate booth against a text which is the same text as the one given to the first student for sight translation.

This exercise is a playful activity – the students have fun but they are also made aware of certain traps of relay interpreting. Regular relay interpreting exercises with one pivot booth only follow. The performance of pivot booths is discussed by students who used it in their interpretation. Comments from their peers show the trainees what errors are especially undesired in relay interpreting (false starts, unfinished sentences, convoluted syntax, etc.).

Fine-tuning comprehension

Exercises devoted to comprehension focus on two issues: foreign accents and fast speakers. It happens very often that international conferences organised in Poland have only Polish and English as their working languages. Thus, interpreters have to work with many non-native speakers of English, which has

advantages and disadvantages. (CHMIEL, 2006, p. 59) Interpreters do not have to face many idioms and culturally-loaded phrases but, on the other hand, they have to manage to understand non-standard accents of English.

Exercises in tackling foreign accents are frequently based on speeches available through the EU Audiovisual Service (<http://www.ec.europa.eu/avservices/home/index_en.cfm>). The service offers a plethora of audio and video files from various EU events, such as press briefings, press conferences, featuring EU officials and administrative employees speaking English as their foreign language.

Fast speakers and read-out speeches present problems even to professional interpreters, let alone interpreting trainees. The students are familiarised with some strategies applied to handle a fast speaker and a read-out speech, such as prioritising and omission of less important information. After simultaneous interpreting exercises, selected texts available in writing are analysed and students are asked to condense and summarise texts in a sight translation task.

Fine-tuning lexical access

The classic Paris School of interpretation favoured the non-contrastive approach to teaching conference interpreting. In other words, trainees should never focus on individual words and phrases and their equivalents in the target language. They should strive for maximum deverbalsation to avoid interference. (SELESKOVITCH; LEDERER, 1995) This approach has been challenged (Cf. CHMIEL, 2007a; DE GROOT, 2000; SETTON,

32 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

2003) on the basis of psycholinguistic models and studies of the bilingual mental lexicon. (CHMIEL, 2007a) The scholars offer contrastive training components to strengthen interlingual lexical links in the trainees' mental lexicons. It seems to be beneficial to would-be interpreters to deliberately develop long-term memory connections between translation equivalents in their working languages. With this purpose in mind, a set of English-Polish contrastive exercises has been devised. To help students better interpret a discourse that involves various metaphors and images in English, an exercise can be offered involving various translation and interpretation techniques. The trainees are asked to translate lists of phrases and to sight translate sentences with interesting examples of economic discourse based on Nolan (2005). Below is a short sample from that exercise:

Phrases:

[...] a litmus test, to hold sway, to nip in the bud, to bury the hatchet, ballpark figure, a can-do attitude, quantum leap, *enfant terrible*, to keep a low profile, to mushroom, a win-win situation.

Sentences:

We need to remedy the worrying levels of debt of the Member States and their tendency towards **budgetary laxness**.

Established – and until recently dominated by – Afrikaans-speaking white men, the company is aggressively promoting non-white and female

executives **under the watchful eye** of the South African state, which owns nearly 22 per cent of its shares.

Total membership rose to 72.39m at the end of last year, and there is little chance of the party and its authoritarian leaders **falling under the thrall** of private bosses or employees.

Another, more short-term, concept of the natural interest rate is that it is the real rate that ensures **macroeconomic equilibrium** at every point in time.

This exercise is followed by an interpreting exercise where selected students create *impromptu* speeches with the phrases to be interpreted simultaneously by their colleagues. Such repetitions should lead to strengthened interlingual connections between the practiced phrases and their translation equivalents.

A similar technique is used to practice proverbs. The students receive lists of English proverbs and try to find their Polish equivalents or paraphrase their meaning if equivalent proverbs do not exist. Later, *impromptu* speeches are created with these proverbs to practice their interpretation. It follows from a study of idioms conducted by Jakobsen, Jensen and Mees (2007) that it is more important to practice processing of such culture and language-specific items from the interpreter's foreign language rather than into it. The reason is that students and professional interpreters will have no problems with comprehending a native language proverb or idiom encountered in the source text. Even if they do not know the foreign language counterpart they can

34 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

always resort to paraphrasing, which was indeed the solution most frequently selected by professionals in the aforementioned study. (JAKOBSEN; JENSEN; MEES, 2007, p. 234)

It is also important for conference interpreters to be able to effectively process and interpret cognates (both false friends and true friends). Cognates understood as words with similar form may be very beneficial to interpreters if they have the same meaning because their phonological similarity facilitates word retrieval in the production stage of interpreting. However, false friends may pose a threat and force interpreters to apply extra mental effort to inhibit incorrect cognate equivalents activated in the mental lexicon due to their phonological similarity. In an exercise designed to practice the interpreting of true and false friends, the students are asked to sight translate and simultaneously interpret four texts with a high concentration of cognates. (taken from CHMIEL, 2007b) This is followed by a detailed analysis of the text focusing on the correct rendition of all cognates. The students are made to be cautious when encountering false friends and proper interlingual links are strengthened: for true friends – between cognate or non-cognate equivalents in the two languages; for false friends – only between non-cognate equivalents in the two languages. Below are some excerpts from the practiced text. False friends are marked in bold and true friends are underlined.

Simultaneous interpreting:

Innovations are important in every area of our lives.
If you are a baker or a **confectionery** producer,
innovations can help you find the best ingredients and

preservatives to obtain top quality products. **Dedication** of millions of scientists, their **collaboration** with the industry and their **contribution** to science lead to new solutions. Following the accession of 12 new Member States to the European Union, **academics** in poorer regions can develop their expertise thanks to the Structural Funds. As they benefit from the cohesion policy in the united Europe, they can develop a solution to reduce **pollution** and new methods for **cultivating** land. They can also apply for funds from the Framework Programme and launch Technology Platforms. A new **invention** can be born in any **location** in Europe. These opportunities speak for themselves. (CHMIEL, 2007b)

Sight translation:

Europe has always rested on an economic pillar and a social pillar. On the one hand, we have numerous directives and regulations to be implemented in order for the Member States to meet the convergence criteria and join the Monetary Union. On the other hand, we have our **obligations** related to the **protection** of the poorest and we have to **realize** that the unemployed and people with low incomes and **pensions** should be in the focus of our social policy. We have to propagate the idea of Social Europe. (CHMIEL, 2007b)

36 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

These exercises help create more interlingual lexical links in the students' mental lexicons, thus facilitating future lexical access of words and phrases in question.

Testing and evaluation

Testing and evaluation are indispensable parts of a good teaching process. In the advanced simultaneous interpreting course the students receive immediate feedback on their performance (see Section 4).

Vocabulary building is also crucial for student interpreters. Therefore, trainees are asked to develop and distribute glossaries relevant to particular topics or speeches to be interpreted in class well in advance. To encourage them to actually acquire the vocabulary before the interpreting assignment, short quizzes were planned before each interpretation session. However, this solution did not prove much feasible as the students frequently submitted their glossaries too late to make it possible for their colleagues to learn the vocabulary. It is thus more efficient for the teacher to distribute glossaries in advance and test students on these. However, glossary building is yet another useful subskill and it should not be abandoned altogether.

The final evaluation of the course involves the quality assessment of a simultaneous interpreting assignment. Evaluation criteria and quantification of various errors and subskills have proven to be a thorny and controversial issue in interpreting didactics.⁵

⁵ See Kurz (2001), Pöchhacker (2001) for a detailed review.

The author of the currently described course has opted for a twofold evaluation procedure – i.e. involving content and quality. Interpreting should be evaluated first of all on the basis of its function. In other words, the evaluator should answer the question if a given interpretation sends the intended message across. To evaluate the completeness of content of the interpretation, the students are divided into teams of two including the interpreting student to be assessed and the so-called “listening mate”. The listening mate (seated in a separate booth and listening to the interpretation only) has to complete a listening comprehension test based on the source text by using the information conveyed by the interpreting student in the target text. The examination texts selected by the trainer are about issues covered previously in class, that is the programming of the Structural Funds in the New Member States. Questions in the listening comprehension test deal with statistics and priorities of Operational Programmes enlisted in the source text. This technique proves very satisfying to the students since it involves them directly in the assessment process and is based on easily and objectively quantifiable elements. The other more quality-oriented part of assessment is performed by the teacher, who listens to the recordings and uses traditionally applied criteria (natural delivery, coherence, fidelity, language, etc.).

E-learning

Finally, it remains to mention one important aspect of the course, namely its e-learning component. It is not a traditionally blended course, that is a course that combines equally important class and online activities. It is predominantly a traditional classroom-based course where an e-learning platform is applied by the teacher on an experimental basis.

The e-learning platform proves to be a very effective tool to communicate with the students, to organise their in-class activities and the trainer's work. First of all, students can be notified in advance of the topic of their upcoming interpreting assignment to prepare accordingly. All speeches are recorded in class and available to students on an e-learning platform. This means that even if some students did not interpret texts used in some exercises (for instance because they were delivering them *impromptu* at that time), nothing was lost to them. They could interpret the texts they missed for any reason at home. Additionally, they could interpret texts used and discussed in class once again to fine-tune their performance based on the comments from the in-class feedback session. Hence, the e-learning platform proves to be a useful tool to create a repository of speeches available to students for their individual practice.

Conclusions

The complexity of simultaneous interpreting creates a great challenge for trainers. They have to introduce specific techniques and try to divide simultaneous interpreting into less complex and more easily manageable skills. The advanced English-Polish simultaneous interpreting skill described above includes exercises that make it easier for the trainees to improve and fine-tune a set of subskills comprising the interpreting competence. The course is based on theoretical and experimental research in the psycholinguistics of bilingualism, which offers insight into the structure, organisation and plasticity of the bilingual lexicon. Appropriate contrastive exercises could thus be developed to help the students strengthen their interlingual lexical links. Apart from practicing specific competences, the students are involved in

discussions on how to use individual subskills to cope with problems in a variety of contexts, which, we hope, should lead to adaptive expertise and not just to the development of routine procedures only. The students are exposed to such exercises as shifting registers and metaphorical exaggeration to develop their linguistic flexibility and reformulation subskill. The technique of prioritising information related to number processing is used to improve the skill of processing numbers and statistics. Exercises involving the interpretation of texts with lists and proper names serve to improve the ear-voice span adjustment subskill in at least four different contexts. Students can practice relay interpreting by using multiple pivot booths, improve comprehension by interpreting speakers with non-native accents of English and read-out speeches. Their lexical access subskill is fine-tuned thanks to exercises involving cognates and fixed phrases. The e-learning platform used in the organisation of the course gives them ample opportunity for individual practice. Improving the simultaneous interpreting competence through practicing isolated subskills seems to be an effective solution as it is based on theoretical concepts and makes it possible to focus on component tasks without compromising the resemblance of the teaching environment to real-life conditions.

References

ACKERMAN, Phillip L. Determinants of individual differences during skill acquisition: cognitive abilities and information processing. *Journal of Experimental Psychology: General*, n.117, p. 288-318, 1998.

ANDERSON, John R. Acquisition of cognitive skill. *Psychological Review*, n. 89, p. 369-406, 1982.

BRAUN, S.; CLARICI, A. Inaccuracy for numerals in simultaneous interpretation: neurolinguistic and neuropsychological perspectives. *The Interpreters' Newsletter*, n. 7, p. 85-102, 1996.

CHMIEL, Agnieszka. Focusing on sense or developing interlingual lexical links? Verbal fluency development in interpreting trainees. In: SCHMITT, P. A; JÜNGST, H. E. (Ed.). *Translationsqualität*. Frankfurt-Main: Peter Lang Verlag, 2007a. p. 66-78.

CHMIEL, Agnieszka. How conference interpreters process cognates. *Multidimensional Translation - MuTra*, Vienna, Austria: EU High Level Scientific Conference Series, 2007b. Conference.

CHMIEL, Agnieszka. A skill-based approach to conference interpreting. *Translation Ireland: New Vistas in Translator and Interpreter Training*, n. 17, p. 47-64, 2006.

DE GROOT, Annette M. B. A complex-skill approach to translation and interpreting. In: TIRKKONEN-CONDIT, S.; JÄÄSKELÄINEN, R. (Ed.). *Tapping and mapping the processes of translation and interpreting: outlooks on empirical research*. Amsterdam: John Benjamins, 2000. p. 53-68.

FABBRO, Franco; GRAN, Laura. Neurological and neuropsychological aspects of polyglossia and simultaneous interpretation. In: LAMBERT, S. and MOSER-MERCER, B. (Ed.). *Bridging the gap: empirical research in simultaneous interpretation*. Amsterdam: John Benjamins, 1994. p. 273-310.

GILLIES, Andrew. *Conference interpreting*. Kraków: Tertium, 2004.

JAKOBSEN, A. L.; JENSEN, K. T. H.; MEES, M. I. Comparing modalities: idioms as a case in point. In: PÖCHHACKER, F.; JAKOBSEN, A. L.; MEES, I. M. (Ed.). *Interpreting Studies and beyond*. Copenhagen: Samfundslitteratur Press, 2007. p. 217-250.

JONES, Roderick. *Conference interpreting explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1998/2002.

KURZ, Ingrid. Conference interpreting: quality in the ears of the user. *Meta*, v. 46, n. 2, p. 394-409, 2001.

MOSER-MERCER, Barbara. Skill acquisition in interpreting: a human performance perspective. *The Interpreter and Translator Trainer*, v. 2, n. 1, p. 1-28, 2008.

MOSER-MERCER, Barbara. Simultaneous interpreting: cognitive potential and limitations. *Interpreting*, v. 5, n. 2, p. 83-94, 2000.

NOLAN, James. *Interpretation. Techniques and exercises*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.

PÖCHHACKER, Franz. Quality assessment in conference and community interpreting. *Meta*, v. 46, n. 2, p. 410-425, 2001.

SELESKOVITCH, Danica. *Interpreting for international conferences*. Washington: Pen and Booth, 1978.

SELESKOVITCH, Danica; LEDERER, Marianne. *A systematic approach to teaching interpretation*. Silver Spring, MD: The Registry of Interpreters for the Deaf, 1995.

SHLESINGER, Miriam. *Strategic allocation of working memory and other attentional resources in simultaneous interpreting*. 180 p. 2000. Thesis (doctoral in Strategic Allocation of Working Memory and Other Attentional Resources) - Department of English, Bar Ilan University, Ramat Gan, Jerusalem.

SETTON, Robin. Words and sense: revisiting lexical processes in interpreting. *Forum*, n. 1, p. 139-168, 2003.

42 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

STILLINGS, Neil et al. *Cognitive science: an introduction*. Cambridge: MIT Press, 1991.

Submetido em: 30/07/2008

Aceito em: 10/05/2009

EL SUBTITULADO PARA SORDOS EN EUROPA¹

SUBTITLING FOR THE DEAF IN
EUROPE
A LEGENDAGEM PARA SURDOS NA
EUROPA

Almudena Pérez de Oliveira

Universidade de Vigo, España

Resumen: En el siguiente artículo se analizan las características básicas del subtulado para sordos realizado en seis países de la Unión Europea (España, Portugal, Francia, Italia, Reino Unido y Alemania). Intentaremos mostrar la diferente evolución que este tipo de subtulado ha tenido en nuestro continente al tiempo que nos planteamos las razones que han motivado que las prácticas de estos países sean tan heterogéneas tanto cuantitativa como cualitativamente.

Palabras-clave: Subtitulado para sordos. Unión Europea.

¹ Este trabajo forma parte de la tesis doctoral que estoy realizando en la Universidad de Vigo y que lleva el título Criterios para la elaboración de subtítulos para sordos en el contexto gallego.

Abstract: In the present article, the basic features of the subtitling for the deaf in six countries of the European Union (Spain, Portugal, France, Italy, United Kingdom, and Germany) will be presented.. Its main objective is to demonstrate the development of this type of subtitle in the European continent as well as to investigate the reasons that have led to such different practices, both in quantity and quality.

Keywords: Subtitling for the deaf. European Union.

Resumo: Neste artigo analisaremos as características básicas da legendagem para surdos que é praticada em seis países da União Europeia (Espanha, Portugal, França, Itália, Reino Unido e Alemanha). Tentaremos demonstrar a diversa evolução que este tipo de legendagem sofreu em nosso continente, bem como discutir as razões que motivaram práticas tão heterogêneas nos países mencionados, tanto quantitativa quanto qualitativamente.

Palavras-chave: Legendagem para surdos. União Europeia.

Introducción

Con el objetivo de describir las prácticas de subtitulado para sordos (SPS) que se están llevando a cabo en distintos países de la Unión Europea, hemos seleccionado seis países (España, Portugal, Francia, Italia, Reino Unido y Alemania) que, a pesar de ofrecer de manera regular este tipo de subtitulado, se encuentran en distintos puntos de evolución en lo que a las prácticas del mismo se refiere.

Trataremos de comprobar si siguen los mismos criterios en la elaboración de sus subtítulos o si, por el contrario, cada país adopta sus propias convenciones.

En los siguientes apartados nos centraremos especialmente en describir aquellos elementos que presentan diferencias con respecto al subtítulo para oyentes: presentación de los subtítulos (posición, número de líneas, etc.), modo de relación parlamento-personaje y subtítulo de elementos sonoros. También ofreceremos el porcentaje actual de horas semanales de subtítulo de las principales cadenas televisivas de los países seleccionados.

Características y antecedentes históricos del SPS

Según Díaz Cintas (2007, p. 47), el subtítulo para sordos se puede definir como:

Una práctica socio-lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, aunque no siempre, un texto escrito que pretende dar cuenta de:

- a) Los diálogos de los actores o personas que hablan en el programa audiovisual.
- b) La información suprasegmental que acompaña la entrega de ciertos diálogos o monólogos: entonación, acentos, ritmo, prosodia, etc.
- c) Los efectos sonoros que se escuchan en la pista sonora.
- d) Aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía y están en otros idiomas: cartas, pintadas, leyendas, pantallas de ordenador, pancartas, etc.

e) Otros elementos discursivos transmitidos a través de la pista sonora, como las canciones y la música.

Todo programa audiovisual SPS se articula, pues, en torno a tres componentes principales: la palabra oral, la imagen y los subtítulos. La interacción de estos tres componentes, junto con la capacidad de lectura del espectador y las dimensiones de la pantalla, determinan las características básicas del medio.

También podríamos decir, recogiendo las palabras de Pereira Rodríguez (2005, p.162), que el subtulado para sordos es

[...] una modalidad de trasvase entre modos (de oral a escrito) y, en ocasiones, entre lenguas que consiste en presentar en pantalla un texto escrito ofreciendo además el recuento semántico de lo que se emite: qué se dice, cómo se dice, qué se oye y quién lo dice, así como los elementos discursivos que aparecen en la imagen.

Para repasar los antecedentes históricos de este tipo de subtulado debemos decir que los primeros subtítulos para sordos aparecieron en la Televisión Pública Americana (PBS) en 1973. Se transmitían en el Intervalo Blanco Vertical (IBV) en los informativos de última hora de la noche de esta cadena. Se trataba de unos subtítulos abiertos que pronto fueron rechazados por el público oyente, a quienes les resultaba molesto ver constantemente los subtítulos en la pantalla.

En 1980 las cadenas americanas ABC, NBC y PBS emiten por primera vez subtítulos cerrados para sordos con tres horas de

programación a la semana y, dos años más tarde, la compañía Instatext estrena el primer sistema de subtitulación a tiempo real en la transmisión de la ceremonia de entrega de los Oscars. Ya en 1984, la PBS transmite el programa *El voyage del Mimi* incorporando por primera vez subtítulos bilingües en inglés y español. (PEREIRA RODRÍGUEZ, 2005, p. 163)

En Europa, la BBC es la cadena líder del SPS desde su inicio en la década de los 70. En el Reino Unido existe una guía publicada en 1999 titulada *ITC guidance on standards for subtitling*, que ofrece orientación sobre los estándares técnicos que se deben alcanzar en los subtítulos cerrados. Esta guía fue redactada a partir de la experiencia obtenida en la producción y utilización de los subtítulos desde principios de los años 80.

En 1983 Alemania y Francia comienzan a emitir subtítulos para sordos y tres años más tarde, en mayo de 1986, Italia. Habrá que esperar a la década de los 90 para que España y Portugal ofrezcan sus primeros subtítulos para sordos.

El SPS en España

Los primeros subtítulos para sordos en España fueron emitidos el 11 de septiembre de 1990 en la televisión catalana a la que le siguió, dos meses más tarde, la cadena de televisión estatal Televisión Española (TVE).

Como se puede observar en el Cuadro 1, el porcentaje de programas subtitulados en España varía notablemente de una cadena a otra, aunque cabría destacar el esfuerzo de todos los canales por incrementar el número de horas con programación subtitulada para sordos en los dos últimos años.

48 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERARIOS

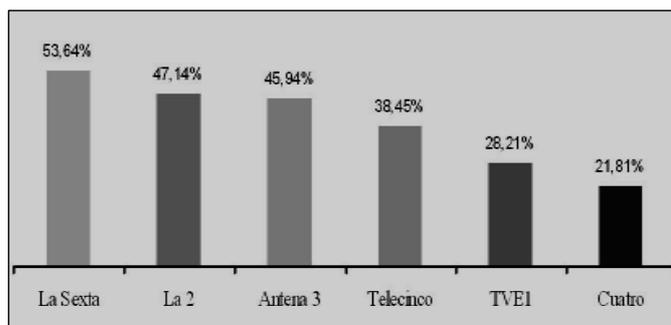


Gráfico 1: Promedio mensual de emisión de subtítulo en los principales canales de TV en España en 2007

Fuente: CESyA. Datos proporcionados por Sofres para el MITyC (Ministerio de Industria Tecnología y Comercio).

El SPS está regulado en España por la norma AENOR UNE 153010, *Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidades auditivas: subtítulo a través del teletexto*, publicada en septiembre de 2003 como respuesta a la demanda de las personas sordas de un criterio que regulase los subtítulos de las distintas cadenas de televisión.

En este proyecto, además de AENOR, participaron también Federación Española de Asociaciones de Padres y Amigos de los Sordos (FIAPAS), Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), Confederación Nacional de Sordos de España (CNSE), la Asociación de Implantes Cocleares, Federación Española de Tecnología Sanitaria (FENIN), Centro Estatal de Autonomía Personal y Ayudas Técnicas (CEAPAT), distintas empresas de subtítulo, cadenas de televisión públicas y privadas y numerosos profesionales del ámbito de la subtitulación. (PEREIRA RODRÍGUEZ; LORENZO GARCÍA, 2005, p. 1)

Los subtítulos para sordos emitidos en la televisión de España se ofrecen a través de la página 888 del teletexto. Se trata de unos subtítulos cerrados que están situados en la parte inferior de la pantalla sobre un cajetín negro que facilita su lectura, centrados y normalmente formados por dos líneas. El número de caracteres empleados tiende a situarse en torno a los 35.

La tendencia general de las cadenas televisivas españolas, cuando los subtítulos dan cuenta del diálogo entre varios personajes, es asignar a cada uno de ellos una línea de subtítulos.

En cuanto a la segmentación de los subtítulos, se suelen respetar las recomendaciones de la norma UNE (AENOR, 2003, p. 8) en cuestiones como:

- No separar las palabras silábicamente en dos líneas.
- Separar las oraciones subordinadas de manera que la conjunción se incluya en la segunda línea del subtítulo.
- Tratar de hacer coincidir la separación de líneas con las pausas interpretativas o las inflexiones de voz.

De las tres estrategias recogidas por De Linde y Kay (1999, p. 15) para relacionar parlamento y personaje (colocación del parlamento debajo del personaje, uso de etiquetas con el nombre del personaje antes de su intervención y asignación de colores para los distintos personajes), las cadenas de televisión españolas adoptan ésta última.

El orden establecido para la asignación de colores es el recomendado por la norma UNE (AENOR; 2003, p. 6-7): amarillo para el personaje principal, verde para el segundo protagonista,

cian para el tercer personaje, magenta para el cuarto y blanco para aquellos personajes con menor densidad de diálogo o menor importancia en la trama, así como para el subtulado en directo o de informativos y para el subtulado de documentales con un solo narrador. En este último caso, a pesar de las recomendaciones de la norma, no es extraño encontrar que el color empleado es el amarillo en lugar del blanco.

Para los efectos sonoros, la norma UNE (AENOR, 2003, p. 7) recomienda el empleo de caracteres azules o rojos sobre fondo blanco para el subtulado de sonidos ambientales y caracteres azules sobre fondo amarillo para el subtulado de canciones. La tendencia seguida por TVE, Cuatro y Telecinco es la de emplear el color azul sobre fondo blanco en el margen superior derecho de la pantalla, mientras que otras cadenas como Antena 3 o la Sexta emplean diferentes estrategias: o bien prescinden de subtítular los sonidos ambientales o lo hacen describiendo el sonido entre paréntesis, en el centro superior de la pantalla y empleando el color blanco, como podemos ver los siguientes fotogramas.



Fotogramas 1 y 2: Representación de sonidos ambientales

Fuentes: *Como dios* (Shadyac, 2003), emitida por Telecinco y *El sexto sentido* (Shyamalan, 1999) emitida por Antena 3 Televisión, España).

En cuanto a los ruidos de la voz (aquellos sonidos producidos por los propios personajes, tales como toses, gruñidos, etc. y los diferentes tonos con que se acompañan las palabras y que pueden reflejar sorpresa, enfado, alegría, etc.), son representados por las cadenas televisivas españolas mediante dos estrategias diferentes: la descripción del sonido a través de didascalias o el uso de emoticonos. (PÉREZ DE OLIVEIRA, [201-?])²



Fotograma 3. Ejemplo de didascalia

Fuente: *El sexto sentido*, (Shyamalan, 1999) emitida por Antena 3 Televisión, España.

Los emoticonos, únicamente utilizados por la cadena Antena 3, ofrecen una sencilla interpretación aunque no resultan demasiado operativos por estar limitados a cuatro iconos que expresan alegría [:-)], tristeza [:(], grito [:- O] y susurro [:- *]. De hecho, esta cadena debe compensar la escasez de emoticonos con el uso de didascalias.

² en prensa



Fotograma 4. Ejemplo de emoticono de grito [:-o]

Fuente: *El sexto sentido* (Shyamalan,1999), emitida por Antena 3 Televisión, España.

Para el subtítulado de canciones, se suelen aplicar dos criterios diferentes: el primero, centrado en aquellas canciones cuya letra pueda ser relevante para la comprensión de la trama y propuesto por la norma UNE (AENOR, 2003, p.7), es transcribir la letra de la canción empleando caracteres azules sobre fondo amarillo en el centro inferior de la pantalla. La segunda, dirigida al subtítulado de música ambiental, sería indicar el tipo de música que está sonando de la misma manera que se haría con un sonido ambiente, esto es, empleando caracteres azules sobre fondo blanco en el margen superior derecho de la pantalla.

El SPS realizado en España muestra un grado aceptable de homogeneidad en aspectos como ubicación de los subtítulos, número de líneas, segmentación y asignación de colores. Por el contrario, en el apartado de la información sonora, a pesar de que en los dos últimos años se ha avanzado hacia la unificación de criterios, a día de hoy sigue habiendo un cierto desacuerdo entre las diferentes cadenas en cuanto a las estrategias adoptadas.

El receptor sordo español insiste en la necesidad de homogeneizar los subtítulos, petición recogida tanto por la norma UNE de SPS en teletexto como por la futura norma de SPS para la televisión digital, que está elaborando el Grupo de Trabajo 5 sobre accesibilidad en televisión digital para personas con discapacidad del Foro Técnico de la Televisión Digital (Ministerio de Industria, Turismo y Comercio de España).

El SPS en Francia

El SPS en Francia comienza en 1984 en la Société Nationale de Télévision Française 1 (TF1) y en France 3 (FR3) con el sistema Antiope. Tras la ley del 1 de agosto de 2000, el SPS es obligatorio para todas las cadenas.

Por su parte, la ley del 11 de febrero de 2005 preveía que, en un plazo máximo de cinco años, las cadenas cuya audiencia media anual superase el 2,5% de la audiencia total deberían hacer accesible a las personas sordas la totalidad de sus programas, con excepción de los mensajes publicitarios.

Actualmente, el porcentaje de programas subtítulos es muy variable de una cadena a otra, aunque dista mucho del objetivo propuesto para el 2010. Así, TF1 subtítulo el 49% de sus programas; *France 2*, el 51,8%; *France 3*, el 54,4%; *France 5* el 41,9% y *M6*, el 20% (*Medias sous-titrés*, 2007) [□].

Las normas del SPS varían según las cadenas de televisión elegidas en aspectos como puntuación, colores o posición de los subtítulos, aunque algunos criterios se mantienen de modo más estable. Así, se tiende a emplear el color blanco cuando un personaje

54 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

habla dentro de pantalla, el amarillo para las voces fuera de pantalla, el rojo para las indicaciones sonoras, el magenta para las musicales, el cian para las reflexiones interiores o comentarios en voz en off y el verde para las indicaciones o transcripciones en lenguas extranjeras. (ARTE..., 2006, p. 23)

Los subtítulos se colocan debajo del personaje que está hablando aunque, cuando sólo aparece un personaje en pantalla, muchas cadenas prefieren colocarlo centrado en pantalla mientras que otras lo hacen bajo el personaje que habla.



Fotograma 5: Posición de los subtítulos
Fuente: TF1, Francia.

Igualmente, cuando un personaje habla fuera de pantalla o cuando aparece una indicación sonora, el subtítulo será colocado centrado o en la dirección de donde procede el sonido en cuestión.

En las indicaciones sonoras, algunas cadenas exigen un subtítulo completo y detallado, aunque éstas no sean necesarias para el seguimiento adecuado de la emisión, mientras que otras cadenas optan por indicar exclusivamente aquella información sonora indispensable para la comprensión del mensaje.



Fotograma 6: Indicación sonora
Fuente: TF1, Francia.

Según la cadena elegida, el subtulado para sordos puede estar sincronizado con el discurso del personaje o anticiparse un segundo al mismo con el fin de ganar tiempo de lectura, lo que nunca hace un SPS es comenzar más tarde que la voz del personaje.

Algunas cadenas aceptan que los planos “vacíos” (sin sonido) que siguen a la intervención de un personaje, sean utilizados para terminar el subtulado del parlamento de dicho personaje con el fin de facilitar más información al espectador.

No se debe confundir el subtulado para sordos con el subtulado intralingüístico (intralingüístico) realizado por TV5, destinado a un público extranjero que está aprendiendo la lengua francesa y que constituye únicamente un soporte escrito a los diálogos. Las normas de este subtulado se parecen mucho a las del subtulado interlingüístico (interlingüístico) en cuestiones de puntuación, tiempo de lectura y localización.

El SPS realizado en Francia todavía dista de alcanzar los niveles deseados por el público sordo. Las diferentes asociaciones de sordos francesas señalan el largo camino que queda por recorrer para lograr la accesibilidad total de los deficientes auditivos y demandan el aumento progresivo de horas de subtítulo en las parrillas televisivas galas.

El SPS en el Reino Unido

En el Reino Unido, la Ley de Comunicación (*Communications Act*) aprobada en el verano de 2003, establecía un incremento significativo en el porcentaje de programación con subtítulos que debían ofrecer las televisiones comerciales por cable y satélite.

Esta ley se alinea con la Ley de Discriminación por Discapacidad (*Disability Discrimination Act DDA*), vigente desde octubre de 2004, que preveía multas para aquellas empresas que no reuniesen las normas establecidas para garantizar la accesibilidad de sus servicios.

Algunas de las televisiones más activas en el desarrollo del subtítulo desde la aprobación de las leyes *Broadcasting Act* de 1990 y 1996 han sido *Channel 3*, *Channel 4*, *Channel 5* y la BBC, que lidera el subtítulo para sordos en Europa desde sus comienzos en la década de los 70.

Los subtítulos para sordos se emiten en Reino Unido a través de la página 888 de teletexto y toda aquella información sobre la programación subtitulada es ofrecida en Internet a través del apartado *What's On* de la BBC, en las páginas de texto digitales o en la sección de programación de las publicaciones.

En el Reino Unido existe una guía publicada en 1999 por *Ofcom (Office of communications)* titulada *ITC Guidance on standards for subtitling*, donde se ofrece una orientación sobre los estándares técnicos que se deben alcanzar en la producción y presentación de los subtítulos y que fue redactada a partir de la experiencia obtenida en el campo del subtitulado desde principios de los años 80.

Los subtítulos ingleses están normalmente formados por dos líneas y presentados en la parte inferior de la pantalla, tratando siempre de evitar ocultar la boca del orador o cualquier otra información importante que pueda aparecer en esta zona. Para estos casos, se recomienda ubicar los subtítulos en la parte superior de la pantalla.

Aunque en la *ITC Guidance on standards for subtitling* no se favorece una estrategia en particular para relacionar el parlamento con los personajes, se hace mención a las diferentes formas de presentarlos. Limita la utilización de colores a siete, entre los que incluye el blanco y a ocho colores de fondo, incluidos el blanco y negro e indica que los colores de texto más legibles sobre fondo negro son el blanco, amarillo, cian y verde. La *ITC Guidance* recomienda evitar el magenta, rojo y azul (INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION, 1999, p. 6)

En cuanto a los efectos sonoros, son preferibles las descripciones de sonido a las onomatopeyas y debe subtitularse cualquier efecto sonoro relevante que no quede muy claro en la grabación, debiendo desplazarse hacia la fuente del sonido (INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION, 1999, p.13)



Fotograma 7: Subtitulado de efecto sonoro en la BBC Prime, Reino Unido
Fuente: Neves (2005, p. 244).

La *ITC guidance on standards for subtitling* explica que, para mostrar el tono de voz en los subtítulos, se pueden adoptar diferentes estrategias como utilizar los signos de admiración (!) e interrogación (?) justo después del discurso para indicar sarcasmo o ironía, o el empleo de letras mayúsculas para indicar un aumento del tono de voz. (INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION, 1999, p. 13)



Fotogramas 8 y 9: Indicaciones de tono de voz en las cadenas BBC Prime y BBC 2 de Reino Unido
Fuente: Neves (2005 p.192, 223).

En cuanto al subtítulo de canciones, la *ITC guidance on standards for subtitling* indica que, como mínimo, debería aparecer el título de la canción que suena e incluir, siempre que sea posible, la letra de la canción, que se deberá subtitar literalmente. La letra de una canción debe identificarse claramente con los símbolos # o j&, tal como vemos en el siguiente fotograma (INDEPENDENT TELEVISION COMISSION, 1999, p.16)



Fotograma 10: Subtitulado de canción en la BBC 2, Reino Unido
Fuente: Neves (2005, p. 253)

La guía *ITC* indica que, cuando la música ambiental es relevante para la trama, puede resultar muy eficaz escribir ocasionalmente un título como por ejemplo: # MÚSICA TRADICIONAL FRANCESA. (INDEPENDENT TELEVISION COMISSION, 1999, p.16)

El SPS realizado en Reino Unido es un referente para los otros países. Desde el 1 de abril de 2008 los siete canales de la BBC subtitulan el 100% de sus contenidos y los porcentajes alcanzados

por los otros canales superan con creces las obligaciones que tenían asignadas³.

Según Sánchez [201-?] ⁴, entre los factores que propician este subtítulo de calidad están: el seleccionar, formar y retener grandes cantidades de empleados con las habilidades necesarias; la innovación para encontrar maneras de bajar los costes y aumentar la calidad de sus productos; el mantener una relación productiva con los movimientos asociativos y con los grupos representantes de los espectadores o el uso de nuevas tecnologías como el reconocimiento de voz o el subtítulo asistido.

El SPS en Italia

La *radiotelevisione italiana* comienza a emitir subtítulos para sordos en mayo de 1986 con la película *La finestra sul cortile* de Alfred Hitchcock.

Según De Seriis (2006), el Servicio de Subtítulos de Televideo RAI transmite actualmente cerca de 90 horas semanales de programación subtitulada en lengua italiana en la página 777 del teletexto y unas 10 o 12 horas de subtítulos en lengua inglesa en la página 778, lo que supone el 18% de sus emisiones en las tres cadenas, aunque también ofrecen programación accesible para

³ ITV 1 y Channel 4, que debían ofrecer el 88% de programación subtitulada, alcanzaron respectivamente el 97,6% y el 90,6%; CITV llegó al 62,7% pese a que su obligación era el 10%; Disney Cinemagic pasó del 23,1% al 99,3%; Nickelodeon del 11,5% al 69,8% y Sky News del 35% al 71,4% (Fuente: Informe Ofcom correspondiente al primer trimestre de 2008).

⁴ en prensa

sordos las televisiones privadas del Grupo Mediaset (TV Mediaset, Canale 5, Rete 4 e Italia 1).

Con el Contrato trienal de Servicio estipulado entre el Ministerio de Comunicación y la RAI para el trienio 2007-2009, la televisión italiana se comprometió a incrementar progresivamente el volumen de sus subtítulos hasta alcanzar, al menos, el 60% de programación subtitulada en tres años.

En cuanto a las características del subtulado para sordos realizado en Italia, el sistema utilizado permite emplear 37 caracteres por línea con el tipo de fuente Arial 13. Los subtítulos italianos normalmente están justificados a la izquierda, aunque a veces pueden aparecer centrados en la pantalla y suelen estar situados sobre un cajetín negro que, en el caso de dibujos animados y películas fantásticas a veces se sustituye por un cajetín rojo.



Fotograma 11: SPS en la RAI Uno, Italia
Fuente: Neves (2005, p. 197)

La estrategia de relación parlamento-personaje empleada en el SPS italiano es una mezcla de empleo de colores, indicación de

nombres entre paréntesis y colocación del discurso en diferentes puntos de la pantalla. El código de colores empleado presenta la siguiente distribución: blanco para el protagonista, cian para el coprotagonista y verde, rojo y magenta para los siguientes personajes destacados en la trama. El color amarillo se reserva para aquellos personajes con poca carga narrativa y la intervención de personajes animados, fantasmas o animales suele rodearse de color azul, cian, verde o magenta. (DURANTE, 2004, p. 41)

En el caso de programas documentales, la voz del narrador se subtitula en color blanco o en cian, reservando los otros colores para invitados con intervenciones ocasionales.

Las indicaciones sonoras suelen realizarse con caracteres azules sobre fondo amarillo en el centro inferior de la pantalla prefiriendo la descripción del sonido al empleo de onomatopeyas.

Para aquellos casos en los que se produce un largo silencio en el discurso, los canales del grupo *Mediaset* optan por señalarlos con un asterisco mientras que la RAI no destaca esta situación.

En el caso de la música, cuando una canción tiene cierta importancia en la historia o cuando la indicación de su presencia contribuye a recrear una atmósfera determinada, pueden darse tres tipos de información: transcribir la letra de la canción, indicar el género musical o escribir el título de la canción entrecomillado. (DURANTE, 2004, p. 44)

Las intervenciones de voces situadas fuera de pantalla son señaladas precediendo el discurso de comillas latinas situadas hacia el lugar de dónde procede la voz del personaje (>, <).

En los diálogos, los programas subtítulos de la RAI emplean frecuentemente una particular técnica conocida como *add-on*, que consiste en añadir la segunda intervención de manera simultánea a su toma de palabra, lo que provoca un efecto de naturalidad al diálogo.

Time in	Time out
10:47:35.13	Perché non ci diamo tutti del "tu"? 10:47:45.13
10:47:38.10	Brava, Enrica. E' un'ottima idea64 10:47:48.10

Figura 1: Ejemplo de técnica *add-on*
Fuente: RAI Uno, Italia.

Uno de los problemas fundamentales del subtítulo para sordos en Italia parece ser el bajo porcentaje de programación subtitulada. Quizás sería conveniente la unión de asociaciones de sordos, universidades y profesionales del ámbito de la subtitulación para presionar al Gobierno (la RAI es un organismo dependiente del gobierno) y conseguir que se imponga tanto el aumento gradual de horas de subtítulo como el continuo control cualitativo del producto elaborado.

El SPS en Portugal

Los primeros subtítulos para sordos que aparecen en la televisión portuguesa fueron emitidos por la *Rádio Televisão Portuguesa* (RTP) el 15 de abril de 1999. Se trataba de unos subtítulos cerrados a los que se podía acceder a través de las páginas 887 y 888 del teletexto.

64 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Con la firma del acuerdo entre canales televisivos en agosto de 2003, los operadores privados de televisión se vieron en la obligación de ofrecer un mínimo de 5 horas de subtítulo para sordos a la semana.

Todos los canales portugueses indican la programación subtitulada con un logotipo en el margen superior derecho de la pantalla y algunas cadenas incluyen la indicación de que el programa emitido se ofrece subtulado a través del teletexto, tal como vemos en el siguiente fotograma.



Fotograma 12: Información sobre programa subtulado en la cadena SIC, Portugal

Fuente: (Neves 2005, p. 268)

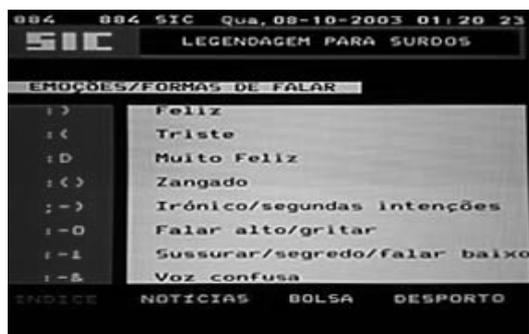
Pese a que el subtítulo para sordos en Portugal no dispone de ninguna norma que lo regule, el Instituto Politécnico de Leiria y la Universidad de Coimbra presentaron el libro *Vozes que se vêem: guia de legendagem para surdos* (NEVES, 2007). Este volumen, de casi 100 páginas, es una guía técnica dirigida a los profesionales del subtítulo donde se ofrecen algunas directrices para elaborar un subtítulo de calidad.

Los subtítulos portugueses normalmente están formados por dos líneas y colocados sobre un cajetín negro en el centro inferior de la pantalla. El empleo de colores como estrategia para relacionar parlamento y personajes está comenzando a introducirse en el subtítulo para sordos portugués. Las cadenas *Televisão Independente* (TVI) y RTP están trabajando actualmente en establecer un código de colores fácil de descifrar por los espectadores sordos. Hasta ahora, los colores empleados en los subtítulos portugueses eran: caracteres blancos sobre fondo negro para el discurso de los personajes, amarillo sobre negro para sonidos ambientales y ruidos de la voz y cian sobre negro para música (identificación de canción y letra musical). (NEVES, 2005, p.17)

Resulta curiosa la asignación de colores utilizada por RTP para el subtítulo realizado con el sistema de reconocimiento de voz, Tecnovoz, que emplea el color blanco para los personajes masculinos y el amarillo para los femeninos.

Para las indicaciones sobre el tono de voz de los personajes se emplean dos estrategias diferentes: la descripción del tono de voz a través de didascalias (entre paréntesis) y la utilización de emoticonos, cuya explicación se ofrece en las páginas del teletexto, tal como podemos ver en el siguiente fotograma, que corresponde a la cadena *Sociedade Independente de Comunicação* (SIC).

66 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS



Fotograma 13: Explicación de los emoticonos

Fuente: Teletexto de SIC, p. 884, Portugal.

Algunas cadenas, como TVI, sobrecargan sus subtítulos con indicaciones sobre el tono de voz de los personajes que, a veces, no se corresponden con la realidad. Por otra parte, la alternancia de colores en este tipo de información (caracteres azules, amarillos o blancos) en las distintas cadenas dificulta la correcta decodificación de los subtítulos.



Fotograma 14: Ejemplo de didascalía en TVI, Portugal

Fuente: Neves (2005, p. 223)

El subtítulo de canciones se indica en Portugal con caracteres azules sobre fondo negro. Aunque cada cadena emplea diferentes estrategias para el subtítulo de este tipo de información (ofrecer el título de la canción, transcribir la letra de la misma o indicar el tipo de música que se está escuchando), todavía no parecen haber encontrado una solución homogénea. (NEVES, 2005, p. 21)



Fotograma 15: Subtitulado de canción en la cadena SIC, Portugal
Fuente: Neves (2005, p. 256)

Aunque Portugal es un país con una larga tradición subtítuladora (recordamos que históricamente ha empleado este método en lugar del doblaje), en el campo del Subtitulado para Sordos está todavía en fase de desarrollo, si bien es cierto que el esfuerzo de profesionales e investigadores del medio hace que este tipo de subtítulo avance en la dirección adecuada.

Por su parte, las cadenas de televisión portuguesas parecen estar asumiendo sus responsabilidades. Recordamos que, en marzo de 2008, la RTP presentó el proyecto Tecnovoz, un sistema de subtítulo automático al que se puede acceder a través de la pá-

gina 885 del teletexto. Con este innovador servicio, muy deseado por la comunidad sorda, se han reforzado notablemente las estrategias de exhibición de contenidos dirigidos a los receptores con necesidades especiales. Así, Portugal muestra su intención de contribuir activamente al desarrollo de las tecnologías del habla.

El SPS en Alemania

El SPS comenzó a realizarse en Alemania en el año 1983. En Alemania no existe ninguna norma que regule las directrices que deben seguir los subtítulos para sordos, lo que provoca una gran diferencia de criterios entre los subtítulos realizados en las diferentes cadenas. Sólo algunas regiones, de manera aislada e independiente, han tratado de establecer recomendaciones acerca de cómo deben realizarse los subtítulos. (MOREIRA BRENLLA, [201-?])⁵

De las 25 cadenas televisivas que pueden verse en abierto en Alemania, excluyendo las cadenas temáticas de música y deporte, sólo 9 emiten subtítulos para sordos de manera regular. En ellas, la programación subtitulada oscila entre las 5 horas que por término medio ofrecen la primera y la segunda cadena públicas, ARD⁶ y ZDF (Zweites Deuttsches Fernsehen), y la subtitulación de una película a la semana en determinadas cadenas privadas. En resumen, se calcula que es posible activar los subtítulos en

⁵ en prensa

⁶ ARD es la abreviatura de Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland.

una media de dos emisiones diarias (MOREIRA BRENLLA, [201-?])⁷

Los subtítulos empleados en la televisión alemana aparecen siempre en la parte inferior de la pantalla (incluso la información sonora), sobre un cajetín negro y empleando un promedio de unos 35 caracteres que permanecen en pantalla unos 4 segundos.



Fotograma 16: SPS realizado en Alemania
Fuente: Neves (2005, p. 190)

De los diversos métodos existentes para relacionar parlamento y personajes, las cadenas de televisión alemanas se decantan por el uso de colores, normalmente cinco (blanco, magenta, cian, verde y amarillo), aunque algunas de ellas utilizan también el rojo como quinto color. También es frecuente ver los subtítulos ubicados en distintos puntos de la pantalla, lo que resulta redundante combinado con la asignación de colores.

⁷ en prensa

Para indicar el volumen de voz y el tono con el que un enunciado es emitido, las diferentes cadenas alemanas utilizan didascalias (entre paréntesis y en el mismo color que el utilizado por el personaje) aunque combinan esta estrategia con el empleo de signos ortotipográficos (interrogaciones o puntos suspensivos y exclamaciones para expresar duda y sorpresa respectivamente). (MOREIRA BRENLLA, [201-?])⁸

Los sonidos ambientales aparecen habitualmente escritos en color cian sobre fondo blanco y colocados en el centro inferior de la pantalla, al igual que el resto de los subtítulos. Siempre se opta por la descripción del sonido, sin introducir en ningún caso la onomatopeya correspondiente.



Fotograma 17: Subtitulado de sonidos ambientes realizado en la RTL, Alemania

Fuente: Neves (2005, p. 245)

⁸ en prensa

Los ruidos de la voz no suelen aparecer señalados. Lo único que se indica es el tono en el que se pronuncia el discurso, omitiendo cualquier otra referencia.

En cuanto al subtulado de información musical, observamos dos líneas diferenciadas: hay cadenas que hacen referencia tanto a las canciones que suenan durante la emisión como a la música ambiental, indicando incluso el título de la canción y el intérprete en el caso de que sea muy conocido, mientras que otras apenas se molestan en reflejarlas en los subtítulos (MOREIRA BRENLLA, [201-?])⁹

Aunque la situación actual del Subtitulado para Sordos en Alemania dista mucho de ser la perfecta, hay que señalar que los distintos radiodifusores están trabajando para aumentar las horas de subtítulos emitidos.

La falta de directrices vinculantes deja en manos de cada cadena las decisiones relativas al subtulado, lo que creemos que repercute negativamente en los usuarios de los mismos, ya que deben acostumbrarse a la forma que cada cadena tiene de realizar los subtítulos.

Conclusiones

Un informe del Parlamento Europeo, art. 34: destacaba la gran diferencia que existía en los países europeos en cuanto a la disponibilidad de subtítulos en la televisión, señalaba el derecho de toda persona a la accesibilidad y concluía recomendando a la

⁹ En prensa

Comisión Europea mejorar la accesibilidad para los espectadores con discapacidad auditiva. (BRUXELAS. Parlamento Europeo, 2003)

A pesar de que en los últimos años se ido incrementando de manera paulatina el número de horas de programación subtitulada en las cadenas de televisión de toda Europa, en gran parte de los países todavía hoy se ofrece un número limitado de horas de programación con subtítulos.

De los seis países analizados en este artículo, observamos que en el Reino Unido se emite el mayor porcentaje de horas subtituladas y que los criterios seguidos por las distintas cadenas tienden a la uniformidad.

En países como España y Portugal, el SPS también avanza hacia la unificación de criterios y este proceso está en fase de desarrollo, tal y como demuestra el hecho de que distintos profesionales del medio estén trabajando en la elaboración de nuevas guías y normas que tienen como fin la homogeneización de los criterios de SPS. Las cadenas de televisión, por su parte, parecen estar asumiendo sus responsabilidades y muestran su intención de contribuir activamente al desarrollo de las tecnologías del habla.

En el resto de países analizados, Francia, Italia y Alemania, el problema fundamental del subtitulado para sordos parece ser el bajo porcentaje de programación subtitulada. La falta de directrices vinculantes deja en manos de cada cadena las decisiones relativas al subtitulado, lo que creemos que repercute negativamente en los usuarios de los mismos, ya que deben acostumbrarse a la forma que cada cadena tiene de realizar los subtítulos.

Parece evidente la superioridad, al menos cuantitativa, del subtítulo ofrecido en aquellos países donde existe una normativa al respecto. La creación de leyes progresivas que establezcan plazos concretos para alcanzar determinados porcentajes de horas de subtítulo parece efectiva para mejorar el acceso a la comunicación de las personas discapacitadas.

Por otra parte, la introducción de la tecnología digital y los novedosos sistemas de reconocimiento de voz para el subtítulo en directo multiplican las posibilidades de acceso de las personas con discapacidad a los medios de comunicación.

Tal vez, los distintos países de la Unión Europea, apoyados por los colectivos de personas sordas, universidades y profesionales del ámbito de la subtítulo deberían hacer un esfuerzo conjunto y tratar de elaborar unas directrices comunes para mejorar la calidad de este tipo de subtítulo, lo que supondría sin duda todo un logro en el ámbito de la accesibilidad a la comunicación de las personas sordas.

Recogiendo las palabras de Remael (2007, p. 23): “The practice still needs to be expanded and improved, as well as adapted to new media and to the increasingly specialist and well-informed demands of its diverse audience.”

Referencias

AENOR. Norma Une 153010. *Subtítulo para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*: subtítulo a través del teletexto. Madrid, 2003.

74 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

ARTE: consignes pour la préparation du matériel de diffusion destiné à ARTE G.E.I.E, 2006. Disponible en : <http://archives.arte.tv/static/c5/pdf/technische%20normen/Cons_tech_ARTE_2006.pdf>. en: 4 abr. 2010.

BRUXELAS. Parlamento Europeo. Reporte de 25 de junio de 2003 del Comité sobre Cultura, Juventud, Educación, Médios y Deportes sobre televisión sin fronteras (2003/2033 INI). Bruxelas, 2003.

DE LINDE, Z ; KAY, N. *The semiotics of subtitling*. Manchester: St. Jerome, 1999.

DE SERIIS, L. *Il servizio sottotitoli RAI*. In *TRAlinea*, 2006. Special issue. Disponible en: <http://www.intralinea.it/specials/respeaking/eng_more.php?id=448_0_41_0_M>. Acceso en: 5 abr. 2010.

DÍAZ CINTAS, J. Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. *Trans:Revista de Traductología*, n. 11, p. 45-59, 2007.

DURANTE, M. *La televisione e la sordità: un'analisi della sottotitolazione per non udenti nelle emittenti televisive italiane*. Bruxelles: Haute Ecole de Bruxelles, Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes de. 2004-2005.

INDEPENDENT TELEVISION COMMISSION. *ITC : guidance on standards for subtitling*. London, 1999.

JUSTO SANMARTÍN, N. El subtitulado para sordos y personas con discapacidad auditiva en Inglaterra. In: BECERRA SUÁREZ; DI GIOVANNI, *Entre texto y receptor: accesibilidad, doblaje y traducción*. Frankfurt: Peter Lang. [201-?]. En prensa.

MEDIAS SOUS-TITRÉS. Les chiffres du sous-titrage, 2007. Disponible en <<http://www.medias-soustitres.com/2006>>. Acceso en: 5 abr. 2010.

MOREIRA BRENLLA, E. Subtítulos para sordos en la televisión alemana. In: BECERRA; DI GIOVANNI *Entre texto y receptor: accesibilidad, doblaje y traducción*. Frankfurt: Peter Lang, [201-?]. En prensa.

NEVES, J. *Audiovisual translation: subtitling for the deaf and hard-of-hearing*. 2005. Tesis (Doctoral en Arts) - School of Arts, Roehampton University, Surrey-Gran Bretaña.

NEVES, J. *Vozes que se vêem: guia de legendagem para surdos*. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria y Universidad de Coimbra, 2007.

PEREIRA RODRÍGUEZ, A. El subtitulado para sordos: estado de la cuestión en España. *Quaderns*, 12, p. 161-172, 2005.

PEREIRA RODRÍGUEZ, A. L.; LORENZO GARCÍA, L. Evaluamos la norma UNE 153010: subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. subtitulado a través del teletexto. *Puentes*, 6, p. 21-26, 2005.

PÉREZ DE OLIVEIRA, A. El subtitulado para sordos en las principales cadenas de televisión en España. In: BECERRA; DI GIOVANNI. *Entre texto y receptor: accesibilidad, doblaje y traducción*. Frankfurt: Peter Lang, [201-?]. En prensa.

REMAEL, A. Sampling subtitling for the deaf and hard-of-hearing in Europe. In: DÍAZ CINTAS, J. et al. *Media for all: subtitling for the deaf, audiodescription, and sign language*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2007. p. 23-52.

ROCA HERNÁNDEZ, J. M. *Análisis contrastivo de la subtitulación para sordos entre la versión española e inglesa de Los Otros*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007. Trabajo final de máster de Traducción Audiovisual. Directora: Diana Sánchez. Inédito.

76 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

SÁNCHEZ, D. Sobrepasando las metas: la regulación de la accesibilidad a los medios en el Reino Unido y su interés para España: accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad Amadis o8. Madrid: Real Patronato sobre Discapacidad, [201- ?]. En prensa.

Submetido em: 25/07/2008

Aceito em: 10/05/2009



É POSSÍVEL UTILIZAR OS
RECURSOS DA LINGUÍSTICA DE
CORPUS PARA OTIMIZAR AS
ESCOLHAS EM UMA TRADUÇÃO
TÉCNICA?

IS IT POSSIBLE TO USE CORPUS
LINGUISTICS RESOURCES TO
OPTIMIZE CHOICES IN TECHNICAL
TRANSLATION?

Ana Julia Perrotti-Garcia

Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo-SP; COGEAE,
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo

A tradução de textos técnicos é uma área bastante específica da tradução. A qualidade do texto final está diretamente relacionada e depende em grande parte das opções feitas pelo tradutor durante o processo de tradução. O tradutor busca a exatidão e a precisão. Ao pesquisar

diretamente na Internet, o tradutor pode encontrar muitas ocorrências para uma determinada palavra – que algumas vezes serão até excessivas. E esses resultados em geral são bastante inespecíficos. O objetivo do presente artigo é apresentar alguns recursos da Linguística de *Corpus* que poderiam ajudar a otimizar as escolhas em uma tradução técnica. Um *corpus* customizado vai ao encontro das necessidades de tradução específicas (registro, variantes linguísticas, tipos de documentos, público-alvo), e na pesquisa realizada nesses *corpora* os resultados são homogêneos, não há termos suspeitos e todas as frases são originadas de textos pré-selecionados.

Palavras-chave: Textos técnicos. Linguística de *Corpus*. Otimização.

Abstract

The translation of technical texts is a very specific area for translators. The quality of the final text is directly related and to a great extent depends on the choices a translator makes during the translation process. The translator seeks precision and accuracy. When searching the web, translators can find many instances of a word or term – too many sometimes. Results from a search on the web often lack specificity. The aim of this paper was to present some resources from Corpus Linguistics that would optimize the choices made during technical translation processes. A customized corpus attends to specific research needs (register, linguistic variants, types of documents, target public), and in the research carried out with them, the results are homogeneous, there are no suspicious terms, and all the phrases come from pre-selected texts.

Keywords: Technical texts. Corpus Linguistics. Optimization.

Introdução

Muito já foi discutido sobre a necessidade de submeter a uma revisão feita por um especialista da área todos os textos técnicos traduzidos. Entretanto, nem sempre este profissional está dispo-

nível. E muitas vezes seu auxílio, que deve ser remunerado, pode inviabilizar a concretização da tradução – pois o custo acabaria sendo muito elevado, o que faria com que o cliente final recusasse o orçamento.

Também já foi sugerido por alguns estudiosos que um tradutor jamais deveria aceitar traduzir um texto de um assunto que não dominasse. O que fazer, então? Tornar-se especialista em diversas áreas, frequentar dezenas de cursos específicos ou comprar livros das mais variadas áreas do saber são apenas algumas estratégias que, embora eficazes, não se mostram exequíveis em longo prazo, por seu alto custo ou baixa especificidade (em geral, o tradutor nunca sabe qual será o próximo assunto que terá de traduzir).

Sendo assim, este artigo procura analisar a pesquisa feita diretamente na Internet e compará-la com a pesquisa feita em *corpora* customizados (PERROTTI-GARCIA, 2007), que representa um modo simples, de baixo custo e de rápida realização, para que o tradutor consiga acesso a textos confiáveis, possa pesquisar rapidamente e obtenha resultados estáveis.

A fim de ilustrar o grande potencial de informações que podem ser obtidas quando o tradutor pesquisa em *corpora* comparáveis (LAVIOSA, 1998), coletados especificamente para servirem de fonte de pesquisa e auxílio na tradução (*corpus* customizado), apresentaremos a seguir um exemplo prático, autêntico, de um material que foi utilizado para a tradução de uma série de manuais técnicos sobre bombas e válvulas hidráulicas. Como contraponto, também serão apresentados os resultados de pesquisas similares, feitas diretamente na Internet, com uma com-

paração quantitativa e qualitativa entre os resultados obtidos em cada uma delas.

Definições preliminares

Como o presente artigo tem como público-alvo tradutores, pesquisadores e profissionais que trabalham com textos bilíngues das mais diversas formações, alguns deles talvez com pouca ou nenhuma base teórica em Linguística de *Corpus* e sua terminologia específica, procuramos apresentar a seguir algumas definições que ajudarão o leitor a compreender melhor o restante do texto.

Linguística de Corpus: é um campo que se dedica à criação e análise de *corpora* (plural latim de *corpus*), que são conjuntos de textos e transcrições de fala armazenados em arquivos de computador. (BERBER SARDINHA, 2002) A Linguística de *Corpus* (LC) considera como seu objeto primordial de pesquisa a linguagem em sua manifestação autêntica, natural e empírica, compilada e processada através de recursos computacionais.

A LC investiga a linguagem, nos seus mais diversos níveis, disponibilizando grandes quantidades de dados antes inacessíveis, graças à informática e, em especial, a alguns programas criados especificamente para esse fim. Sem todos esses recursos informáticos, a Linguística de *Corpus* como a conhecemos na atualidade não poderia existir. Portanto, o tradutor pode lançar mão de programas de computador para tratar os dados compilados em *corpora*, mas evidenciando sempre que a análise e a interpretação dos dados serão feitas pelo tradutor, de modo que os

programas de computador apenas atuam como ferramentas para sistematizar a coleta, tratar os dados e processar as informações (retirar partes indesejadas de cada texto, selecionar parte dos arquivos, gerar linhas de concordância, listas de palavras, palavras-chave etc.).

Linhas de concordância: As linhas de concordância são as ocorrências de um item específico e seu cotexto. A ferramenta *Concord*, por exemplo, fornece seus resultados na forma de linhas de concordância, ou seja, linhas de texto que têm a palavra (ou termo) de busca (denominada nóculo) centralizada, com um determinado número de palavras à direita e à esquerda, totalizando o que é chamado de horizonte ou cotexto. Assim, nas linhas de concordância abaixo:

Those who are inactive but *intend* to do PA resembles those
not engaged in PA but *intend* to do so is markedly
don't exercise and I don't *intend* to start"; "I don't exercise

Quadro 1: Linhas de concordância para o nóculo *intend*
Fonte: Elaboração própria

temos o nóculo *intend*, com cinco palavras à direita e à esquerda, formando um horizonte de 11 palavras.

Clusters: são sequências de palavras que ocorrem com uma certa frequência, e por isso revelam padrões de combinação dessas palavras em uma determinada língua, gênero ou variante.

A Linguística de *Corpus* é um ramo da Linguística Aplicada que, como ciência aplicada, apresenta diversos termos e concei-

tos próprios. Não foi objetivo deste artigo esgotar esse assunto, mas sim trazer ao leitor uma noção rápida e prática sobre os termos que serão empregados doravante.

O projeto de tradução

A fim de ilustrar o uso de um *corpus* customizado como ferramenta auxiliar do tradutor, apresentamos um exemplo prático, autêntico, de um material que foi utilizado para a tradução de uma série de manuais técnicos sobre bombas e válvulas hidráulicas. O projeto de tradução incluía cinco manuais escritos em inglês, que deveriam ser traduzidos para o português, e que seriam futuramente utilizados por engenheiros e técnicos especializados em hidráulica. O assunto dos textos a serem traduzidos, bastante específico e detalhado, exigiria pesquisas terminológicas e fraseológicas que estão além do limite de precisão das buscas feitas na Internet, como veremos mais adiante. Por essa razão, também serão apresentados os resultados de pesquisas similares, feitas diretamente na Internet, com uma comparação quantitativa e qualitativa entre os resultados obtidos em cada uma delas.

O tradutor de textos técnicos, várias vezes, deve enfrentar desafios muito grandes, ao precisar traduzir um conjunto de documentos altamente específicos, como foi o caso do projeto citado neste artigo. Os textos a serem traduzidos, todos da área de engenharia hidráulica, constavam de diversos manuais, listas de preço e memoriais descritivos de peças e equipamentos produzidos por uma empresa estadunidense. Muitos desses equipamentos e peças já tinham produtos similares comercializados no Brasil, por outras empresas, tanto produtos importados quanto fabricados no país. Um dos primeiros problemas enfrentados na tradução

foi estabelecer quais materiais de pesquisa poderiam ser usados como referência: havia os manuais de produtos fabricados no Brasil (autênticos, não traduzidos) e manuais de produtos importados (traduzidos). Após uma análise cuidadosa de ambos os *subcorpora* (Hunston, 2002), pudemos observar que ambos eram bastante similares, quanto à terminologia e fraseologia. Por essa razão, foi adotado como critério que todos os manuais, tanto de empresas importadoras quanto de fabricantes, seriam considerados. Entretanto, convém deixar bem claro que esta determinação só pode ser tomada após uma análise bastante aprofundada de ambos os grupos de textos. Também convém salientar que, em nossa experiência, isso nem sempre acontece – e em geral os textos traduzidos devem ser descartados, ou devem ser mantidos em um arquivo separado, para que, mesmo se forem considerados durante a pesquisa, o tradutor tenha constante controle de sua origem.

Pesquisas na Internet: um círculo vicioso

A princípio pode parecer paradoxal optar por pesquisar em *corpora* compostos por textos coletados na Internet ao invés de pesquisar diretamente na rede. Entretanto, sabemos que a maior parte do tempo gasto em uma pesquisa de termos a serem traduzidos dá-se ao selecionar os textos, e não na busca propriamente (que é feita pelo programa de busca, ou *buscador*, em fração de segundos). Então, ao pesquisarmos diretamente na Internet, a cada nova busca, precisamos diferenciar as ocorrências úteis (poucas) das ocorrências inúteis (geralmente em número muito maior).

O segundo aspecto negativo do uso da Internet como fonte primária para pesquisar opções de tradução é a falta de estabilidade do conteúdo, ou seja, textos que estão disponíveis no momento da pesquisa podem não estar mais acessíveis em uma busca futura. Afinal, muitas vezes, encontramos alguns textos na Internet e, em uma segunda pesquisa, algum tempo depois, esses textos simplesmente não se encontram mais, o *site* onde foram publicados está fora do ar, ou houve alguma atualização e tais textos foram retirados do ar.

O terceiro aspecto inconveniente de se pesquisar diretamente na Internet, advindo do excesso e da heterogeneidade dos resultados obtidos, é a baixa especificidade dos resultados obtidos. Ao traduzirmos textos técnicos de determinada área, encontramos termos polissêmicos, para os quais algumas acepções não são específicas daquela área, enquanto outras são. O tradutor precisa diferenciar esses textos específicos para poder levar em consideração apenas os resultados realmente relacionados com o assunto a ser traduzido. Para fazer essa diferenciação, o tradutor deve refletir sobre o assunto a ser traduzido e, muitas vezes, essa reflexão tomará tempo, e temos aí fechado o nosso círculo vicioso: perda de tempo selecionando resultados – baixa especificidade dos resultados, falta de estabilidade dos resultados obtidos, e mais perda de tempo, indefinidamente.

Informações fornecidas pela pesquisa direta com o buscador Google

Partindo de um exemplo real, procuraremos analisar os resultados obtidos ao pesquisarmos diretamente na Internet, usando o buscador Google – que é um dos motores de busca mais

comumente utilizados por tradutores no Brasil. Entre os textos a serem traduzidos para o projeto que analisamos, há um manual sobre válvulas de uso hidráulico (o qual, por questões de sigilo contratual, não pôde ser incluído neste artigo). No processo convencional de pesquisa, feita diretamente na Internet, através do buscador Google, se utilizarmos apenas o termo “válvula”, teremos um resultado bastante inespecífico: mais de oito milhões de ocorrências (também chamados *hits*) (Fig. 1). É impraticável para um tradutor que está em meio a um trabalho de tradução, que geralmente tem prazos exíguos para entrega, analisar sequer a metade, ou 10% desses resultados.



Figura 1: Imagem dos primeiros resultados obtidos na busca por “válvulas” no buscador Google (total = 8.430.000 ocorrências)¹

¹ Note a falta de especificidade dos resultados da busca.

Ao iniciar a tradução do primeiro manual do projeto, surgiram dúvidas sobre a tradução do termo *control valves*. Seriam “válvulas de controle” ou “válvulas controladoras”? Se fizermos essa busca, com cada um dos termos entre aspas, obteremos os seguintes resultados: 9.370 *ocorrências* para “válvulas controladoras” (Fig. 2) e 11.800 *ocorrências* para “válvulas de controle” (Fig. 3). A diferença numérica não foi significativa, embora tenha favorecido a opção por “válvulas de controle”. Em um caso desses, se o tradutor não dispuser de nenhum outro recurso, terá que analisar os *sites* onde foram publicados os termos, tentando traçar um perfil comum entre eles. Por exemplo, *sites* comerciais, ou *sites* de empresas, *sites* de importadoras etc. Obviamente, esta estratégia sempre será tendenciosa, uma vez que são, ao todo, mais de 20 mil *ocorrências*, e não será possível fazer esta análise em todas as *ocorrências*. Ou seja, como os resultados apresentados pelo Google são aleatórios, não obedecendo a uma hierarquia qualitativa, então analisar as primeiras *ocorrências* não irá fornecer ao tradutor uma noção precisa do perfil de todas as *ocorrências*, mas sim apenas daquelas *ocorrências* estudadas. Mesmo assim, após uma análise mais detalhada das primeiras *ocorrências*, podemos notar que “válvula controladora” em geral vem acompanhada do termo “de pressão”, enquanto “válvula de controle” parece ser um termo bem mais inespecífico, sendo encontrado em textos de engenharia elétrica e mecânica, entre outros.



Figura 2: Imagem dos primeiros resultados obtidos na busca por “válvulas controladoras” no buscador Google (total = 9.370 ocorrências)



Figura 3: Imagem dos primeiros resultados obtidos na busca por “válvulas de controle” no buscador Google (total = 11.800 ocorrências)

Sendo assim, o tradutor que contasse apenas com a Internet e o buscador Google, ou seja, que não tivesse acesso a um especialista da área, continuaria no dilema, sem saber ao certo qual dos dois termos melhor traduziria as *control valves* que aparecem diversas vezes nos textos a serem traduzidos. Optar pelo termo mais frequente não é uma estratégia segura nem científica, e muitas vezes pode levar à escolha do termo menos adequado.

Pesquisas em *Corpus*: um círculo virtuoso

A pesquisa feita em *corpora* coletados especificamente para servirem de apoio a um determinado projeto de tradução, os assim chamados *corpora* customizados (PERROTTI-GARCIA, 2005), pode ajudar a neutralizar muitos dos inconvenientes da pesquisa feita diretamente na Internet. Como os textos são pré-selecionados, há uma *economia de tempo*, ao analisar os resultados. Não existem termos mal empregados, nem textos mal escritos, pois a coleta do *corpus* já atendeu a pré-requisitos (como, por exemplo, coletar apenas textos escritos originalmente em português, publicados por associações ou empresas ligadas diretamente ao tema ou assunto a ser traduzido, escritos por/para profissionais da área) que farão com que os textos sejam de boa qualidade, autênticos e de mesmo gênero textual que o texto a ser traduzido.

Como o *corpus* coletado pode ser armazenado em arquivo virtual, em formato somente texto (.txt), seu conteúdo ganha estabilidade, podendo ser pesquisado a qualquer momento, sem risco de “desaparecer” ou de ser modificado, sem que tenhamos controle sobre ele. (BERBER-SARDINHA, 2002)

O *corpus* comparável coletado cuidadosamente e dentro de princípios preestabelecidos aumenta a especificidade dos resultados das buscas, o que produz um círculo virtuoso: economia de tempo – maior especificidade e maior estabilidade dos resultados – mais economia de tempo e mais qualidade dos resultados obtidos. E como podemos aumentar o tamanho do *corpus*, sempre que acharmos necessário incluir novos textos, esse processo pode auxiliar o tradutor indefinidamente.

O *corpus* customizado

Um *corpus* comparável, composto por textos autênticos, de mesmo público-alvo, registro e tipos textuais que os textos a serem traduzidos, foi coletado a partir de pesquisa feita com o buscador Google, na Internet. Para este projeto, especificamente, utilizamos um *corpus* comparável composto por manuais da área de hidráulica, autênticos, escritos originalmente em português (não traduzidos), retirados de *sites* de indústrias de produtos similares aos fabricados pelo cliente que solicitou a tradução. Para a pesquisa neste *corpus*, foram utilizadas as ferramentas *WordList* (lista de palavras) e *Concord* (concordanceador) do programa *WordSmith tools*, versão 3 (Beber-Sardinha, no prelo). O *corpus* é composto por 59.072 palavras (sendo 59.072 *tokens* e 7.080 *types*) (Fig. 4).

Em linhas gerais, a ferramenta *WordList* gera listas de palavras, classificadas em ordem alfabética, de frequência e segundo estatísticas (quantidade de palavras com determinado número de letras, quantidade de frases com determinado número de palavras, entre outras). A ferramenta *Concord* é um concordanceador e, entre outras utilizadas, apresenta a palavra

90 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

de busca centralizada, ladeada por um número preestabelecido de palavras, formando as *linhas de concordância* (ver *Definições Preliminares*, anteriormente).

N	1	2	3
Text File:	OVERALL	CORPUS-1.TXT	CARMEL-1.TXT
Bytes	388.893	242.061	156.832
Tokens	59.072	36.226	22.844
Type	7.000	4.611	4.376
Type/Token Ratio	11,99	12,73	19,16
Standardised Type/Token	45,27	44,52	46,51
Ave. Word Length	4,93	4,86	5,04
Sentences	1.065	709	356
Sent. length	39,12	40,89	36,58
sd. Sent. length	59,46	60,23	54,69
Paragraphs	379	231	148
Para. length	155,86	156,83	154,35
sd. Para. length	689,45	651,99	294,23
Headings	0	0	0
Heading length			
sd. Heading length			
1-letter words	8.318	5.430	2.888
2-letter words	11.372	7.115	4.257
3-letter words	5.868	3.783	2.075
4-letter words	5.033	2.864	2.169
5-letter words	5.453	3.123	2.330
6-letter words	4.172	2.698	1.964
7-letter words	4.772	2.789	1.983
8-letter words	4.612	2.755	1.857
9-letter words	2.800	1.668	1.132
10-letter words	2.973	1.837	1.136
11-letter words	1.737	1.040	697
12-letter words	861	534	327
13-letter words	508	308	198
14-letter words	312	187	125
15-letter words	186	127	59
16-letter words	55	26	27
17-letter words	26	14	14
18-letter words	3	2	1
19-letter words	9	5	4

Figura 4: *WordList* com dados estatísticos sobre o *corpus* comparável utilizado

O primeiro passo da análise consistiu da realização de uma lista de palavras (*WordList*) do *corpus* de estudo, para confirmarmos se o *corpus* coletado realmente estava em harmonia com os textos a serem traduzidos (Quadro 1).

N	PALAVRA	Freq.	%
1	DE	4.027	6,82
2	A	1.450	2,45
3	E	1.259	2,13
4	PARA	829	1,40
5	DO	757	1,28
6	DA	680	1,15
7	O	668	1,13
8	COM	571	0,97
9	EM	560	0,95
10	OU	506	0,86
11	VÁLVULAS	413	0,70
12	VÁLVULA	383	0,65
13	PRESSÃO	354	0,60
14	AS	339	0,57
15	QUE	323	0,55
16	É	299	0,51
17	C	297	0,50
18	AR	265	0,45
19	SE	261	0,44
20	UMA	259	0,44
21	NA	246	0,42
22	SER	239	0,40
23	TIPO	239	0,40
24	POR	233	0,39
25	OS	217	0,37

92 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

26	NO	186	0,31
27	SÃO	182	0,31
28	UM	177	0,30
29	BOMBA	173	0,29
30	TEMPERATURA	171	0,29

Quadro 2: *WordList* com as primeiras 30 palavras de maior frequência do *corpus* de estudo

Fonte: Elaboração própria

Essa lista de palavras mostrou que as palavras mais frequentes, depois das palavras gramaticais, foram “válvulas” e “válvula” (11^a e 12^a colocadas), seguidas por “bomba” (29^a). Para que tivéssemos uma visão mais detalhada apenas das palavras com conteúdo semântico, foi feita uma lista de palavras e alguns termos foram reagrupados segundo seu radical (ou seja, foram lematizados) [Quadro 2].

N	PALAVRA	Frequência	%	Lemmas
1	VÁLVULA	796	1,35	Válvulas (413)
2	PRESSÃO	354	0,60	
3	AR	265	0,45	
4	TIPO	239	0,40	
5	BOMBA	272	0,46	Bombas (99)
6	TEMPERATURA	171	0,29	
7	CLASSE	159	0,27	
8	ÁGUA	155	0,26	
9	SÉRIE	145	0,25	

10	VAZÃO	138	0,23	
11	AÇO	131	0,22	
12	FLUXO	123	0,21	
13	PSIG	121	0,20	
14	VAPOR	113	0,19	
15	FAIXA	105	0,18	
17	SISTEMA	99	0,17	
18	CORPO	97	0,16	
19	CONTROLE	94	0,16	
20	SEGURANÇA	92	0,16	
21	REFERÊNCIA	89	0,15	
22	COMPRIMIDO	88	0,15	
23	TUBULAÇÃO	85	0,14	
24	BAR	83	0,14	
25	CATÁLOGO	78	0,13	
26	OPERAÇÃO	77	0,13	
27	TUBULAÇÕES	77	0,13	
28	MATERIAL	75	0,13	
29	MOLA	73	0,12	
30	ATUADOR	71	0,12	

Quadro 3: *WordList* apenas com as palavras de conteúdo semântico de maior frequência do *corpus* de estudo. Note que foi feita a lematização (ou seja, o agrupamento pela palavra radical) dos termos bomba(s) e válvula(s)
Fonte: Elaboração própria

Uma vez determinada a adequação do *corpus*, este pode ser usado como fonte de pesquisa durante o processo de tradução. Muitas vezes, entretanto, durante o uso, podem surgir pontos fra-

cos, ou seja, termos que não são encontrados no *corpus*. Caso isso ocorra, basta que o tradutor colete mais textos, para sanar esses pontos fracos. Tais textos podem ser colados diretamente no arquivo que contém os textos do *corpus*.

Potencial de informações fornecidas por um *corpus* customizado: um exemplo prático

Uma vez que a pesquisa realizada diretamente na Internet forneceu resultados inespecíficos (quando foi utilizada a palavra “válvulas” como termo de busca, neste caso) e/ou pouco esclarecedores (por exemplo, para determinarmos a tradução de *control valves*), refizemos as pesquisas, desta vez utilizando a ferramenta *Concord*, do programa *WordSmith tools* versão 3, e um *corpus* comparável coletado especificamente para servir de apoio para a tradução.

A primeira pesquisa feita foi utilizando a palavra “válvulas”. Neste caso, como o programa permite, utilizamos como palavras de busca “válvula*”, para podermos obter tanto os termos no singular quanto aqueles no plural (Quadro 3). A simples observação dos resultados já revela a alta especificidade da pesquisa. Como os textos foram pré-selecionados, todas as frases apresentadas pertencem a textos de mesmo público-alvo, mesmo tipo textual e de mesmo campo semântico. O mesmo não é possível dizer dos resultados heterogêneos obtidos na busca diretamente na Internet.

a operação das <i>válvulas</i> automáticas on-off online e armazena estes dados para
As <i>válvulas</i> bipartidas flangeadas classe xxx da linha ccc são acionadas por suport
Trim de balanceamento de vazão para <i>válvulas</i> borboleta DN 80... 1500 / 3" ... 60"
controle, as <i>válvulas</i> de bloqueio permanecem fechadas e a <i>válvula</i> central fica aberta.
<i>Válvulas</i> de Deslocamento Linear da Haste 2.1.2.
Caso a <i>válvula</i> de segurança e/ou o regulador de contrapressão sejam utilizados em ins
As <i>válvulas</i> de esfera do tipo passagem plena da xxx são fabricadas com corpos
lentamente as <i>válvulas</i> de corte a montante e a jusante do dispositivo (se aplicável).
<i>válvulas</i> de alta performance permite facilidade da operação de bloqueio sem o p
As <i>válvulas</i> de esfera do tipo passagem plena da xxx são fabricadas com corpos em aço

Quadro 4: Imagem de alguns dos resultados obtidos na busca por “válvulas” utilizando a ferramenta *Concord* (total = 804 ocorrências). Note a especificidade dos resultados da busca

Fonte: Elaboração própria

Ao iniciar a tradução do primeiro manual, surgiram dúvidas sobre a tradução do termo *control valves*. Seriam “válvulas de controle” ou “válvulas controladoras”? Ao fazermos essa busca diretamente na Internet, com cada um dos termos entre aspas, obtivemos os seguintes resultados: 9.370 ocorrências para “válvulas controladoras” e 11.800 ocorrências para “válvulas de controle”. A diferença numérica não foi significativa, embora tenha favorecido a opção por “válvulas de controle”. De posse de um *corpus* comparável, utilizando a ferramenta *Concord*, refizemos a pesquisa, para procurar determinar a melhor tradução para *control valves*. Para o termo “controladora” (Quadro 4), houve apenas uma ocorrência (o que, por si só, já é bastante revelador).

Uma *válvula controladora* de temperatura automática é fornecida em conjunto.

Quadro 5: Imagem dos resultados obtidos na busca por “controladora”, utilizando a ferramenta *Concord* (total = 1 ocorrência)

Fonte: Elaboração própria

Esse achado isoladamente, entretanto, ainda não permite que descartemos esta opção de tradução. Sendo assim, fizemos a busca por “de controle” [Quadro 5], no mesmo *corpus*. Os resultados falam por si: 33 ocorrências de “válvula(s) de controle”. Não há dúvidas de que este é o termo exato a ser usado na tradução de *control valves*.

Válvulas de globo • Válvulas de agulha • <i>Válvulas de controle</i> • Válvulas de borboleta
<i>válvulas de controle</i> KE 61 e 71, com corpo em aço inox. Este
seleção de <i>válvulas de controle</i> que seleciona corretamente as válvulas de controle
um software de dimensionamento e seleção de <i>válvulas de controle</i> que seleciona corretamente
de Elementos Finais de Controle 2 – <i>Válvulas de Controle</i> 2.1 – Partes Principais de uma V
mponentes ou <i>válvulas de controle</i> são testados antes de sua entrega. Para válvulas
TUBULAÇÕES INDUSTRIAIS ESTAÇÕES DE VÁLVULAS DE CONTROLE – Arranjos
DO MATERIAL DO DIAFRAGMA VÁLVULAS DE CONTROLE COM DIAFRAGMA
INDUSTRIAIS VÁLVULAS DE CONTROLE É UM NOME GENÉRICO PARA
Válvula. No caso das <i>válvulas de controle</i> é muito importante conhecer a curva de ab
e os de abertura rápida. As <i>válvulas de controle</i> são caracterizadas pelo valor do coeficiente
antes de sua entrega. Para <i>válvulas de controle</i> , o teste inclui performance do controle para
um desafio particular. <i>Válvulas de controle</i> , válvulas on-off, válvulas de emergência (shu
uma das mais completas linhas de <i>válvulas de controle</i> . Com diâmetros de 1/2 a 8 polegadas

Quadro 6: Imagem dos 14 primeiros resultados obtidos na busca por “de controle”, utilizando a ferramenta *Concord* (total = 70 ocorrências, sendo 33 para “válvula(s) de controle”)

Fonte: Elaboração própria

Potencial de informações fornecidas por um *corpus* customizado: um exemplo da terminologia

Com um *corpus* customizado, podemos obter muitas informações valiosas, que irão ajudar o tradutor a fazer suas opções de forma mais segura e consciente. Mas há outras potencialidades de uso para um *corpus* desse tipo. Ao lidarmos com esses *corpora*, utilizando o programa *WordSmith*, podemos ajustar a ferramenta *WordList* para que produza listas de palavras com três elementos cada ($n= 3$, ou seja, trigramas), [Quadro 6]. Assim, obteremos uma série de termos compostos, que muitas vezes poderão surgir no decorrer das traduções.

TRIGRAMA	Frequência	%
CATÁLOGO DE REFERÊNCIA	70	0,12
PSIG # PSIG	62	0,10
FAIXA DE TEMPERATURA	51	0,09
DE AR COMPRIMIDO	48	0,08
CLASSE DE PRESSÃO	39	0,07
MATERIAL DO CORPO	37	0,06
DE ATÉ #	35	0,06
DE ACORDO COM	33	0,06
FLUXO PARA ABRIR	32	0,05
PONTO DE ORVALHO	31	0,05
PERDA DE CARGA	30	0,05
VÁLVULAS DE ALÍVIO	30	0,05
ALÍVIO E SEGURANÇA	29	0,05
DE ALÍVIO E	29	0,05
EM AÇO INOXIDÁVEL	29	0,05
CLASSE DE VEDAÇÃO	28	0,05

98 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

E SEGURANÇA #	28	0,05
FAIXA DE CV	28	0,05
FLUXO PARA FECHAR	28	0,05
VÁLVULAS DE CONTROLE	27	0,05
AÇO INOX #	24	0,04
ROSCA BSPT ##;	24	0,04
A PRESSÃO DE	23	0,04
AR PARA ABRIR	22	0,04
LED E SUPRESSOR	22	0,04

Quadro 7: *WordList* de frequência, para *clusters* com $n=3$ (trigramas)
Fonte: Elaboração própria

Além disso, apenas com o resultado dessa rápida pesquisa, já foi possível levantar um número muito grande de termos compostos que, após uma análise posterior mais detalhada, são fortes candidatos a figurarem em um vocabulário específico da área de válvulas hidráulicas (faixa de temperatura, ponto de orvalho, medicação de nível, entre outras).

O programa *WordSmith* pode ser extremamente útil para tradutores, terminólogos e linguistas em geral. Apenas a título ilustrativo, para mostrarmos o grande potencial destas ferramentas também para pesquisas terminológicas, fizemos uma busca mais avançada, usando a ferramenta *Concord*, com os seguintes parâmetros: em *Concordance settings*, fazer as seguintes opções: *Search word or phrase* Válvula* (assim definimos qual será a palavra de busca); *Context word(s)* de (deste modo, estaremos solicitando que o programa apenas nos apresente os resultados que tenha de em um horizonte de palavras à direita e/ou a esquerda da pala-

vra de busca); *Horizon* OL 1R (neste ponto, definimos qual será esse horizonte, que no caso foi de zero palavras à esquerda (L) e uma palavra à direita (R) da palavra de busca – ou seja, o programa irá fornecer todas as ocorrências de válvula ou válvulas que tenham a partícula “de” na posição 1 a sua direita.

Foram encontrados 60 tipos de válvulas, com um total de 230 ocorrências, assim distribuídas: de afinação (1); de agulha (4); de alívio (3); de alívio e segurança (30); de alívio de emergência (2); de alívio de pressão e/ou vácuo (6); de alta *performance* (2); de baixa velocidade (2); de balanceamento (1); de bloqueio (8); de bloqueio automático (2); de borboleta (2); de *bypass* (1); de carga (1); de comporta (2); de contrapeso (1); de contrapressão (1); de controle (33); de corte (4); de derivação (2); de descarga (1); de deslocamento (2); de diafragma (3); de dreno de dupla sede (1); de duplo solenoide de emergência (4); de equalização (1); de esfera (2); de esfera e drenos (1); de esfera de passagem plena (3); de esfera (5); de esfera tripartida (1); de excesso de vazão (1); de fecho de emergência (2); de fecho rápido (1); de gaveta (5); de globo (3); de injeção (1); de limpeza (2); de macho (3); de parada de emergência (4); de passagem plena (1); de pé (12); de pistão (2); de *plug* excêntrico? (2); de purga (3); de quebra de vácuo (1); de quebra-vácuo (1); de regulagem (2); de resposta rápida (1); de retenção e fechamento (1); de retenção da pressão de carga (1); de retenção de portinhola (1); de retenção (16); de retenção de esfera (1); de retenção dos freios (1); de retenção de pistão (1); de sede única (1); de segurança e alívio (1); de segurança (29); de segurança e de alívio (1).

Conclusão

Este artigo procurou apresentar alguns recursos disponibilizados pela Linguística de *Corpus*, os quais poderão ser utilizados para que o tradutor disponha de uma fonte de pesquisa confiável, de rápida obtenção e a um custo de execução bastante baixo. A coleta de um *corpus* customizado é um processo simples e o material coletado pode ser reaproveitado para traduções futuras. A partir dos resultados apresentados anteriormente, é possível depreender que a filosofia adotada ao coletarmos textos para a montagem de um *corpus* comparável que servirá de fonte de pesquisa para um determinado projeto de tradução é baseada na economia de tempo, na maior estabilidade das ocorrências e no aumento da especificidade dos resultados. Pesquisar diretamente na Internet, sem fazer uma seleção prévia dos textos, faz com que o tradutor tenha que lidar com uma quantidade de resultados tão grande que poderá, em alguns casos, acabar prejudicando a pesquisa e consumindo ainda mais tempo. A busca em *corpora* customizados torna a pesquisa mais objetiva, rápida e precisa. Sendo assim, podemos concluir que há diversos recursos da Linguística de *Corpus* que podem ajudar muito a aumentar a produtividade e a qualidade dos textos traduzidos. Além disso, este levantamento também será de grande valia para um tradutor que deseje montar um glossário, ou que pretenda determinar outras palavras de busca para a localização de mais textos específicos da área, no caso de uma eventual ampliação do *corpus* utilizado como fonte de pesquisa.

Referências

BERBER SARDINHA, A. P. *Linguística de corpus*. São Paulo: Manole, 2002.

BERBER SARDINHA, T. *Pesquisa em Linguística de corpus com WordSmith Tools*. Campinas: Mercado de Letras, [201-?]. No prelo.

HUNSTON, S. *Corpora in applied linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

LAVIOSA, S. The corpus-based approach: a new paradigm in translation studies. *Meta*, 43, p. 631-651, 1998.

PERROTTI-GARCIA, A. J. Customised corpora: a source of information for translators, Institute of Translation and Interpreting Conference. 2007. Disponível em: <http://www.iti-conference.org.uk/conference_programme.html>. Acesso em: 22 nov. 2008.

PERROTTI-GARCIA, A. J. O uso de corpus customizado como fonte de pesquisa para tradutores. *Confluências Revista de Tradução Científica e Técnica*, Lisboa, v. 3, p. 62-79, 2005. Disponível em: <<http://www.confluencias.net>>.

Submetido em: 20/07/2008

Aceito em: 10/05/2009





DE AS ONDAS PARA GOLVEN: O ROMANCE DE VIRGINIA WOOLF NO FILME DE ANNETTE APON

FROM THE WAVES TO GOLVEN:
VIRGINIA WOOLF'S NOVEL IN
ANNETTE APON'S FILM

Carlos Augusto Viana da Silva

Universidade Federal do Ceará

Resumo

Este artigo analisa aspectos da tradução do romance *As ondas* (1931), de Virginia Woolf, para o filme *Golven* (1982), da diretora holandesa Annette Apon. Partimos do pressuposto que, ao utilizar estratégias de tradução, tais como o *voice-over*, o *close-up* e a montagem, a diretora ressignifica a obra com novo formato narrativo para o novo contexto da linguagem cinematográfica, e consolida o universo literário de Woolf para o espectador fílmico.

Palavras-chave: Virginia Woolf. *As ondas*. Cinema.

Abstract

The article analyses aspects of the translation of the novel *The Waves* (1931) by Virginia Woolf into the film *Goven* (1982) directed by the Dutch film maker Annette Apon. We take from the idea that when using translation strategies such as voice-over, close-up and montage, the director re-signifies the written work with a new narrative format into the new context of cinematographic language, and consolidates the literary universe of Woolf for the film spectator.

Keywords: Virginia Woolf. The Waves. Cinema.

Introdução

O romance *As ondas* (1931), da escritora inglesa Virginia Woolf, apresenta traços importantes da narrativa impressionista moderna por trazer em seu desenvolvimento uma forma bastante particular de escrita.

O desenvolvimento do romance se dá por meio do uso da técnica do fluxo da consciência, ou seja, a atração da narrativa é determinada, em grande parte, pelo universo submerso na consciência do personagem. Explorando os níveis da consciência antecedentes à fala, o interesse mais acentuado repousa nos processos psíquicos dos personagens, e não em suas ações. Assim, o texto, nessa perspectiva, difere-se dos romances realistas e naturalistas tradicionais, que têm como foco a realidade externa narrada com começo, meio e fim.

O romance de Woolf, ao contrário, limita-se a descrever processos mentais e as realidades internas de seus personagens. Ao utilizar essa técnica, a autora rompe com padrões das narrativas tradicionais e introduz o universo psíquico dos personagens como

material fundamental na tessitura narrativa, representando a grande vanguarda da literatura moderna.

Esse universo literário complexo de Woolf foi traduzido para o filme *Golven* da diretora holandesa Annette Apon, em 1982, com o grande desafio de “acomodar” uma narrativa de ação mínima, a um contexto de linguagem em que a ação se sobressai: o cinema.

Ao observarmos esses traços tão particulares na construção da narrativa de *As ondas*, partimos da ideia de que estratégias de tradução, tais como o *voice-over*, o *close-up* e a montagem foram preponderantes na reescrita desse construto vanguardista de Woolf, que assume um novo formato para o espectador.

A adaptação como Tradução e os Estudos Descritivos

A adaptação cinematográfica de *As ondas* será observada, no presente artigo, como fenômeno tradutório. Ao procedermos dessa forma, estamos ampliando o conceito de tradução, a partir de reflexões de Roman Jakobson (1991, p. 64), que percebe a tradução num sentido mais amplo, classificando-a em três tipos:

- A tradução intralingual ou *reformulação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

O nosso estudo enquadra-se em pelo menos duas classificações de Jakobson. Trata-se de uma análise sob a perspectiva interlingual, porque estamos trabalhando com o romance em inglês, traduzido para o filme falado em duas versões: holandesa e inglesa. Nosso objeto de análise, porém, é, especificamente, a versão falada em inglês. A análise é intersemiótica, porque se trata da reescrita de signos verbais do romance para signos verbais e não-verbais do sistema fílmico.

Em estudo anterior, detivemo-nos na análise da tradução cinematográfica do romance *Mrs. Dalloway*, da diretora holandesa Marleen Gorris (1997). Ao investigarmos as estratégias de tradução empregadas pela diretora, verificamos que o processo de reescrita do romance de Virginia Woolf não segue a tendência vanguardista do texto de partida devido a questões próprias do meio cinematográfico (ampliação de público, criação de narrativa mais linear etc.), e, principalmente, devido ao estilo e à concepção de criação da própria tradutora.

Concluimos, portanto, que o uso de estratégias, tais como a linearidade, o *flashback* e a montagem, por exemplo, está diretamente ligado à questão da organização do material narrativo e à sua linearização para o espectador. O uso reduzido do *voice-over*, por sua vez, também tem influência nesse traço de linearização do formato da narrativa. Observa-se, ainda, a utilização do recurso de antecipação, no início da narrativa, para direcionar alguns pontos dos argumentos do filme. Assim como no estudo do filme *Mrs. Dalloway*, tratamos, aqui, de alguns aspectos do processo de tradução do romance *As ondas*.

Cattrysse (1992a, 1992b) considera o fenômeno da adaptação fílmica importante e apresenta propostas metodológicas para o

estudo de filmes, sob a perspectiva da tradução, entendendo que o estudo da adaptação como tradução pode possibilitar um diálogo fundamental entre os estudos fílmicos e os tradutológicos.

Para o desenvolvimento dessa proposta, Cattrysse (1992a, 1992b) fez um estudo da adaptação dos filmes *noir* americanos, em particular, e dos demais filmes norte-americanos de maneira geral. Na sua análise, apoiou-se nos estudos descritivos de Gideon Toury (1995), que considera a tradução como processo, e nos princípios dos polissistemas de Itama Even-Zohar (1990), que observa os processos envolvidos na tradução como subsistemas ligados entre si.

Na tentativa de verificar se o uso dos princípios dos polissistemas seria viável para o desenvolvimento de uma teoria sistemática e coerente de adaptação fílmica, Cattrysse (1992a, 1992b) levou em consideração quatro questões: a seleção dos textos de partida, a política de adaptação dos textos selecionados; a forma como a adaptação funciona no contexto do cinema e as relações existentes entre a política de seleção e a adaptação, de um lado, e a função/posição do filme adaptado no sistema cinematográfico, do outro.

Assim como Cattrysse (1992a, 1992b), pretendemos trabalhar, em nossa análise, a ideia de tradução sob a perspectiva dos estudos descritivos de Toury (1995) e a da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990), já que as questões, por eles discutidas, tornam-se importantes para uma análise sistemática dos textos traduzidos, levando em conta não só aspectos linguísticos do texto de partida, mas também os contextos de chegada.

André Lefevère (1992, p. 9) apresenta o conceito de reescrita, importante para a ampliação das novas abordagens de análise do texto traduzido. De acordo com esse conceito, a tradução é a reescrita de um texto de partida e todas as reescritas, quaisquer que sejam suas intenções, refletem uma ideologia. Têm o poder de afetar a interpenetração dos sistemas literários, não somente pelo fato de projetarem a imagem de uma obra, em outra literatura, ou por fracassarem em fazê-lo, mas também por introduzirem novos instrumentos no corpo de uma poética, delineando mudanças. Ou seja, as reescritas têm o poder de introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos mecanismos, numa determinada sociedade, exercendo papel importante no sistema literário. Nesse sentido, o texto traduzido passa a ser um mecanismo importante na compreensão do meio onde é realizado.

Percebe-se que essa concepção favorece um diálogo permanente entre os textos e o meio social a que pertencem. Partindo desse pressuposto, alguns autores apresentam ao método de análise de tradução uma nova forma, que considera não só o produto, mas também o processo tradutório, levando em conta o contexto do sistema literário que se propõe traduzir. Trata-se da teoria do polissistema. Os autores, que concebem essa teoria, entendem que as normas sociais e as convenções literárias na cultura de chegada, integrantes do sistema para o qual se vai traduzir, ditam as pressuposições estéticas dos tradutores e, como consequência, afetam suas decisões no momento da tradução. Nesse contexto, o processo tradutório passa a ser bem mais amplo, como reforçam Lefevère (1992), Holmes e Van den Broeck (apud GENTZLER, 1993, p. 107) e a teoria da tradução parece transcender os aspectos linguísticos. Nessa nova visão, o processo de tradução tenta descrever não somente a transferên-

cia de significados ou a equivalência de um texto de partida para um texto de chegada, mas o processo de produção de tradução que pode transformar o sistema literário como um todo.

Even-Zohar (1990) refere-se à teoria do polissistema como uma correlação de sistemas literários e não-literários com a sociedade. Pode-se explicar, a partir daí, a função de diferentes tipos de textos numa dada cultura, desde os canônicos até os mais periféricos. Even-Zohar (apud GENTZLER, 1993, p. 115) acrescenta, ainda, que um determinado texto é traduzido em face de algumas condições sociais envolvidas. Tais princípios tornam-se importantes na análise de textos traduzidos.

Cinema e literatura

Segundo Hermans (1992, p. 1), o fenômeno da adaptação cinematográfica de textos escritos constitui uma parte considerável da produção fílmica global. Partindo dessa perspectiva, cada vez mais se discute a relação existente entre literatura e cinema. Os dois campos de linguagem têm formas diferentes de interpretação do mundo, lidam com linguagens diferentes, mas ambos são constituintes de uma narrativa significativa.

Ao diferenciar esses dois campos e as especificidades de suas narrativas, Clerc (1993, p. 29) discute a complexidade do processo de tradução de um texto literário para o cinema. Como não é possível traduzir levando-se em conta apenas aspectos linguísticos, já que se trata de linguagens distintas, a direção de um filme, segundo a autora, tem a autonomia para encontrar “equivalências” de significação geral da obra a ser traduzida e suas particu-

laridades literárias. Assim, a obra é repensada sob dois “cenários”: o texto de partida e o texto adaptado.

Esses dois “cenários” são de natureza diferente e cada um manifesta peculiaridades estruturais próprias, tais como forma, linguagem e conteúdo, dependendo dos traços poéticos e estéticos em que estão inseridos. Ademais, os elementos de composição devem dialogar entre si, na medida em que pertencem a um sistema sociocultural.

Ao considerarmos a narrativa do romance, por exemplo, podemos perceber que ela é delineada por um conjunto de estruturas características da narração, ou seja, por elementos contadores de histórias, pela combinação e articulação desses aspectos formando, assim, um construto teórico mais amplo, “[...] a poética num sentido mais amplo”, como afirma Chatman (1986, p. 15).

O texto cinematográfico, por sua vez, é delineado pela poética do sistema fílmico. Embora, em muitos casos, esta poética esteja diretamente vinculada ao texto de partida, isto é, um romance, uma peça de teatro, uma revista em quadrinhos, possui caráter autônomo e é detentor de sua própria linguagem, das suas microestruturas e de duas convenções.

Ao propor a formulação da sintagmática do filme narrativo, Metz (1976, p. 202) afirma que um filme de ficção divide-se em certo número de *segmentos autônomos*. Para o autor, tais segmentos devem ser articulados e interligados para dar sentido ao conjunto narrativo, ou seja, o filme seria, na sua concepção, “[...] o sintagma máximo do cinema”.

Vale ressaltar que a autonomia desses segmentos é limitada, porque o sentido tomado em cada um deles só se constrói em relação ao filme. Existe, na própria relação interna do texto cinematográfico, um conjunto de elementos que interagem e se completam, através de suas relações. Isto se consolida por meio de influência direta das instâncias operacionais na realização do filme, ou seja, através do roteiro, da filmagem, da direção e da edição. Assim, a realidade que se apresenta na tela nunca é totalmente neutra, mas sempre um signo de algo mais. É o que Martin (1990, p. 18) chama de “[...] dialética de significante-significado”

Além desses pontos estruturais inerentes a cada linguagem, a produção e a recepção das adaptações/traduições de obras literárias para o cinema dependem muito do contexto de criação, existindo uma política de articulação e manipulação que influencia todo o processo. A própria escolha do texto a ser traduzido pode ser vista como um indício importante dessa questão. No caso específico da tradução cinematográfica do romance *As ondas*, por exemplo, poderíamos considerar, pelo menos, três razões que justificariam a tradução para a tela: (a) a representação e a consolidação de uma técnica de escrita na literatura moderna: o fluxo da consciência; (b) a grande contribuição do texto de partida para o cânone literário inglês, no século XX; e (c) o reconhecimento de Virginia Woolf na literatura ocidental.

Observamos, portanto, que a sistematização teórica, em discussão, propicia a investigação de traduções em novos contextos receptores (literários ou cinematográficos) e também dá conta dos estudos da adaptação fílmica como uma instância do fenômeno tradutório. Essas concepções nos dão subsídios para analisar alguns aspectos da tradução do romance de Woolf para o cinema.

O romance *As ondas* na tela

O romance *As ondas* representa o expoente máximo do caráter experimental da escrita de Virginia Woolf. A narrativa se estabelece por meio de elementos metafóricos que delimitam o processo de existência dos personagens. Ou seja, a descrição dos momentos de vida dos personagens é feita como se houvesse uma representação de suas vidas, desde a sua infância até a maturidade. Há, ao longo da narrativa, um movimento constante em que situações, sensações e experiências são mostradas, não como substratos de uma realidade externa, mas como manifestações individuais de reflexões profundas sobre a existência humana.

Os personagens do romance são os seis amigos Bernard, Jinny, Louis, Neville, Rhoda e Suzan. A construção de cada um deles tem como base seus traços individuais e sua intimidade que aparecem através de reminiscências e de lembranças que, juntamente com novas experiências, vão se revelando e compondo a narrativa. Ao entrar em contato com essas realidades internas, o leitor capta informações sobre os personagens. Louis e Bernard, por exemplo, tornam-se homens profissionalmente bem-sucedidos; Bernard tem esposa e família, enquanto Louis tem Rhoda como sua amante. Suzan, por sua vez, casa-se e tem filhos. Jinny leva uma vida social ativa em Londres, divertindo-se com rapazes. Neville é homossexual e se apaixona por Percival (Percival não aparece propriamente na narrativa, mas através da percepção dos personagens). Entretanto, esses fatos externos não se configuram como o material mais importante para *As ondas*. Ao contrário, o conteúdo relevante, que compõe a proposta de Woolf, é a apreensão interna dos momentos de intimidade desses personagens.

Em termos de estrutura, o romance *As ondas* é dividido em nove interlúdios. Cada um deles, destacado em itálico, representa um momento de vida dos personagens e é seguido por um solilóquio, ou seja, por uma apresentação de processos psíquicos (monólogos interiores) dos personagens por eles mesmos sem a interferência direta de uma descrição por parte do narrador, pressupondo um público, como acontece no teatro. Para Calado (2007, p. 50), esses interlúdios aparecem como metáforas das idades dos personagens, pois descrevem o sol, desde o seu nascimento, até seu ocaso, passando pelo seu ápice ao meio-dia, o que coincidiria com o auge da juventude para os seis personagens.

Alves (2002, p. 72), ao fazer uma leitura mais aprofundada sobre esse processo metafórico, afirma que o romance de Woolf tende à iconicidade da linguagem observada na própria narrativa construída através do fluxo da consciência: “O enredo, as memórias, as sensações, não são lineares, são muitas vezes sobrepostos, vão e vêm num movimento constante, a partir de várias perspectivas ao mesmo tempo, o presente, o passado aparecem simultaneamente”.

Nesse sentido, a autora reforça que Woolf usa a metáfora das ondas para iconizar o fluxo da consciência, como se essas ondas, que sugerem movimentos contínuos de ir e vir, e de agitação, dessem ritmo ao movimento da consciência e do pensamento. A autora acrescenta:

Essa metáfora poderia também ser estendida aos muitos sentidos da palavra *wave*, empregados durante toda a narrativa, como os movimentos de ondular, tremular e os gestos de acenar, agitar, abanar, que

remeteriam, mais uma vez, ao movimento contínuo de ir e vir [...] (ALVES, 2002, p. 72)

Percebemos, portanto, que o romance tem estrutura muito particular, tanto no que diz respeito ao formato narrativo quanto aos próprios temas desenvolvidos. O seu padrão narrativo redimensiona características estruturais do romance tradicional (aquele que tem ênfase em contar uma história com começo, meio e fim), pelo uso da experimentação e afirmação de um novo processo de escrita, em que se apresenta o “reflexo múltiplo da consciência”, como afirma Auerbach (1998, p. 495). Esse processo, para o autor, foi paulatinamente formado, mas foi nos decênios ao redor da Primeira Guerra Mundial e depois dela que se consolidou. Pode ser visto, portanto, como resultado do alargamento de horizonte de visão do ser humano, por meio do enriquecimento em experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida. Auerbach (1998, p. 495) argumenta que tal fenômeno começou no século XVI, e avançou em ritmo sempre crescente no século XIX. Mas foi a partir do princípio do século XX que atingiu um ritmo de aceleração tão violento que “[...] a cada instante tanto produz ensaios de interpretação sintético-objetivos como os derruba”.

Por essas razões, o romance *As ondas* apresenta-se como um texto literário de vanguarda na literatura moderna. Sua narrativa foi traduzida para o cinema, trazendo elementos importantes da obra de Woolf para o espectador. Vejamos, a seguir, alguns pontos ligados à tradução dessa narrativa para a tela.

A narrativa do filme de Apon traz algumas estratégias importantes de tradução na tentativa de reescrever o universo literário

do romance para o espectador. Destacariamos, pelo menos três delas, como fundamentais para a tessitura de *Golven: o voice-over*¹, o *close up* e a montagem. Assim como o romance, o filme apresenta percepções e sentimentos dos personagens, sem que haja interação direta entre eles. Como sabemos, o solilóquio é uma técnica importante de escrita que Woolf usa, após cada interlúdio, para a apresentação das realidades internas dos personagens na narrativa. Essa técnica também está presente no filme. Em algumas situações, os personagens falam diretamente para o espectador e, em outras, a narração em *voice-over* desvenda a sua intimidade. Para Kosloff (1988, p.12-13), o uso da técnica de *voice-over* pode funcionar muito bem no cinema, mas se usada sob restrições. Isso se deve ao argumento de que a técnica sucumbe à imagem, ou seja, a simples exibição da cena, sem comentários, possibilita que o espectador estabeleça a comunicação efetiva com as imagens, e construa a interpretação do seu significado. Nesse sentido, na visão da autora, haveria uma tendência ao direcionamento dessas imagens pela subjetividade do narrador.

A apresentação dos personagens no filme de Apon ilustra a eficácia do uso da estratégia. No início da narrativa, aparece na tela a imagem da areia da praia. A câmera se movimenta e focaliza um casarão. Em seguida, focaliza uma narradora/escritora que escreve os primeiros fragmentos do texto de Woolf (1980, p. 8, tradução de Lya Luft):

¹ Confira o artigo de Franco (2001) sobre o conceito de *voice-over* nos Estudos Fílmicos e nos Estudos da Tradução. A autora também desenvolveu a primeira tese de doutoramento sobre *voice-over* como modo de tradução audiovisual (2000).

– ‘Vejo um anel’ – disse Bernard – ‘suspenso acima de mim. Treme e balança num laço de luz’.

– ‘Vejo uma faixa de pálido amarelo’ – disse Susan – ‘espalhando-se até encontrar uma listra roxa’.

– ‘Ouço um som’ – disse Rhoda –, ‘chip, chap, chip, chap, subindo e descendo’.

– ‘Vejo um globo’ – disse Neville – ‘pendendo como uma pérola nos imensos flancos de uma colina’.

– ‘Vejo uma borla vermelho-vivo’ – disse Jinny. – ‘tramada com fios de ouro’.

– ‘Ouço alguma coisa batendo’ – disse Louis. ‘A pata de um grande animal acorrentado. Bate, bate, não pára de bater’.²

Esses fragmentos são apresentados para o espectador em *voice-over*.

Logo em seguida, por meio da mesma técnica, na medida em que a narradora/escritora dá continuidade ao processo de escrita,

² I see a ring,’ said Bernard, ‘hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.’ ‘I see a slab of pale yellow,’ said Susan, ‘spreading away until it meets a purple stripe.’ ‘I hear a sound,’ said Rhoda, cheep chirp; cheep, chirp; going up and down.’ ‘I see a globe,’ said Neville, hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.’ ‘I see a crimson tassel,’ said Jinny, ‘twisted with gold threads.’ ‘I hear something stamping,’ said Louis. ‘A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.’

cada um dos personagens é apresentado para o espectador. Justifica-se o uso dessa estratégia, pois o filme trata, principalmente, da descrição de conjecturas. Assim, as imagens, por si, não seriam suficientes para externar o material psicológico.

Podemos perceber que a estratégia do *voice-over* não parece ter efeito negativo na construção geral da obra, embora reconheçamos que a narrativa se torna um pouco lenta. Entretanto, configura-se como elemento importante para lidar com o material subjetivo que perpassa todo o texto cinematográfico. Diferente de outras adaptações de Woolf, como *Mrs. Dalloway*, por exemplo, em que o uso do *voice-over* é reduzido, em *Golven*, ele ganha um espaço considerável na consolidação dos conteúdos intimistas.

O *close-up* também tem participação importante na construção narrativa de *Golven*, aproximando o espectador dos momentos de introspecção dos personagens. Na visão de Bela Baláz (1992, p. 261), *close-ups* são sempre revelações dramáticas do que está realmente acontecendo além das aparências superficiais, expressando a sensibilidade poética do diretor. No filme, os constantes *close-ups* cumprem esse papel de desnudamento de superficialidades e se tornam instrumentos importantes na conjunção dos universos íntimos narrados.

Outro ponto que merece destaque na compreensão da organização da narrativa de *Golven* seria a montagem. O recurso foi usado como veículo da nova técnica de escrita de Woolf. Por meio dele, a autora transmite em sucessão linear o material psíquico, em seu estado de coexistência, tal como ocorre na mente humana. Assim, o conjunto narrativo é formado por uma sequência sucessiva de quadros que representam situações e momentos de

vida dos personagens, constituindo cortes, durante o percurso narrativo.

Pires (1985, p. 151) distingue dois tipos de montagem: a temporal e a espacial. A montagem temporal acontece quando as imagens ou ideias de um tempo ou ocasião são superpostas às de outro, isto é, o objeto de focalização permanece fixo no espaço e as imagens de outros tempos são projetadas sobre ele. A montagem espacial acontece quando o tempo é mantido fixo, enquanto o elemento espacial vai mudando. Esse tipo de montagem é também chamado de visão múltipla, porque registra a convergência de várias imagens numa mesma situação, havendo simultaneidade de eventos.

O uso dos dois tipos de montagem pode ser observado no romance *As ondas*. A montagem temporal manifesta-se através da permanência fixa dos personagens no espaço, embora as suas consciências se desloquem no tempo. A título de exemplo, vale observar os constantes solilóquios dos personagens tecendo reflexões, como nessa fala do personagem Louis reportando-se a uma situação vivida no passado: “Agora, foram-se todos – disse Louis – Estou completamente só. Entraram em casa para o café da manhã e deixaram-me parado junto do muro entre as flores. É muito cedo, antes da hora das aulas”.³ (WOOLF, 1980, p. 10)

A montagem espacial, por sua vez, aparece no romance, ao apresentar certas imagens convergentes em momentos específicos da narrativa, ou seja, existe um tempo fixo, mas ao mesmo

³ Now all they have gone’, said Loius. ‘I am alone. They have gone into the house for breakfast, and I am left standing by the wall among the flowers. It is very early, before lessons.

tempo há uma variedade de impressões sobre um determinado fato. Existem múltiplas perspectivas no direcionamento do fluxo da consciência dos personagens e, por isso, há um confronto permanente entre essas perspectivas. Um exemplo pode ser observado logo no início da narrativa em que impressões de cada personagem são apresentadas:

Olhem a teia da aranha no centro da sacada – disse Bernard. – Há gotas de água nela, gotas de luz branca.

- As folhas se juntaram em torno da janela como orlhas pontiagudas – disse Susan.

- Uma sombra cai sobre a vereda – disse Louis – como um cotovelo dobrado.

- Ilhas de luz flutuam na relva – disse Rhoda. – Caíram através das árvores.

- Os olhos dos pássaros rebrilham nos túneis entre as folhas – disse Neville.

- Os caules estão cobertos de pêlos ásperos e curtos – disse Jinny – e há gotas de água neles.

- Uma lagarta enrolou-se formando um anel verde – disse Susan -, presa em si mesma com seus pés rombudos.

- O caracol arrasta sua concha cinzenta através da

vereda e esmaga as folhas da grama – disse Rhoda.
(WOOLF, 1980, p. 9)⁴

O uso da montagem, em Virginia Woolf, possibilita a expressão da mobilidade do real e a construção complexa da sua consistência por meio de uma visão de mundo impressionista.

Oliveira, ao tratar desse ponto, faz a seguinte afirmação:

É que, na descrição do real, Virginia Woolf propõe uma luminação [*sic*] difusa e incidente sobre áreas mais extensas do que as que marcam contornos e fronteiras definidas. As separações entre cenas e os objetos descritos são sugestivos e indecisos em sua escritura. A determinação dos limites excludentes não a distingue, e a descrição ascende à emoção momentânea, por sua vez responsável pela mobilidade do quadro.
(OLIVEIRA, 1979, p. 23-24)

Vale enfatizar que o encadeamento dos processos mentais em Woolf é segmentado no nível das reflexões dos personagens. Como consequência, imprime-se a ideia de enredo mínimo, porque a

⁴‘Look at the spider’s web on the corner of the balcony’, said Bernard. ‘It has beads of water on it, drops of White light.’ ‘The leaves are gathered round the window like pointed ears,’ said Susan. ‘A shadow falls on the path,’ said Louis, ‘like an elbow bent.’ ‘Islands of light are swimming on the grass,’ said Rhoda. ‘They have fallen through the trees.’ ‘The birds’ eyes are bright in the tunnels between the leaves,’ said Neville. ‘The stalks are covered with harsh, short hairs,’ said Jinny,’ and drops of water have stuck to them. ‘A caterpillar is curled in a green ring,’ said Susan, notched with blunt feet. ‘The grey-shelled snail draws across the path and flattens the blades behind him,’ said Rhoda.

formação do conjunto narrativo não diz respeito às situações que acontecem no cotidiano dos personagens, mas às suas impressões e reflexões sobre essas situações, negando à narrativa a finalidade de se prender a uma história. Ao contrário, a narrativa de Woolf contempla várias “histórias” individuais de cada personagem que são apenas um pretexto para o seu desenvolvimento e não seu ponto central, como nos romances tradicionais.

No filme, há uma tentativa por parte da direção, de manter-se o encadeamento das realidades internas dos personagens, através da aproximação de cada um deles na tela. Entretanto, ao contrário do romance, a segmentação não parece estar somente no nível das reflexões. Explica-se: há uma outra forma de segmentação entre as realidades internas descritas e as imagens apresentadas na tela. Um exemplo disso seria a inserção constante de imagens e fotos de conteúdo simbólico importante para marcar tempos ou delimitar estágios na narrativa. Podemos, ainda, destacar a sua progressão, quando identificamos, na tela, imagens metafóricas de um quadro das ondas, possibilitando a interpretação da intensidade, do ápice e do colapso, associados à idade dos personagens: infância, juventude e maturidade. Essa organização linear, na nossa visão, tem como principal efeito a sistematização do universo narrativo para o espectador, assumindo assim outro formato.

Outro aspecto que está diretamente ligado ao efeito do uso da montagem no filme é a forma de apresentação do material psicológico na tela. No texto de Woolf (1980), o leitor tem a clareza de que todas as discussões são digressões, e que as “falas” são individuais. No texto de Apon, essa clareza não se estabelece logo no início da narrativa. Existe, a princípio, a simulação de uma pretensa

interação direta entre os personagens. Como eles aparecem constantemente juntos, é como se houvesse a presença de diálogos. No entanto, isso de fato não acontece, pois, embora os personagens estejam juntos, em várias situações, isto é, ao se dirigirem ao espectador e até ao lerem em voz alta, este mesmo espectador, aos poucos, vai percebendo que eles estão sempre em completo estado de isolamento. Essa estratégia talvez se justifique no sentido de amenizar o impacto de uma provável “desorganização” ou “caos” que a narrativa pudesse apresentar.

Vejamos, em seguida, um quadro sistematizado, ilustrativo dos padrões narrativos dos textos de Virginia Woolf e de Annette Apon.

PADRÃO NARRATIVO DOS TEXTOS	
ROMANCE	FILME
<p>1. Elemento condutor da narrativa: descrição dos processos mentais de seis personagens (<i>Rhoda, Neville, Susan, Jimmy, Bernard e Louis</i>) através do uso de solilóquios (monólogos interiores paralelos que fazem referência a lugares, reflexões, questões intimistas etc., numa tentativa de captar elementos da própria existência).</p> <p>2. Desenvolvimento temporal: a narrativa se consolida por meio da apresentação das experiências individuais e experiências compartilhadas, vivenciadas pelos personagem e o convívio entre eles, desde a infância até a idade madura.</p> <p>3. Aspectos vanguardistas (quebras dos paradigmas do romance tradicional): considerado o projeto mais audacioso de Woolf, o romance não conta propriamente uma história com um começo, meio e fim. A “ação” narrativa se reduz a mostrar as realidades internas dos personagens (apresentação de aspectos fragmentários da personalidade dos personagens - conjecturas).</p>	<p>1. Elemento condutor da narrativa: apresentação de percepções e sentimentos de seis principais personagens, sem a ênfase em diálogos diretos entre eles. As falas são organizadas por meio de narração em <i>voice-over</i> e/ou solilóquios.</p> <p>2. Principais técnicas de construção da narrativa: inserção de imagens (fotografias), presença do narrador, elementos metafóricos, progressão da narrativa: intensidade > ápice > colapso.</p> <p>3. Principais estratégias de tradução e seus efeitos: O uso particular da montagem e das falas para revelar três movimentos da narrativa: a intensidade da infância, o otimismo da juventude e a desilusão da maturidade. Há a presença de espaços na narrativa que são comuns aos personagens, mas as</p>

<p>4. Aspectos impressionistas: descrições pictóricas, imagens, metáforas, ritmo de linguagem etc.</p>	<p>conjecturas e as referências emocionais são individuais.</p>
<p>5. Temas: discussão de temas intimistas.</p>	<p>Existe uma relação indicial e icônica em que as percepções e os sentimentos vêm e voltam ao longo da narrativa como ondas.</p>
	<p>Observa-se o uso de símbolos para a montagem.</p>
	<p>4. Temas: discussão de temas intimistas</p>

Quadro 1: comparação dos padrões narrativos
 Fonte: Elaboração própria

Analisando os dados acima, podemos perceber que, assim como Woolf, Apon descreve processos mentais de seus personagens. Em outras palavras, a diretora não tem, como foco de desenvolvimento do filme, a descrição de realidades externas, ou de um enredo em si. Nesse sentido, as narrativas de *As ondas* e de *Golven* se aproximam em relação a questões temáticas, na medida em que os dois textos discutem aspectos intimistas de seus personagens. Entretanto, cada um dos textos apresenta suas particularidades em termos de estrutura narrativa.

É importante destacar ainda que as estratégias de tradução empregadas na construção da narrativa fílmica se entrecruzam e a descrição isolada de cada uma delas pode tornar-se complicada, porque tais estratégias tendem a funcionar simultaneamente. No uso do *close-up*, por exemplo, podemos associá-lo à ideia de apresentação da intimidade dos personagens, por ter como efeito imediato a apreensão das conjecturas e dos conteúdos intimistas por parte do espectador. Entretanto, em alguns momentos, o uso

da técnica narrativa de *voice-over* também assume papel importante nesse sentido.

O uso da montagem, por sua vez, tem a particularidade de mostrar na tela um paralelo entre espaços, ações e tempos diferentes (presente e passado), para revelar movimentos na narrativa. Mas o uso dessa estratégia converge, também, para a discussão e a apreensão da intimidade dos personagens.

Conclusão

Com base na delimitação dos padrões narrativos e nas discussões, ao longo desse artigo, observamos o papel que as estratégias de tradução exerceram na reescrita de um novo formato narrativo na tradução do romance *As ondas*, de Virginia Woolf. Dentre as causas da consolidação desse novo formato narrativo, podemos destacar as próprias características do novo meio de linguagem, o cinema, que, a seu modo, ressignifica o universo literário da autora e amplia esse universo para novos públicos, por meio da criação de imagens.

Referências

ALVES, A. F. *A escritura semiótico-diagramática de Virginia Woolf: interfaces comunicativas*. 2002. Tese (Doutorado em Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tese não-publicada.

AUERBACH, E. A meia marrom In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura universal*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BALÁZ, B. The close up. In: MAST, G. et al. *Film theory and criticism*. 4th ed. New York: Oxford University Press, 1992.

CALADO, C. R. R. *A tradução para o português da Iconicidade em The Waves, de Virginia Woolf, por Lya Luft*. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.

CATTRYSSSE, P. Film adaptation as translation: some methodological proposals. *Target*, Amsterdam, v. 4, n. 1, p. 53-70, 1992a.

CATTRYSSSE, P. *Pour une théorie de l'adaptation filmique*. Leuven: Peter Lang, 1992b.

CHATMAN, S. *Story and discourse narrative structure in fiction and film*. London: Cornell University Press, 1986.

CLERC, J. M. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1993.

EVEN-ZOHAR, I. *Polysystem studies*. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, 1990. Special issues.

FRANCO, E. P. C. Revoicing the alien in documentaries: cultural agency, norms and the translation of audiovisual reality. 2000. 278 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade Católica de Leuven, Leuven: KUL, Belgium.

FRANCO, E. P. C. Voiced-over television documentaries: terminological and conceptual issues for their research. *Target*, Amsterdam, v. 13, n. 2, p. 289-304, 2001.

GENTZLER, E. *Contemporary translation theories*. Nova York: Routledge, 1993.

HERMANS, J. *Interférences systématiques: l'influence du système littéraire sur la légitimation culturelle du cinéma*. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven, 1992. v.74, p. 01-29.

JAKOBSON, R. *Aspectos lingüísticos da tradução: lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

KOSLOFF, S. *Invisible story tellers: voice over narration in American fiction film*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

LEFEVERE, A. *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. New York: Routledge, 1992.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.

METZ, C. A grande sintagmática do filme narrativo. In:_____. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto, 4. ed. São Paulo: Vozes, 1976.

OLIVEIRA, M. H. X. G de. *Mrs. Dalloway: uma unidade estrutural*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

PIRES, O. *Manual de teoria e técnica literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1985.

TOURY, G. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

WOOLF, V. *As Ondas*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1980].

WOOLF, V. *The Waves*. London: Peguin books, 1992.

Filmografia

GOLVEN. Direção: A. Apon. Elenco: Aat Ceelen, Teha Korterink, Michel van Rooy e Truus te Selle. Holanda, 1982. 92min.

Submetido em: 24/08/2008

Aceito em: 10/05/2009



AS ESCOLHAS NA TRADUÇÃO: *THE SEQUEL*

OPTIONS IN TRANSLATION: THE SEQUEL

Décio Torres Cruz

Universidade Federal da Bahia
Universidade do Estado da Bahia

Resumo

Este trabalho trata das opções que se apresentam para o tradutor no momento do seu empreendimento tradutório. Abordarei diversos aspectos relativos às opções em tradução, partindo da escolha do texto a ser traduzido até o momento da tradução em si, quando o tradutor se defronta com a multitude de palavras dicionarizadas e significados aleatórios ou com significados individuais não dicionarizados que dizem respeito à história e à psicologia do tradutor/indivíduo, inserido em um contexto socioeconômico, político e ideológico-coletivo. Além dos elementos que contribuem para a amplitude das opções, como a escolha do lugar de fala, da linha teórico-filosófica, e das fontes de pesquisa, serão também analisadas algumas restrições que delimitam as escolhas na tradução escrita.

Palavras-chave: Escolhas na tradução. Tradução escrita. Tradutor. Contexto.

Abstract

This paper deals with the multitude of options faced by translators during their translating enterprise. I will be analyzing some aspects concerning the options in translation. From the choice of the text to be translated to the actual moment of translation, translators face a variety of dictionary words either with random meanings or with individual meanings, which have not been registered in dictionaries. Some of these meanings concern the personal history and psychology of the translator, an individual who is part of a socioeconomic, political, ideological and collective context. Besides the elements that contribute to the amplitude of options, such as the choice of the locus of speech, of the theoretical and philosophical approach to be taken, and of the research sources, I will also be investigating some restrictions that limit choices in written translations.

Keywords: Translation options. Written translation. Translator. Context.

Introdução

Ou isto ou aquilo

Ou se tem chuva e não se tem sol,
ou se tem sol e não se tem chuva!
Ou se calça a luva e não se põe o anel,
ou se põe o anel e não se calça a luva!
Quem sobe nos ares não fica no chão,
quem fica no chão não sobe nos ares.
É uma grande pena que não se possa
estar ao mesmo tempo nos dois lugares!
Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,
ou compro o doce e gasto o dinheiro.

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...
e vivo escolhendo o dia inteiro!
Não sei se brinco, não sei se estudo,
se saio correndo ou fico tranqüilo.
Mas não consegui entender ainda
qual é melhor: se é isto ou aquilo.
(MEIRELES, 1990)

No início da década de 90, escrevi um trabalho de conclusão de um curso de especialização em tradução que se intitulava *As opções da tradução*. O trabalho consistia de uma parte teórica e uma parte prática, na qual traduzi o conto *Complaint department*, de Katherine Best (1979), e em seguida comentava as escolhas feitas durante o processo tradutório. A parte teórica desse trabalho foi revista e depois publicada em 2004, como capítulo do livro *Estampa de letra*.¹

Muito tempo se passou entre a escrita daquele trabalho e a retomada do assunto que me proponho neste momento. Ao reler o que havia escrito, descubro que algumas afirmações permanecem verdadeiras, enquanto outras concepções foram totalmente revistas à medida que fui amadurecendo algumas ideias, inclusive re- lendo-me em sessões de psicanálise, nas quais temas como tradução e cultura insistiam em aparecer. Dessa forma, resolvi retomar o antigo trabalho, para não só ampliá-lo e atualizá-lo com informações mais recentes sobre a prática tradutória, como também corrigir suas falhas, ou os equívocos que deixei escapar na época. Aquilo que ainda permanece válido foi mantido e o que precisava ser modificado foi atualizado ou ganhou uma nova organização.

¹ Ver Décio Torres Cruz (2004, p. 141-166).

No trabalho anterior, falava que tradução é uma questão de opção e que o estudo, a prática e a teoria da tradução têm demonstrado a validade desta afirmação ao longo da história da prática tradutória. Argumentava que apesar de tal afirmação parecer óbvia e de não haver na época muitos estudos a respeito, o assunto apresentava diversas nuances que abordava naquele trabalho e que interessavam aos estudiosos de tradução. Esses argumentos ainda se mantêm válidos, pois a escolha no processo tradutório continuará sempre sendo um tema atual e de interesse para tradutores. Como diz o poema de Cecília Meireles, usado na epígrafe, na vida estamos sempre fazendo escolhas entre isto ou aquilo, sem saber qual escolha será a “melhor”.

A escolha do texto

A opção em tradução não se efetiva apenas no momento em que o tradutor se vê às voltas com as diversas escolhas das palavras do texto a ser traduzido. Ela antecede o processo tradutório em si, no momento em que o tradutor opta por traduzir o texto deste ou daquele escritor/autor. Essa escolha inicial é fruto de uma série de fatores, mas a mola mestra será a preferência. Obviamente, estamos nos referindo, aqui, à tradução com fins de publicação. Pode-se argumentar que, se uma empresa ou editora contrata um tradutor e lhe oferece o livro ou texto de um determinado autor para ser traduzido, a escolha não foi do tradutor. Contudo, ao optar pela tradução de determinado texto ou autor, o editor fez uma escolha. Mesmo se o tradutor não teve essa opção, alguém a teve por ele, o que não invalida a questão da opção.

O que caracteriza essa opção? No caso do editor, naturalmente, será, dentre outras possibilidades:

- a) a sua familiaridade e o seu conhecimento deste ou daquele autor;
- b) fatores mercadológicos, tais como, a popularidade desse autor e a possibilidade de vendas na língua traduzida;
- c) a recepção da obra junto ao público leitor na língua de partida;
- d) a adaptação daquela obra (ficcional ou não) para o cinema ou para a televisão;
- e) seu próprio gosto literário, que irá privilegiar um determinado escritor;
- f) seu conhecimento do assunto de uma determinada obra, quer seja ficcional ou não.

Se o tradutor escolhe a obra a ser traduzida para depois entregá-la à editora (ou não entregá-la, pois não devemos deixar de lado aquelas pessoas que traduzem por mero diletantismo ou, simplesmente, para a prática de línguas estrangeiras), aí já se encontra a sua marca pessoal, o seu crivo. Essa escolha é guiada por algumas das mesmas razões apontadas para o editor, como sua familiaridade com o autor, os desafios que o tradutor quer se impor, em suma, pelo seu gosto, preferências literárias, conhecimento do assunto etc. Outros fatores poderão contribuir para essa escolha, mas continuarão a ser fatores que pressupõem uma opção.

No caso de tradutores profissionais que vivem unicamente da tradução e são procurados para traduzir determinado texto não literário e sem fins de publicação editorial (ou apenas para

publicação científica), a única escolha que ele tem seria aceitar ou recusar o trabalho, mas essa última possibilidade possui outras implicações econômicas e nem sempre o tradutor pode se dar ao luxo de uma recusa.

A escolha das funções da linguagem e do lugar de fala: teoria da comunicação, pragmática e Análise do Discurso

Passemos agora ao segundo momento e aquele que mais nos interessa, ou seja, o momento da tradução em si, o momento da luta ou do jogo com as palavras para se achar a palavra que o tradutor concebe como certa, quase certa ou mais adequada na língua de chegada. Este é o momento crucial que irá referendar uma escolha. Para isso, é importante nos reportarmos ao modelo fornecido pela teoria da comunicação.

Todo ato de comunicação envolve um emissor que envia uma mensagem para um receptor, conforme o modelo abaixo.



Figura 1 – Modelo simplificado do ato de comunicação.

Fonte: Roman, Jakóbson (1988, p. 123)

A decodificação da mensagem pelo receptor está sujeita a fatores, tais como: ruído, código, canal etc. Esse modelo correspondia perfeitamente aos ideais da corrente logocêntrica, que considerava apenas os aspectos linguísticos do ato comunicativo no processo tradutório.

Contudo, a teoria da comunicação sozinha não conseguiu dar conta de todos os elementos envolvidos no processo comunicativo, demonstrando que, além da linguística, fazia-se necessária a introdução de outras disciplinas. É quando entra em cena a teoria dos atos de fala que John L. Austin elabora em 1955 e, após sua morte, seu ex-aluno John R. Searle amplia.

A pragmática retoma a teoria dos atos de fala de Austin e Searle (e das funções da linguagem de Popper, Jakobson e Halliday para introduzir um novo aspecto no ato comunicativo: a força ilocucionária, ou seja, como uma mensagem é interpretada pelo receptor independentemente da sua forma linguística. Geoffrey Leech (1983) introduz o seguinte diagrama:

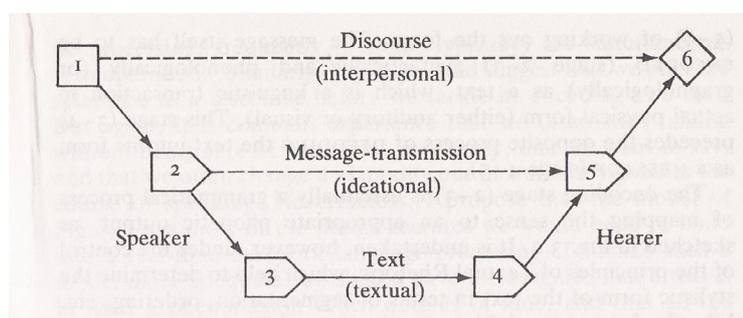


Figura 2: Modelo de processamento da linguagem, da pragmática
Fonte: Leech (1983)

Leech (1983) apresenta a ideia de se perceber o ato comunicativo como: a) uma transação interpessoal ou discurso; b) uma transação ideacional ou de transmissão de mensagem; e c) uma transação textual ou texto. Assim, toda elocução é percebida como um discurso através de uma mensagem por meio de um texto.

A Análise do Discurso também leva em consideração, dentre outros fatores, o conhecimento de mundo dos interlocutores, a informação compartilhada pelo emissor e pelo receptor, o grau de familiaridade e o nível de formalidade entre os interlocutores. Em suma, é preciso considerar a máxima de Harold Lasswell *Who (says) what (to) whom (in) what channel (with) what effect*, que agora podemos ampliar para: “quem diz o quê, de que local de enunciação ou posição de poder, para quem, em qual circunstância, com qual interesse ou ideologia”.

Por sua vez, o modelo da teoria da comunicação, quando se trata do processo tradutório, gera um outro modelo, que proponho a seguir, sob o prisma discursivo. Se considerarmos a linguagem escrita, teremos o autor do texto na língua-fonte² como o emissor da mensagem, o texto escrito na língua-fonte como a própria mensagem, e o leitor como o receptor.

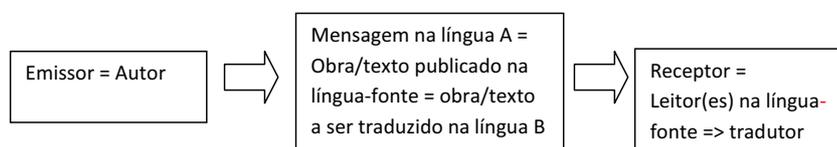


Figura 3: Modelo do ato de comunicação adaptado para o processo tradutório: tradutor como receptor

Fonte: Elaboração própria

Ao traduzir esse texto, o tradutor passará da função de leitor/receptor para a função de emissor de uma mensagem em um outro código para um outro público leitor/receptor.³

² Utilizando a terminologia de Catford (1980).

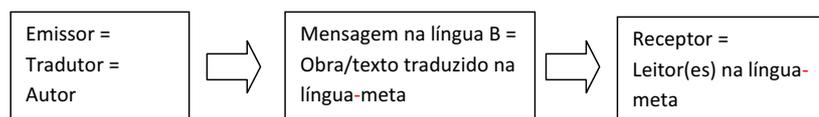


Figura 4: Modelo da teoria da comunicação adaptado para o processo tradutório: tradutor como autor

Fonte: Elaboração própria

Partindo desse modelo, assumo algumas premissas basilares a este estudo. Embora pressuponha uma identidade interpretativa, sabemos que a decodificação de uma mensagem não será a mesma, nem na língua-fonte nem na língua-meta, assim como a decodificação intralingual tampouco será a mesma para todos os falantes. Além disso, fatores culturais influenciam na decodificação da mensagem. Dessa forma, como podemos então pretender atingir o “mesmo” no processo tradutório?

Sob o ponto de vista da Semiótica, o signo pressupõe um significante e um significado, de acordo com o modelo da linguística saussuriana. Contudo, por mais que queiramos unir significante a significado, sabemos que o significante não contém em si um significado, uma vez que ele é arbitrário e aleatório. Como argumenta Roman Jakobson (1988, p. 64): “Ninguém jamais sentiu o gosto ou cheiro do significado de queijo ou de maçã”.

Os significados não estão colados sobre as coisas. Eles pousam sobre as palavras, conforme salientou Michel Foucault (1966)

³ O mesmo processo se aplicaria à tradução oral, mudando apenas o canal. Mas o “tempo” do processo é completamente diferente, influenciando na opção tradutória.

em *As palavras e as coisas*. Somos nós, pobres mortais, na tentativa de busca de um significado unívoco, que estabelecemos uma padronização, uma convenção arbitrária entre significante e significado para não nos perdemos na Babel da linguagem humana e para não seguirmos como seres errantes em busca da efetivação de uma comunicação perfeita.

Com as questões introduzidas pelas teorias dos atos de fala, o modelo simplificado do ato de comunicação torna-se inadequado e insuficiente para o ato tradutório. A linguagem passa a ser percebida em suas funções pragmáticas, amplia-se a noção de mensagem para texto e de texto para discurso, e entram em cena as implicaturas do ato comunicativo. A Análise do Discurso acrescenta a noção do contexto e do lugar de fala dos interlocutores (e, a depender da corrente, a ideologia) para a interpretação da mensagem.

Dessa forma, percebe-se a tradução também de um modo diferente, não mais como um simples transporte de significados de uma língua X para uma língua Y. O modo como se traduz um ato de fala direto ou indireto reflete a maneira como o tradutor interpretou a sua força ilocucionária. Além disso, apresentam-se novas noções para as escolhas dos tradutores, como o local de fala, que irá determinar não somente a relação entre os interlocutores, ou seja, a ideia da posição de poder dos falantes envolvidos no processo comunicativo, como também as noções de audiência e público-alvo que nortearão as escolhas tradutórias.

A escolha da concepção teórico-filosófica: logocentrismo versus desconstrutivismo

O mundo está coberto de signos que é mister decifrar, e esses signos que revelam semelhanças e afinidades, não são mais do que formas da similitude. Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e que, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas. (FOUCAULT, 1966, p. 54)

Entre as marcas e as palavras não há diferença da observação em relação à autoridade aceite, ou do verificável em relação à tradição. Por toda a parte há apenas um jogo; o do signo e do similar, e é por isso que a natureza e o verbo se podem entrecruzar até ao infinito, formando, para quem saiba ler, como que um grande texto único. (FOUCAULT, 1966, p. 56)

Embora na prática alguns tradutores não se preocupem com a linha teórica a ser seguida, outra escolha com a qual tradutores que tiveram uma formação acadêmica se deparam refere-se à linha teórica e às concepções filosóficas que embasam determinada teoria. Existem várias linhas teóricas e concepções diferentes que fundamentam os estudos tradutórios, como a polissistêmica e a descritiva, com enfoque no contexto e na cultura. Aqui, abordarei duas concepções que ainda norteiam os estudos, a crítica e a prática da tradução: o logocentrismo e o desconstrutivismo.

a) Concepção logocêntrica

A concepção logocêntrica pressupõe que o ato de comunicação perfeita só seria inerente a Deus, para quem o simples ato de nomear produz a coisa, o signo, o *fiat lux*, a palavra criadora: *in principio erat verbum*. A suposição de atos perfeitos de comunicação e tradução ainda é defendida por leigos e alguns linguistas, literatos, críticos e até mesmo teóricos da tradução. Essa linha de raciocínio ficou conhecida como *logocêntrica*, ou seja, centrada no Logos.⁴

Embora os estudos de tradução já se encontrem em uma fase bastante avançada, em que determinados posicionamentos são considerados ultrapassados, essa linha de pensamento defende a sacralização do texto de partida, ainda considerado “original”

⁴ De acordo com o dicionário Houaiss da língua portuguesa, a palavra “logos” possui as seguintes acepções: Filosofia: 1. para Heráclito de Éfeso (s. V a.C.), conjunto harmônico de leis, regularidades e conexões que comandam o universo, formando uma inteligência cósmica onipresente que se plenifica no pensamento humano. 2. Derivação: por extensão de sentido, no *estoicismo*, força criadora e mantenedora do universo, agindo como princípio ativo que anima, organiza e guia a matéria, além de determinar a lei moral, o destino e a faculdade racional dos homens; 3. no misticismo filosófico de Fílon da Alexandria (sI d.C.), no *neoplatonismo* e no *gnosticismo*, inteligência ativa, transformadora e ordenadora de Deus em sua ação sobre a realidade, semelhante a um instrumento de ação ou um princípio intermediário entre a divindade e o universo material; 4. filosofia, religião: no Evangelho de João, o Deus criador e seu filho, Jesus Cristo, que pode ser entendido como a encarnação no mundo do poder e saber absolutos da razão divina [Denominação escolhida pelo evangelista prov. em decorrência da grande divulgação filosófica do termo no mundo helenístico.] 5. religião, teologia: na filosofia patrística dos primórdios da Igreja, sabedoria divina manifestada no mundo, revelada plenamente em Cristo, e refletida palidamente na inteligência humana.

(como se houvesse um sentido único que devesse ser mantido na tradução) e não aceita o fato de que traduções também passam a constituir textos “originais”. A ideia da divindade do texto de partida, que alguns ainda insistem em denominar de “original”, é defendida ao extremo e qualquer alteração que o tradutor fizer naquilo que se acredita ser a “intenção do autor do texto original” constitui um verdadeiro sacrilégio, pelo qual deverá ser excomungado em praça pública. Dentro dessa concepção, o tradutor encarna a visão do Judas, o traidor da máxima italiana *traduttore traditore*, ou em sua tradução francesa de *belles infidèles*. Infelizmente, essa visão ainda é bastante disseminada pela mídia através de pessoas que não são especialistas no assunto (embora existam alguns especialistas de tradução que sigam essa corrente de pensamento) e parece ter muitos adeptos.

Essa visão religiosa do ato tradutório pode ser explicada através da própria história da tradução (e da civilização ocidental). É importante lembrar que, dentre outros fatores, o ato tradutório da Bíblia para a língua alemã por Martinho Lutero provocou a Reforma Protestante, a divisão da igreja católica e o surgimento do Protestantismo. Sob esta perspectiva, que teve grandes repercussões políticas e religiosas, a tradução passa a ser a própria encarnação do ato traidor, retirando de um grupo privilegiado o poder de leitura e interpretação do texto bíblico. Assim, a concepção de leitura e interpretação também muda, deixando de ser apenas o domínio de um seleto grupo de exegetas e hermeneutas que controlavam a interpretação do texto bíblico de acordo com seus interesses. Esse fato, por sua vez, levou ao surgimento de outras traduções em outras línguas, como a versão inglesa da Bíblia conhecida como *King James Version*. O rei Jaime, por sua vez, havia encomendado a um grupo de tradutores literatos para

escreverem uma versão mais literária e com uma linguagem mais agradável aos ouvidos ingleses.

Assim, a visão logocêntrica da tradução pressupõe um texto único original (sagrado) e um transporte total de significados de uma língua para outra. A fidelidade ao texto “original” deve ser preservada a todo custo. Neste caso, as opções do tradutor seriam quase inexistentes, uma vez que essa concepção implica a palavra/tradução/ comunicação perfeita que eliminaria qualquer outra possibilidade.

Por outro lado, como essa corrente prega a tradução literal de forma e conteúdo, às vezes defende a impossibilidade da tradução, principalmente quando envolve dados culturais, ou quando se trata de textos poéticos ou canções. Mesmo assim, apregoa que somente poetas poderiam traduzir poesia. Ora, se a tradução é impossível, para quem fazê-la e para quem existem tradutores? Eles serão sempre infiéis. A tradução, por esta concepção, é sempre considerada negativamente como uma falta, algo impossível e totalmente inatingível, deixando sempre uma fenda que nunca será preenchida, pois sempre faltará a “beleza” do original.

b) Concepção desconstrutivista

A outra escolha teórica pressupõe uma visão desconstrutora da linguagem e da interpretação textual. Está baseada no pensamento de escritores como Jacques Derrida, Stanley Fish e Walter Benjamin. Derrida introduziu o termo “desconstrução” e “descentramento”, ao questionar as bases do sistema filosófico ocidental; Fish desafiou os limites das noções de texto, poema e interpretação e introduziu as noções de comunidades

interpretativas; e Benjamin apresentou uma visão diferenciada da tarefa do tradutor, considerando a tradução como um suplemento, um complemento de línguas.

Ao contrário da concepção logocêntrica, que vê no ato tradutório uma falta do original, uma busca pelo ideal, aqui não há uma busca pela tradução ideal. A marca da tradução é vista de forma positiva: a tradução deve ser visível, lida e interpretada como tradução mesmo, sem querer encobrir o original. Apesar de utilizar o termo “original” em seu texto sem questionar o seu uso, Benjamin desconstrói a ideia de fidelidade.

Obviamente, a interpretação do texto na língua de partida será sempre um fator importante em qualquer das concepções mencionadas. Rosemary Arrojo, a principal defensora dessa teoria no Brasil, afirma que as fronteiras entre original e tradução inexistem, uma vez que qualquer texto será sempre um original no nível da interpretação, considerando que dois textos jamais serão iguais entre si.⁵ Tendo como suporte a teoria desconstrutivista ou do descentramento empreendida por Jacques Derrida (1971) e baseada no “conto” de Jorge Luís Borges, *Pierre Menard*, autor *del Quijote* (1982, p. 29-38), a autora de *Oficina de tradução* (1986) desconstrói a noção de texto “original” e a sua pretensa “fidelidade”.

Da mesma forma que o “original” suscita uma variedade de leituras, a tradução pode ser concebida como uma das leituras possíveis que, por sua vez, gera uma infinidade de leituras outras.

⁵ Esse fato está ligado ao assunto que será abordado posteriormente em relação aos significados que as palavras assumem para cada indivíduo.

Dentro dessa abordagem, a noção de “original” deixa de existir e a tradução ganha *status* de autoria. Por ser a leitura um ato de comunicação entre o autor e o leitor (que, ao realizar a sua leitura, também reescreve o texto a partir do seu genotexto, de acordo com a terminologia de Júlia Kristeva), uma leitura nunca será igual a outra, assim como duas pessoas são dessemelhantes, pois nenhum indivíduo possui a mesma história que outro.

Assim, podemos conceber o texto “original” como existente somente no momento da descoberta da linguagem, quando descobrimos os significados das palavras ou aprendemos a ler em nossa língua materna; ou seja, quando descobrimos o fascinante jogo da linguagem, o jogo da convenção de nomear, quando aprendemos que as palavras pousam sobre as coisas como uma forma de dizê-las, de representá-las, de enunciar o mundo. Essa primeira leitura é que seria o texto original de nossas vidas, pois, a partir dela, qualquer leitura que fizermos será carregada de marcas de leituras anteriores (entendendo-se leitura no seu sentido mais abrangente, incluindo-se aí a sua acepção literal, bem como a noção de leitura como a percepção do universo).⁶

Esse momento único em nossas vidas é que seria a nossa leitura original, o nosso texto original – o momento maravilhoso, extático e mágico da descoberta da linguagem. Todas as nossas

⁶ Uma ilustração do que seria essa leitura original está expressa na autobiografia de Helen Keller, que, aos sete anos de idade, perdeu a visão, a audição e a fala, passando a ser educada por uma professora que, apesar de cega, havia conseguido recuperar parcialmente a visão. A sua descoberta da relação da escrita da palavra “água” com o objeto água que lhe molhava as mãos se dá de forma quase mágica, maravilhosa, na qual o mistério da linguagem se revelava para ela. (KELLER, 2003, p. 22-23)

outras leituras serão influenciadas por esse despertar e outros despertares que sucederão, contaminando com seus sons, cheiros e sabores as leituras futuras, as traduções futuras, e as escolhas futuras, que sempre terão como parâmetro as leituras de mundo que as antecederam.

Enquanto a visão logocêntrica enfatiza a perda, a impossibilidade, o sofrimento da luta com as palavras, a visão desconstrutivista enfatiza os ganhos, as diversas possibilidades, o prazer do jogo e da descoberta das palavras. Em vez de conceber a tradução como infidelidade a um original, a segunda corrente percebe a tradução como criação de originais. A primeira é prescritiva, tirânica, ditadora, dita normas e regras a serem seguidas. A segunda é democrática, descreve em vez de prescrever, oferece alternativas. A primeira concebe a tradução como definitiva, perene, única. A segunda percebe a tradução como uma possibilidade dentre muitas outras que já existam ou que possam vir a existir. Em suma, o logocentrismo privilegia o original, enquanto o desconstrutivismo privilegia a tradução.

Dessa forma, o tradutor adotará uma postura diferenciada se assume uma linha ou outra, pois ambas possuem concepções bem distintas. A corrente logocêntrica possui muito mais adeptos do que imagina a nossa filosofia da tradução. Em alguns casos, embora contraditórias, assume-se as duas posturas de forma inconsciente, como foi o meu caso na primeira versão publicada deste texto. Apesar de abordar um modelo desconstrutor naquele trabalho, ainda estava imbuído de um vocabulário que refletia noções logocêntricas, ao falar do sofrimento da perda, sem considerar o prazer dos ganhos, e de assumir um tom prescritivo em vez de descritivo.

A escolha das palavras e imagens mentais: a história e o idioleto do tradutor

Apesar da persistência da concepção logocêntrica em algumas áreas, sabemos que a linguagem é feita de imagens que variam de interlocutor para interlocutor de acordo com a experiência de cada indivíduo e do contexto no qual ele se insere. Ora, se a experiência de vida humana é única, não podemos afirmar que haverá um ato de comunicação perfeito, no qual a mensagem seja totalmente decodificada em sua plenitude pelo receptor do mesmo modo que foi percebida, concebida, enunciada e codificada pelo emissor – e aqui não se trata apenas da linguagem literária que, em si, é polissêmica. Ao contrário, nesse sentido, todo signo torna-se polissêmico, pois ele é experienciado diferentemente por cada indivíduo.

Na primeira versão deste trabalho, tomei como exemplo a palavra “mesa”, bastante prosaica, achando que a minha escolha estava sendo aleatória. Hoje, vejo que a minha escolha havia sido, na época, guiada pela minha leitura da obra de Michel Foucault, *As palavras e as coisas* (1966). Ao reler essa obra hoje e selecionar alguns trechos para epígrafe de uma seção deste trabalho, descobri que Foucault menciona uma frase na qual aparece um jogo com o duplo sentido da palavra mesa em francês [*table*]: “*O que se retira, numa palavra, é a célebre <<mesa (table) operatória>>, essa table, palavra que [...]*”. (FOUCAULT, 1966, p. 5, grifo do autor) Essa frase se apresentara como um problema para a tradução portuguesa, forçando o tradutor a uma nota de pé-de-página, na qual ele explica que: “O Autor joga com os dois significados da palavra *table*: *mesa* e *tábua*”. (FOUCAULT, 1966, p. 5) Assim, possivelmente meu inconsciente registrou essa dificuldade tradutória na época em que o estava lendo e me guiou na seleção

“aleatória” do vocábulo “mesa” nesse trabalho. Portanto, mesmo as escolhas que julgamos aleatórias possuem uma razão inconsciente.

Benjamin (1968, p. 74-75) fala que embora as palavras tenham por intenção o mesmo objeto em diferentes línguas, os modos da intenção são diferentes. Como exemplo, cita o significado da palavra “pão” em alemão e em francês: a palavra *brot* [pão, em alemão] significa algo diferente para um alemão do mesmo modo que *pain* [pão, em francês] significa algo diferente para um francês, já que essas palavras não são intercambiáveis para eles, pois cada uma luta para excluir a outra de sua língua. Assim, enquanto o objeto intencionado é o mesmo, o modo de intenção não o é. Para ele, enquanto os elementos próprios de línguas estrangeiras (palavras, orações, estruturas) são mutuamente exclusivos, as línguas suplementam umas às outras em suas intenções. Dessa forma, ele percebe a tradução como a possibilidade da renovação perpétua das línguas, pois ela está sempre colocando em teste o crescimento sagrado delas. Para esse autor, toda tradução é somente um modo provisório de chegar a um acordo com a singularidade, com a estrangeirice das línguas.

Continuemos com o meu exemplo. Além do aspecto abordado por Benjamin de singularidade de cada língua em sua estrangeirice, que faz com que *table* e “mesa” signifiquem coisas diferentes no modo de intenção para ingleses e brasileiros, esses modos vão ser diferentes para outras comunidades estrangeiras falantes de inglês ou de português. Americanos e portugueses, irlandeses e cabo-verdianos, australianos e moçambicanos também percebem essas palavras de modo diferente, assim como essas mesmas palavras serão diferentes para as próprias

comunidades linguísticas falantes da mesma língua (*table* para americanos e ingleses, “*mesa*” para brasileiros e portugueses etc.). Existe ainda outro aspecto a ser observado, que é o uso peculiar que cada falante de uma mesma língua faz dela dentro de seu próprio país e de seu grupo linguístico. É a imagem mental, ou seja, a forma como cada falante concebe cada palavra de sua língua nativa.

No momento em que emito a mensagem “*mesa*”, a minha imagem mental desse signo não será nunca a mesma do receptor. Posso estar pensando em uma mesa de madeira, com quatro pés, o receptor pode imaginar uma com um tampo de vidro e uma base de mármore; posso pensar em uma mesa antiga, quadrada, grande, pesada e o receptor pode imaginar uma moderna, redonda, pequena, leve, e assim por diante. As possibilidades são inúmeras e estão relacionadas à vivência que eu e o receptor tivemos ou temos desse objeto. Isso poderá gerar ainda outras imagens diferentes: mesa de trabalho, mesa de comer, mesa de bar, mesa de copa, mesa de cozinha, mesa de refeitório, mesa de hospital, mesa de centro cirúrgico, mesa de centro espírita, mesa de lazer, mesa de pingue-pongue, mesa de bilhar, mesa de carteadado etc. Uma simples consulta a dicionários mono ou bilíngues pode adicionar várias outras imagens de outras rubricas que nem sequer imaginávamos.

Existe ainda outro fator que contribui para a geração dessa imagem mental: a relação profissional ou psicológica que estabelecemos com essa palavra. Se sou vendedor de uma loja de móveis ou fabricante de mesas, a palavra “*mesa*” associa-se ao lucro ou à fonte de renda. O que dizer então da associação mental desse vocábulo feita por uma pessoa que, quando em criança, viu

alguém de sua família morrer após ter caído e batido com a cabeça na quina de uma mesa? Certamente a sua imagem de mesa será única. E é a partir dessas imagens mentais dos signos que se constitui a psicanálise, comprovando a arbitrariedade da relação significante-significado.

Apesar dessa variedade polissêmica intrínseca a qualquer signo, convenciamos um significado aleatório de compreensão e entendimento geral para a palavra “mesa”, o que é em si uma abstração, já que se trata de uma tentativa de um conceito unívoco e de compreensão geral. Como já foi demonstrado acima, o signo jamais produzirá uma imagem totalmente única para todos os falantes. Vygotsky observou que a fala interna difere da fala externa e o ato de pensar consiste na criação dos significados: “A fala interna não é o aspecto interior da fala externa – ela é, nela mesma, uma função. Em grande escala, é pensar em significados puros”. (VYGOTSKY apud NEWMARK, 1988, p. 57, tradução nossa)⁷

Em outras palavras, estamos falando daquilo que Julia Kristeva (1974, p. 83-86) definiu como “genotexto”. O genotexto apresenta-se como a base subjacente à linguagem, enquanto o “fenotexto” consiste na linguagem que decerra a comunicação, ou seja, aquilo que a linguística descreve como “competência” e *performance*. O fenotexto é uma estrutura, obedece às regras da comunicação, pressupõe um sujeito da enunciação e um destinatário. O genotexto é um processo, penetra nas zonas das limitações relativas e transitórias, e consiste em um percurso não bloqueado

⁷ “Inner speech is not the interior aspect of external speech – it is a function in itself. It is to a large extent thinking in pure meanings”. (VYGOTSKY apud NEWMARK, 1988, p. 57)

pelos dois polos da informação unívoca entre dois sujeitos plenos. O genotexto recupera, sobretudo, a topologia, o fenotexto recupera a álgebra.

O funcionamento de um texto passa, então, a ser percebido através da distinção entre a *chora*⁸ semiótica e a simbiótica. O genotexto compreende todos os processos semióticos, as pulsões, os sistemas ecológicos e sociais que envolvem o organismo, os objetos que compõem o meio ambiente, as relações pré-edípianas, assim como o surgimento do simbólico, isto é, a emergência do objeto e do sujeito⁹, a constituição dos nós de sentido retirados de uma categorialidade: campos semânticos e categorias. O texto

⁸ *Chora*: Cargas energéticas, ao mesmo tempo que marcas psíquicas, as pulsões articulam aquilo que Kristeva denomina de uma *chora*: uma totalidade não expressiva constituída por essas pulsões e suas *stases* em uma mobilidade tão movimentada quanto regulamentada. Termo tomado de empréstimo de Platão, em *Timée*, para designar uma articulação provisória, essencialmente móvel, constituída de movimentos e de suas *stases* efêmeras. Kristeva distingue esta articulação incerta e indeterminada de uma disposição que considera já a representação a qual se presta a intuição fenomenológica espacial para dar lugar a uma geometria. Sem ser uma posição que representa alguma coisa para alguém, ou seja, sem ser um signo, a *chora* não é mais uma posição que representa alguém por uma outra posição, ela não é mais um significante, embora ela se engendre em vista de uma tal posição significante. Nem modelo, nem cópia, ela é anterior e subjacente à figuração e à especularização e não tolera analogias a não ser com o ritmo vocal ou kinésico. (KRISTEVA, 1974, p. 83-86)

⁹ A teoria do sujeito proposta pela teoria do inconsciente nos permitirá ler o processo de constituição do significado. O signo linguístico não é mais articulado como ausência do objeto e como distinção entre real e simbólico; a organização social, em si simbólica, imprime a sua restrição sobre uma formação mediatizada, que organiza a *chora* não mais de acordo com uma lei, mas através de um ordenamento. (KRISTEVA, 1974, p. 83-86)

tem uma tendência a revelar o significado político e social. O processo de significação compreende o genotexto e o fenotexto, pois é dentro da linguagem que se realiza todo o funcionamento significante.¹⁰

Se essas operações se processam dentro de um ato de comunicação intralingual, ou seja, dentro de uma mesma língua comum aos interlocutores, o que dizer então de um ato de comunicação interlingual, isto é, que envolve línguas diferentes?

Sabemos que a tradução não se consolida somente na tradução de palavras de uma língua-fonte para uma língua-meta, ou, utilizando outra terminologia, de uma língua de partida para uma língua de chegada (é importante observar aqui que, ao utilizar

¹⁰ O genotexto compreende todos os processos semióticos, mas também o surgimento do simbólico. Recuperar o genotexto dentro de um texto exigiria desimpedir/executar os transportes de energia pulsional reparável dentro do dispositivo fonêmico e melódico, bem como dentro da disposição dos campos semânticos e categorias tais como eles aparecem dentro das particularidades sintáticas e lógicas ou dentro da economia da *mimesis*. O genotexto é o único transporte das energias pulsionais que organizam um espaço onde o sujeito não é mais uma unidade aberta que se velará para dar lugar ao simbólico, mas onde ele se engendra como tal por um processo de passagem e de marcas sob a constrição da estrutura biológica e social. O genotexto não é linguístico no sentido da linguística estrutural ou gerativa. É um processo que tende a articular dentro das estruturas efêmeras e não-significantes as séries seguintes: a) as díades pulsionais, b) o contíguo corporal e ecológico, c) o organismo social e as estruturas sociais traduzindo as restrições do modo de produção, d) as matrizes da enunciação que dão lugar aos gêneros do discurso (segundo a história da literatura), às estruturas psíquicas (segundo a psiquiatria e a psicanálise) ou às diferentes distribuições dos protagonistas da enunciação (segundo a linguística do discurso ou Jakobson). (KRISTEVA, 1974, p. 83-86)

uma ou outra terminologia, estou fazendo uma escolha). O processo tradutório envolve também a tradução de uma cultura ou de dados culturais de um determinado povo, cabendo ao tradutor a tarefa de encontrar os seus equivalentes na língua de chegada para a manutenção de um “sentido”.

Tudo, então, passa a ser uma questão de escolha: escolha das palavras, das terminologias, dos dados culturais etc. A escolha estará, por sua vez, condicionada à visão de mundo do tradutor, ao conhecimento do assunto, a sua experiência e prática como tradutor, ao seu conhecimento de ambas as línguas e de dados culturais das culturas envolvidas e, acima de tudo, aos significados que o tradutor atribui a cada significante, ou seja, as imagens que os signos em ambas as línguas provocarão em sua mente, gerando os significados que ele escolhe.

Essa escolha envolve não somente o idioleto do tradutor, mas também as suas leituras (como foi o caso da minha escolha da palavra “mesa”), ou seja, a escolha envolve a sua própria história, a história do tradutor/indivíduo inserido em um contexto político-afetivo-econômico-social, o ser humano como indivíduo que faz parte de uma estrutura coletiva-familiar, onde os significados se localizam além da linguagem, naquele ponto ou buraco negro para onde convergem todos os sentidos. Seria o lugar onde os desejos constroem a sua morada e habitam, a região desconhecida onde tudo é o próprio significado: significado sem palavras, sem signos, o arquétipo do ser da linguagem, o inconsciente individual e coletivo.

Naturalmente, existem, nessa escolha, alguns limites de significado que o contexto estabelecerá, não somente o contexto textual, mas também o contexto socioeconômico-histórico.

A escolha em fontes de pesquisa

Sabemos que tradutores profissionais têm acesso a diversas fontes de pesquisa, que vão desde os informantes linguistas, especialistas, colegas de profissão, dicionários monolíngues, bilíngues e temáticos, além, é claro, da Internet, que fornece, além de tradutores automáticos, uma série de dicionários e definições para pesquisa. Contudo, sabemos que traduções às vezes não são feitas por profissionais especializados e muitos estudantes de línguas estrangeiras são chamados a traduzir textos e/ou documentos de forma informal. A depender da situação, muitas vezes o tradutor especializado ou não pode se deparar com a necessidade de uma tradução rápida e não contar com o seu aparato de trabalho à mão.

a) Escolha em dicionários bilíngues

Tomemos mais uma vez a multifacetada palavra “mesa” em inglês (*table*), a título de exemplo. Na primeira versão deste trabalho, abordei as definições da palavra *table* dos seguintes dicionários:

- a) *Dicionário Inglês-Português/ Português-Inglês*, Castro de La Fayette (1926?);
- b) *Dicionário Escolar Inglês-Português/Português-Inglês*, Oswaldo Serpa (1975);
- c) *Novo Michaelis Dicionário Ilustrado Inglês-Português* (1983).

Na versão publicada em 2004, incluí o verbete de outro dicionário que não possuía, à época da escrita da primeira versão, o

Michaelis dicionário eletrônico (1992). Apesar de apresentar a versão eletrônica em 1992, aqui no Brasil esta só apareceria muito tempo depois. Esta edição apresentava a palavra *table* em contextos específicos de informática e de economia, que os outros dicionários não incluíam, por razões óbvias no primeiro caso, uma vez que o uso do computador e seu jargão só começaram a ser difundidos e popularizados no Brasil na década de 90.

Naquela pequena mostra de um verbete de quatro dicionários diferentes, havia encontrado um farto material para análise, o que me levou às seguintes conclusões:

Primeiro: a escolha do dicionário tem uma grande influência na escolha da palavra pelo tradutor. Se ele desconhece a palavra e só possui um único dicionário (possibilidade remota, mas possível, quando se trata de tradutores iniciantes, estudantes, não profissionais ou quando o tradutor se encontra em um ambiente que não possui acesso a computadores), a sua escolha estará limitada. Se só possui o primeiro dicionário, sua escolha estará sujeita a um anacronismo ortográfico, pois, apesar de não conter a data de sua publicação, observa-se que o dicionário tem o seu título grafado em padrões ortográficos não mais em uso na língua portuguesa. Contudo, ele pode ser bastante útil quando o tradutor busca formas antigas de ortografia para deixar explícitas marcas históricas de um texto. Neste caso, é aconselhável ainda a consulta a dicionários etimológicos que descrevem a evolução das palavras.

O segundo item a ser observado é, além dos itens elencados no início dessa seção, a amplitude de possibilidades de escolha que o tradutor tem a partir do tipo e da quantidade de dicionários que ele possui. A quantidade e a qualidade de dicionários são fa-

tores que contribuem para a sua opção. Quanto melhores, atualizados, e quanto mais dicionários ele tiver, maiores serão as possibilidades de uma tradução mais precisa e/ou apropriada. Ou seja, quanto mais opções, melhor, embora, em alguns casos, isso possa se apresentar como um problema.

Os contextos histórico e textual ajudarão o tradutor na sua opção, mas bons dicionários facilitam o seu trabalho na escolha da tradução. É interessante notar que o mesmo dicionário *Michaelis* apresenta opções diferentes para a frase *The lord's table*. Na versão impressa, a opção aparece como “A Santa Ceia”; na versão eletrônica, aparece como “altar”. O dicionário do Google apresenta *The lord's table* como “altar” ou sinônimo de *The lord's supper*, que também significa “eucaristia” ou “comunhão”, possibilidades que nenhum dos dicionários apresenta. Do mesmo modo, “A Santa Ceia” refere-se também a “A última Ceia”, normalmente conhecida como *The last supper*, também não mencionada no verbete e que, nesse contexto, constituiria um erro. Se considerarmos a frase *The tables of the Law*, o *Michaelis* eletrônico apresenta “Os dez mandamentos” ou “As dez tábuas da lei de Deus”, enquanto os outros dicionários não a incluem.

Em terceiro plano, vêm as restrições impostas pelo contexto textual, que limitam ou ampliam as possibilidades de escolha, ou seja, de que modo a palavra *table* é empregada no texto a ser traduzido.

Em quarto lugar, vem a escolha da palavra quando os dicionários registram diferentes sinônimos para uma mesma palavra em um mesmo contexto. Tomemos a palavra *tableland*, por exemplo. O primeiro dicionário registra “tabuleiro”, “chapada”. O se-

gundo, “planalto”. O terceiro, “planalto”, “platô”. O quarto dicionário, apesar de ter usos específicos do jargão profissional das áreas executiva e de informática, não oferece esta possibilidade, embora se trate de versão eletrônica do mesmo dicionário do item c.

Nesse caso, a escolha do tradutor geralmente é orientada pela palavra que lhe pareça mais apropriada ao contexto, não só ao contexto textual, mas ao contexto no qual o tradutor se insere, ou seja, que palavra lhe soa mais natural no seu ambiente. Esse fato depende da sua própria amplitude vocabular e de como esse vocabulário é utilizado na região onde vive. No meu caso, por exemplo, a palavra “tabuleiro” está intrinsecamente ligada à minha infância e evoca lembranças do meu passado, na região de Sático Dias, onde nasci. Essa era a denominação de um planalto, onde meu pai possuía algumas terras, constituindo, para mim, uma palavra bastante marcada pelo regionalismo das memórias de infância.

As palavras “planalto”, “platô” e “chapada” reportam-me a uma fase mais avançada da minha infância, um período pré-adolescente, quando aprendi os nomes dos acidentes geográficos na escola, em uma outra cidade, no Rio de Janeiro. Nessa época, a palavra “chapada” associava-se à “Chapada Diamantina”. Hoje, ela imediatamente é associada à “Chapada do Rio Vermelho” (já que está mais próxima da minha atual geografia em Salvador) e evoca também um outro significado, utilizado em gíria, para se referir a uma pessoa sob o efeito de drogas.

Já a palavra “platô” soa-me como mais sofisticada, pois imediatamente associo à palavra francesa *plateau*, aprendida em um estágio mais avançado de minha vida (quando estudei francês,

na pós-adolescência, portanto, um período mais sofisticado). Todos esses fatos influenciarão a minha escolha. A depender do contexto, provavelmente, tenderia à escolha da palavra “planalto” por me parecer e me soar mais neutra em termos de marcas, e conseqüentemente, menos regional e de uso mais geral, se o receptor-alvo da minha tradução for um público mais amplo.

Ainda nessa linha de raciocínio, o que orientará o tradutor na escolha da tradução da expressão *turn the table*: “tomar a desforra” ou “fazer o feitiço virar contra o feiticeiro”? Obviamente, optará pela expressão que lhe soe mais próxima do seu idioleto e da sua história, podendo até utilizar outra expressão semelhante que esteja mais em uso no momento da tradução, como “virar a mesa”. Além disso, pode-se levar em consideração o nível de formalidade da linguagem no texto de partida e a época em que o texto foi escrito, o que delimitará a sua opção por uma expressão mais antiga ou mais moderna, considerações que constituem um quinto aspecto a ser observado.

No caso da expressão *lay on the table*, aparece o primeiro problema crucial para o tradutor: o primeiro dicionário registra “apresentar uma lei à Câmara”. O segundo, “pôr em discussão”, “arquivar proposta” (EUA) e “engavetar” (projeto). O terceiro, “adiar a solução”. O quarto oferece as opções das variantes americana e britânica: “1 Am. adiar a discussão, engavetar. 2 Br. colocar em discussão”. Aqui, o tradutor poderá sentir a necessidade de consultar um informante ou um dicionário monolíngue para se certificar do uso da expressão em inglês e se basear no contexto textual. Se mesmo assim ele não conseguir resolver o problema, a sua escolha se norteará pelo bom senso, a partir dessa consulta, observando quem diz o quê, para quem e com

que intenção.

Além disso, o tradutor precisará decidir entre as variedades americanas e britânicas, que possuem significados bastante distintos. Um modo de descobrir qual variedade está sendo usada é buscar pistas no próprio texto que indiquem a origem do texto, se essa não estiver identificada na referência bibliográfica. Buscar formas de grafia, como as variações *-ter/-tre* ou *-ize/-ise* em palavras tipo *theater/theatre* ou *realize/realise*, ou vocábulos de uso específico em determinado país (*truck/lorry*) podem ajudar a decifrar a variante usada.

O sexto elemento, já mencionado, é o público-alvo da tradução. O tradutor não pode esquecer seu público-alvo, isto é, quem vai ler ou ouvir a sua tradução e esse fato também afetará a sua escolha vocabular, ficando ainda mais evidente no caso da tradução de textos ditos técnicos, onde a precisão da terminologia requer estudos e consultas que, muitas vezes, estão fora da área de atuação do tradutor. Nesse caso, o compartilhamento da informação e do conhecimento de mundo dos interlocutores (tradutor/público-alvo receptor) torna-se de crucial importância para a escolha vocabular.

Outro aspecto a ser considerado é o conhecimento de mundo do tradutor, quando o dicionário não registra um determinado uso ou acepção da palavra. Provavelmente, um tradutor que não esteja familiarizado com a literatura medieval será tentado a traduzir a palavra *table* como “mesa” em *King Arthur and the knights of the round table*, quando a tradução consagrada é *O rei Artur e os cavaleiros da tábola redonda*, embora nenhum dos dicionários mencionados, nem mesmo o mais antigo, registre

“távola” como uma possível acepção em português para a palavra *table*. Aqui, a marca histórica é um elemento essencial para o tradutor, impondo restrições à sua escolha e das quais ele não pode fugir. Uma nova tradução do famoso solilóquio de Hamlet, *to be or not to be*, como “existir ou não existir”, apesar de possível, sempre se reportará à tradução já consagrada “ser ou não ser”. Da mesma forma, a possibilidade de tradução da forma verbal *be* como “estar” fica excluída do contexto shakespeariano, uma vez que se trata do sentido de existência e não de estado. Contudo, a tradução como “estar” não fica invalidada num contexto paródico, como *to be here or not to be*, por exemplo.

A tradução de um outro trecho de *Hamlet* ficou consagrada como “Há mais mistério entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia”, embora no texto shakesperiano não apareçam as palavras “mistério”, “nossa” nem a palavra “vã” (“There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy” – SHAKESPEARE, 1968, p. 97) e sua tradução, embora menos poética em português, poderia ser: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que são sonhadas em sua filosofia” ou como traduziu Millor Fernandes (2001, p. 36) “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que sonha a tua filosofia”. Contudo, foi a primeira tradução que ficou registrada no imaginário brasileiro e é sempre dela que as pessoas se lembram.

b) Escolha em dicionários monolíngues

Além disso, existem as opções que o tradutor enfrenta, quando não encontra o termo em dicionários bilíngues. Nesse caso, é preciso apelar para um dicionário monolíngue e fazer suas escolhas, muitas vezes baseadas em sua intuição e bom senso quando

não consegue um informante nativo, especialistas na área ou quando não encontra o termo na Internet.

Os dicionários citados não apresentam nenhuma tradução para as seguintes formas que aparecem no dicionário *Random house webster's* (1999), por exemplo: *table board*, *table corn*, *table cut*, *tableful*, *tablehopper*, *table stake*, *table tennis*, *table tripod* e *tablewine*. Esse mesmo dicionário apresenta acepções ausentes nos outros dicionários, como podemos ver nas acepções a seguir (omiti as acepções de 1 a 10 por serem semelhantes às dos outros dicionários):

ta·ble *n., v., -bled, -bling, adj. –n.* **10.** (*cap.*) *Astron.* the constellation Mensa.
11. a flat and relatively thin piece of wood, stone, metal, or other hard substance, esp. one artificially shaped for a particular purpose. **12.** *Archit.a.* a course or band, esp. of masonry, having a distinctive form or position. **b.** a distinctively treated surface on a wall. **13.** a smooth, flat board or slab on which inscriptions may be put. **14. tables, a.** the tablets on which certain collections of laws were anciently inscribed: *the tables of the Decalogue*. **b.** the laws themselves. **15.** *Anat.* the inner or outer hard layer or any of the flat bones of the skull. **16.** *Music.* a sounding board. **17.** *Jewelry.a.* the upper horizontal surface of a faceted gem. **b.** a gem with such a surface.

18. on the table, Parl.

Proc. **a.** *U.S.* postponed. **b.** *Brit.* submitted for consideration. **19. turn the**

tables, to cause a reversal of an existing situation, esp. with regard to gaining

the upper hand over a competitor, rival, antagonist, etc.: *Fortune turned the*

tables and we won. We turned the tables on them and undersold them by 50

percent. **20. under the table, a.** drunk. **b.** as a bribe; secretly: *She gave money*

under the table to get the apartment.—*v.t.* **24. Parl.**

Proc. a. *Chiefly U.S.* to lay

aside (a proposal, resolution, etc.) for future discussion, usually with a view to

postponing or shelving the matter indefinitely. **b.** *Brit.*

to present (a proposal,

resolution, etc.) for discussion. — *adj.* **25.** of, pertaining to, or for use on a table:

a table lamp. **26.** suitable for serving at a table or for eating or drinking: *table*

grapes. [bef. 900; (n.) ME; OE *tabule*, var. of *tabula* < L: plank, tablet; (v.) late

ME: to record on a table, entertain at table, deriv. of the n.] — **table-less**, *adj.*

Note-se que a expressão *turn the tables* aparece com uma acepção um pouco diferente daquela usada na tradução do dicionário Michaelis (1992): “to cause a reversal of an existing situation, esp. with regard to gaining the upper hand over a competitor,

rival, antagonist, etc.: *Fortune turned the tables and we won. We turned the tables on them and undersold them by 50 percent*". Além disso, a expressão *on the table* aparece com usos e significados diferenciados nos EUA ("adiado") e no Reino Unido ("submetido à consideração").

Naturalmente, se fôssemos consultar outros dicionários, nos depararíamos ainda com outras acepções que passaram pela escolha do dicionarista e de sua equipe na hora do registro, que sempre deixará de fora alguma acepção.

A impossibilidade de registrar todos os significados de uma palavra de uma dada língua deve-se a diversos fatores. As acepções não dicionarizadas podem ser existentes, novas ou arcaicas. No caso da língua inglesa, a escolha do tradutor recai entre as variantes nacionais existentes, além das principais diferenças entre inglês norte-americano e britânico, as diferenças nacionais nas ex-colônias inglesas, tais como, países caribenhos, Austrália, Irlanda, Canadá, Nova Zelândia, países africanos etc.

Dentre as variantes dialetais em um mesmo país, o tradutor estabelece sua escolha a partir das variantes diastráticas (sociais), por faixa etária, os usos regionais, coloquiais, de gíria ou de jargão profissional, os neologismos e a capacidade de inovação das línguas etc. Para as acepções arcaicas, o tradutor considera aquelas utilizadas em algum período da história da língua, mas que entraram em desuso ou perderam (ou mudaram) uma determinada acepção com o passar do tempo.

Por sua vez, a consulta a dicionários monolíngues normalmente é feita em ambas as línguas envolvidas no processo tradutório. O *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portu-*

sa (2007) oferece uma série de definições e locuções relativas à palavra “mesa”, que podem auxiliar o tradutor na sua escolha. Como o verbete ocupa duas páginas, reporto-me apenas a algumas rubricas e definições das várias apresentadas. Uma das definições apresenta um uso histórico, datado do século XV, no qual “mesa” aparece como um “conjunto de bebidas e alimentos servidos à mesa; passadio. Ex.: <os prazeres da m.> <casa de m. far-ta>” e “a despesa que daí decorre”.

As diferentes rubricas são de áreas diversas: gemologia, geomorfologia, artes gráficas, ludologia, marinha, radiofonia, televisão, acústica, teatro, astronomia, telecomunicações e etnografia. A rubrica etnografia, por sua vez, inclui regionalismos brasileiros. “Mesa”, nesse caso, é a designação dada às sessões de catimbó, no Nordeste, ou à cerimônia ritualística da macumba, no Rio de Janeiro. Outro regionalismo no Brasil aponta como uso informal “mudar as regras de algo a seu favor”, o mesmo que “descer o morro”. Como regionalismo dos Açores, “mesa” significa ainda “cada uma das pranchas do tear”. Na rubrica religião, “mesa” refere-se à “balaustrada guarnecida com toalha diante da qual se ajoelham os fiéis para receber a comunhão”, ou seja, “mesa das enxárcias”, que pode ajudar o tradutor na tradução da locução *The lord's table*, vista anteriormente.

Assim, aparecem rubricas de várias áreas diferentes daquelas presentes nos outros dicionários, com dados culturais específicos de determinadas regiões do Brasil e de outros países de língua portuguesa, que irão ampliar as possibilidades de escolha do tradutor.

c) Escolha de definições na Internet

Outra fonte de pesquisa do tradutor é a Internet, onde se encontra não só a palavra usada em diferentes contextos, como também definida em vários dicionários. Aqui, o tradutor terá que optar por um buscador (*browser*), dentre os vários existentes. Cada um deles (Yahoo, Google, Lycos etc.) fornecerá uma lista de opções diferentes. Depois de escolhido o buscador, aparece a escolha da língua do próprio buscador.

Quando se digita somente a palavra *table*, cada buscador em língua inglesa fornece dez páginas de possibilidades, além das 700.000.000 existentes com a palavra *table*. Dentro dessas possibilidades, algumas se repetem na primeira página de cada buscador (mudando apenas a ordem da numeração), tais como: Tables in HTML documents (www.w3.org/TR/html4/struct/tables.html), Tables (www.w3.org/TR/CSS2/tables.html), HTML table tag (www.w3schools.com/tags/tag_table.asp), Table - Wikipedia, the free encyclopedia (en.wikipedia.org/wiki/Table), TABLE - Table (htmlhelp.com/reference/html40/tables/table.html), table www.docbook.org/tdg/en/html/table.html) etc.

O tradutor encontrará um grande número de opções só na primeira página de cada buscador. Por sua vez, cada um desses *links* apresenta uma enormidade de opções. Se essas opções ainda não lhe satisfazem, o tradutor pode ainda utilizar outra alternativa de busca. Em uma pesquisa no Google com a palavra *table+definition*, o buscador oferece as seguintes opções, só na primeira página, com mais dez páginas de possibilidades:

1. table - definition of table by the Free Online Dictionary ...Definition of table in the Online Dictionary. Meaning of table. Pronunciation of table. Translations of table. table synonyms, table antonyms. <www.thefreedictionary.com/table>

2. table: Definition, Synonyms from Answers.com table n. An article of furniture supported by one or more vertical legs and having a flat horizontal surface. <www.answers.com/topic/table - 143k ->

3. table - Definition from the Merriam-Webster Online Dictionary Definition of table from the Merriam-Webster Online Dictionary with audio pronunciations, thesaurus, Word of the Day, and word games. <www.merriam-webster.com/dictionary/table>

4. The DDBJ/EMBL/GenBank Feature Table Definition The DDBJ/EMBL/ GenBank Feature Table: Definition Version 8 Oct 2008 DNA Data Bank of Japan, Mishima, Japan. EMBL Nucleotide Sequence Database, Cambridge, UK. ... www.ebi.ac.uk/embl/Documentation/FT_definitions/feature_table.html Thunderstone: TABLE DEFINITION 10 Sep 2008..TABLE DEFINITION. TESIS permits users to define, access, and manipulate data stored in a database. This chapter describes how a table is... <www.thunderstone.com/site/texisman/table_definition.html>

5. table - Definition of table at YourDictionary.com Definition of table from Webster's New World College Dictionary. Meaning of table. Pronunciation of table. table synonyms. table usage examples and table ...< www.yourdictionary.com/table>

6. How to dump mysql table definition file header : Thava's Blog How to dump mysql table definition file header. If you decide to copy over one table from MySQL installation to another installation, this could be done as ... blogs.sun.com/thava/entry/dump_mysql_frm_file_header

7. MySQL :: MySQL 5.0 Reference Manual :: B.1.7 Table Definition ...MySQL 5.0 Reference Manual :: B Errors, Error Codes, and Common Problems :: B.1 Problems and Common Errors :: B.1.7 Table Definition-Related Issues ..dev. mysql.com/doc/refman/5.0/en/table-definition-issues.html

8. Definition of Table A view of the contents of a work; a statement of the principal topics discussed; an index; a syllabus; a synopsis; as, a table of contents. ...<www.brainyquote.com/words/ta/table227684.html>

9. Tables in HTML documents Furthermore, authors may declare column properties at the start of a table definition (via the COLGROUP and COL elements) in a way that enables user agents ...<www.w3.org/TR/1998/REC-html40-19980424/struct/tables.html>

(< [http://www.google.com/search?hl=en&q=table%2Bdefinition&btnG= Search](http://www.google.com/search?hl=en&q=table%2Bdefinition&btnG=Search)>).

O mesmo irá acontecer em qualquer outro buscador. Aí se opera outro tipo de escolha que o tradutor enfrenta: qual ou quais dessas possibilidades escolher? Como se pode ver, há uma gama

de dicionários que se apresentam disponíveis e o que parecia anteriormente limitado, agora aparece em abundância, criando o problema da escolha entre várias possibilidades.

Além disso, existem diversos *softwares* pagos e as inúmeras ferramentas tradutoras gratuitas *on-line*, nas quais se escreve o texto (ou se copia e cola) e escolhe-se a língua para a qual se deseja a tradução. Na busca por tradutores automáticos gratuitos, encontramos ainda serviços (pagos, naturalmente) com pessoas que traduzem textos *on-line*, obviamente não com a mesma velocidade de uma tradução automática.

Naturalmente, essa tradução automática requer revisão por parte do tradutor, pois partes do texto poderão ficar sem sentido, mas as ferramentas já estão bem desenvolvidas e às vezes oferecem traduções que requerem muito pouca revisão. Essa oração anterior, por exemplo, em uma tradução do *Google translator* para o inglês, forneceu o seguinte texto:

Naturally, this translation requires **automatic** review by the translator, because parts of the text would be meaningless, but the tools are already well developed and sometimes offer translations that require very little revision. (GOOGLE..., 2009, grifo nosso)

Como se vê, nessa oração, houve apenas uma troca do adjetivo “automática”, que na tradução veio modificando a palavra “revisão” em vez de “tradução”, o que de certa forma apresenta um dado interessante e uma questão para reflexão: se formos analisar do ponto de vista do computador, é o tradutor humano que irá apresentar uma revisão “automática”, e não ele. Isso nos

faz refletir sobre as possibilidades da inteligência artificial: Será que foi um erro ou foi de propósito? Será que essas ferramentas um dia irão tornar a profissão de tradutor obsoleta, e os tradutores passarão a ser apenas revisores “automáticos”?

Obviamente, a depender do tipo de texto, a necessidade de revisão será maior ou menor. Submeti um trecho do texto de Helen Keller, ao qual me referi anteriormente, ao tradutor Google e ele apresentou vários problemas: escolha vocabular incorreta, a confusão de formas de passado com particípio passado, tradução com diversas repetições de palavras em língua inglesa que o tradutor automático não conseguiu traduzir (*rag doll*, *mug* e *gushed*). A palavra *wellhouse* (que se refere a poço, cisterna, cacimba – lugares cobertos – e ainda a nascente, fonte, manancial, sinônimo de *wellhead*) foi repetida em inglês, quando escrita sem hífen, ou traduzida como “bem-casa”, com hífen. Em outro tradutor, a palavra foi traduzida como “bem-abriga”. Isso ainda nos dá esperança da necessidade de um tradutor humano, nem que seja, pelo menos, para revisão.

Todas essas ferramentas e fontes auxiliam o tradutor em sua busca. E dessa escolha resultará a forma que aparecerá no produto final: a tradução.

Escolhas em diferentes gêneros textuais

O gênero textual às vezes se apresenta como uma forma de restrição que impõe limites ao tradutor e o obriga a realizar uma determinada escolha a partir do estilo de linguagem apresentado naquele gênero. Por exemplo, cartas formais, não podem ser traduzidas no estilo informal e vice-versa.

a) Escolha em textos datados

Quando se trata da tradução de textos datados historicamente pela linguagem, o tradutor se depara com um outro tipo de escolha: deverá manter uma linguagem na língua de chegada próxima àquela utilizada na língua de partida, ou deverá adaptar a linguagem para uso corrente na língua de chegada? A depender do contexto, editora e público-alvo, o tradutor poderá optar por um meio-termo, utilizando determinados vocábulos que soem mais sofisticados para o falante da língua de chegada, sem que para isso se utilize de expressões anacrônicas. Um exemplo desse fato é a tradução de Ivo Barroso dos 24 Sonetos de William Shakespeare, tarefa à qual ele dedicou dois anos de sua vida para sua realização. Contudo, sabemos que esse fato constitui uma exceção na prática tradutória, pois tradutores não podem depender desse tempo para sua sobrevivência.

b) Escolha em poemas e letras de música

A tradução de poemas envolve outro tipo de problema para o tradutor: traduzir o conteúdo e deixar de lado a forma, ou traduzir a forma e esquecer o conteúdo? Ou recriar, sem se preocupar com nenhuma dessas opções? Haverá sempre um jogo de perdas e ganhos e de outras possibilidades. Ignorar a forma significa deixar de lado fatores essenciais a um poema, tais como, ritmo, melodia, assonância, aliteração, rimas etc. Abandonar o conteúdo implica, basicamente, deixar de lado vocabulário que, por sua vez, gera metáforas e imagens outras, cujo objetivo final é a presentificação de uma nova realidade, estruturada de acordo com a lógica poética.

Em suma, o que privilegiar: o pensamento ou a música? Sabemos que o ideal é a junção desses dois itens na língua de chegada, embora saibamos o quão difícil é essa tarefa e que algo sempre se ganha e algo sempre se perde no caminho e, quer queiramos ou não, essa é uma das características não só do processo e da prática tradutória, mas da própria vida. Viver é um constante ato de escolha em que perdemos e ganhamos ao mesmo tempo.

Embora saibamos que não se deve estabelecer valores para julgamentos de traduções, há uma corrente que prega que uma tradução é eficaz (leia-se, “boa”, na perspectiva logocêntrica), quando leva em consideração esses dois aspectos. Por exemplo, apesar de Ivo Barroso ter tentado preservar fundo e forma na tradução acima mencionada, há trechos em que ele ganha a rima e a métrica, mas deixa de lado a metáfora, como no soneto *Shall I compare thee to a summer's day?* A metáfora que Shakespeare utiliza para o sol, *the eye of heaven* (“o olho do céu”), é deixada de lado para dar espaço a outros fatores poéticos também importantes. *Sometimes too hot the eye of heaven shines* tornou-se “Muitas vezes a luz do céu calcina”. (SHAKESPEARE, 1975, p. 72-73) No entanto, o que ganhamos na totalidade de sua tradução justificaria a perda metafórica, que um outro tradutor poderá um dia recuperar em detrimento de um outro elemento.

A tradução de canções, como a tradução de poesia, envolve os mesmos aspectos. Entretanto, parece existir uma tendência a se enfatizar o aspecto melódico em detrimento do conteúdo da letra através de uma busca de sons semelhantes na língua de chegada. Nesse caso, o conteúdo dá lugar à forma, embora existam exceções. Exemplos: o trecho “só eu sei”, de uma música de Djavan, ganhou a versão inglesa *so you say*. *Travessia* de Milton Nasci-

mento transformou-se em *Bridges*, na voz de Sarah Vaughan. A ideia da perda de alguém no texto em português desaparece para dar lugar aos diversos tipos de “pontes” ou *travessias da vida*, como o tradutor preferiu interpretar.

Outra prática constante na versão de canções é a mescla de trechos da língua-fonte com trechos traduzidos, como é o caso da música *Das rosas* de Dorival Caymmi. No rol das exceções, inclui-se a música *Os outros românticos* de Caetano Veloso, na qual ele mesmo declama a tradução literal do texto musical. Em *Águas de março* de Tom Jobim, há um esforço de preservação de texto e melodia, embora haja uma pequena substituição de regionalismos e dados culturais, com a eliminação da marca regional/nacional de palavras como “caingá, candeia, é o matita pereira”, como vemos nesse trecho abaixo:¹¹

É peroba do campo, é o nó da madeira Caingá, candeia, é o Matita Pereira	<i>The oak when it blooms, A fox in the brush, A knot in the wood, The song of a thrush</i>
---	---

Quadro 1: Canção *Águas de março* em português e inglês
Fonte: Tom Jobim (1970)

¹¹ É interessante notar como até na Internet há pessoas que tecem comentários logocêntricos sobre tradução, sem serem, provavelmente, especialistas no assunto, o que se revela no texto. Noções como “fidelidade”, “beleza”, “erro”, “original” e “impossibilidade de tradução” são disseminadas como verdades e podem ser acessadas por qualquer pessoa. A página de onde retirei as letras (*Jobim’s waters of march*) traz a seguinte nota explicativa em relação à versão inglesa, que fala da impossibilidade da tradução para o inglês: “Note: You will note that the English translation is longer than the original Portuguese version. Jobim added lyrics to the song when it [sic] made the transition to English. If you speak Portuguese, you will also notice that some of the English lyrics bear no resemblance to the original lyrics.

Segundo dados da Wikipédia (JOBIM'S..., 2009), o próprio Jobim escreveu a versão inglesa, omitindo as palavras com raízes latinas, o que fez com que a letra em inglês ficasse maior do que em português. Além disso, a versão *Waters of March* trata o mês de março sob a perspectiva do hemisfério norte, com as águas em degelo do inverno, e não como “águas fechando o verão”, o que faz bastante sentido na tradução de dados culturais.

Escolhas na tradução de dados culturais

Embora Jobim tenha conseguido resolver um problema cultural em sua versão, dados culturais são elementos que podem apresentar bastante dificuldade de resolução para o tradutor. O que fazer? Mantê-los na língua de partida, utilizando notas explicativas na língua de chegada, ignorá-los, ou tentar achar equivalentes na língua-meta? Apesar de alguns tradutores optarem pela primeira escolha, outra possibilidade, quando possível, é buscar dados culturais equivalentes na língua-meta (como fez Jobim), escolha um tanto negligenciada pelos tradutores, editores ou pelas políticas tradutórias estabelecidas entre as duas culturas em questão.

For example, the beautiful fourth stanza more properly translates to “It is wood that resists the wind, the falls of the riverbank, it’s the profound mystery, it’s wanting or not wanting.” You can find more faithful (but perhaps less lyrical) translations, such as this one or this one. In each case, however, both the original lyrics and translations are flawed. Regarding the original lyrics, trust those offered at the Jobim fan site (which are the ones offered on this page). This translation is a little better, (and you can read about the results of selecting the best Brazilian song of all time ... guess first, of course). Regrettably, no translation can do justice to the original lyrics. You’ve just got to learn Portuguese”. Disponível em: < <http://www.des.emory.edu/mfp/waters.html> >. Acesso em: 16 mar. 2009.

Uma outra opção é traduzir o conteúdo do dado cultural, mantendo-se a forma sem nenhuma nota explicativa, quando o próprio texto narrativo explica do que se trata, solução encontrada por John Parker na tradução de uma canção de ninar do Nordeste brasileiro, que aparece no livro *Balada da infância perdida*, do escritor baiano Antônio Torres:

Boi, boi, boi,
Boi da cara preta,
Pega esse menino
Que tem medo de careta.
Cantiga de ninar. (TORRES, 1986a, p. 9)

Black-faced ox
Ox with the black face
Come and fetch this baby
Who's afraid of nasty faces.
'A lullaby' (TORRES, 1989b, p. 17)¹²

Pode-se argumentar que a rima “cara preta”/”careta” passou de uma para duas sílabas em inglês (*face/faces*), o que pode ser interpretado como uma simplificação (*black face/nasty faces*), mas essa foi a escolha do tradutor e, possivelmente, um outro tradutor irá oferecer uma outra solução.

Dados culturais são elementos que acompanham os falantes de uma determinada língua de maneira inconsciente. Em uma

¹² Tradução nossa: “Boi da cara preta / Boi com cara preta / Venha carregar este menino / Que tem medo de cara feia”. “Uma cantiga de ninar”. (TORRES, 1989b, p. 17)

música composta diretamente em inglês, não se tratando, portanto, de uma tradução, Jobim revela um dado pertinente à cultura latino-americana que pode soar estranho aos ouvidos de um indivíduo de cultura anglo-saxônica. Na música *Two kites*, mantendo a rima em /ay/, ele alterna as palavras *sky* com *fly*, *thigh*, *spy* e *I*, e cria um trocadilho interessante (*thy* com *thigh*), mas sem muito sentido para membros da cultura anglo-saxônica.

We're kites in the sky
 We can fly, we can fly
 We can fly, we can fly [...]

I get a flash of your thigh like a spy in the sky
 I see thy heavenly thighs in the skies, in the skies
 There where the sea meets the sky
 You and me, you and I [...] (JOBIM, 2009)¹³

Coxas e nádegas são partes do corpo que estão muito ligadas ao imaginário sexual e à cultura latino-americana, especialmente à brasileira. Esses elementos, contudo, não possuem a mesma conotação para os norte-americanos, cuja cultura privilegia muito mais o tamanho dos seios (ou nádegas) do que as partes acima mencionadas. Parece-nos que, planejando ou não uma tradução, Jobim acabou traduzindo a expressão brasileira “pegar um lance das coxas”, quando esse dado cultural parece não ter a mesma importância na cultura anglo-americana.¹⁴

¹³ Tradução nossa: “Somos pipas no céu / podemos voar, / podemos voar / podemos voar, / podemos voar [...] / Pego um lance de sua coxa como um espião no céu / Vejo vossas coxas celestiais nos céus, nos céus / Lá onde o mar encontra o céu / Você e mim, você e eu [...]”(JOBIM, 2009).

Conclusão

A tradução é uma questão de escolha e interpretação. Os mecanismos que conduzem a essa escolha variam de tradutor para tradutor e têm como pressupostos a interpretação que ele faz do texto na língua-fonte. Essa escolha – algumas vezes aleatória, outras de forma deliberada – está intrinsecamente ligada à história do próprio tradutor, às associações e imagens mentais que se processam no seu psiquismo no momento da tradução, de forma consciente e/ou inconsciente. Além disso, existem as condições de trabalho impostas ao tradutor, as razões para a tradução e outros fatores que mencionaremos a seguir.

Como a linguagem humana é plurívoca, uma tradução jamais será igual a outra, da mesma forma que um mesmo texto suscita uma infinidade de interpretações, seja ele literário ou não. Até mesmo leis, que são escritas visando a uma interpretação unívoca, geram diferentes interpretações por parte de advogados e juristas.

¹⁴ Perguntado sobre o que achava sobre a letra da música de Jobim, o poeta e músico norte-americano John R. Pollard respondeu-me da seguinte forma: “[...] my observation is that Americans generally classify themselves as either tit men or ass men. ‘Thighs’ does not often enter into the public discourse. [The English of the last sentence seems weird, right, because I use ‘thighs’ as singular.] Certainly images – whether MTV videos or film show the American fascination with boobs and butts. But if one moves beyond the stereotype, many guys seem fixated on thighs. I recall a friend in college who was always trying to catch a flash of a beaver shot – not exactly a thigh but between the thighs. I think that many guys are on the look out for thighs, but it is something they do not generally speak about, because it is not as accepted as jokes about butts & boobs. And Americans are Puritanical, so directly speaking about thighs would be like farting in public in Brazil – not cool or offensive”. (POLLARD, 2009)

Apesar dessa gama de possibilidades oferecidas ao tradutor, existem algumas restrições que se apresentam, limitando a sua escolha e estabelecendo as fronteiras da sua criação/tradução. São os limites impostos por: objetivo, contexto, cultura, gênero textual, teoria da comunicação, pragmática e análise do discurso. Ou seja, que tipo de mensagem está sendo transmitida para quem, que ato de fala está sendo realizado, quem diz o quê, para quem, de que forma, em qual posição e contexto, e com que finalidade e/ou ideologia. Além dessas restrições, fatores tais como aspectos culturais, inserção histórica do texto, conhecimento de mundo, plateia/receptor/público-alvo da tradução, geografia, ecologia, sociologia e psicologia são elementos fundamentais a serem considerados antes do estabelecimento da opção. Nessas restrições, incluem-se ainda os limites semânticos dos vocábulos, a estrutura e as regras gramaticais e de uso na língua de chegada, fatores que dependem ainda do conhecimento do tradutor de ambas as línguas envolvidas no processo tradutório.

Ao tradutor, cabe a difícil tarefa das escolhas (cujo motivo ou motivos somente ele é capaz de relacionar), não só das palavras, mas das teorias, crenças e filosofias da tradução, na tentativa de estabelecer um texto na língua de chegada que seja escrito de tal forma que: a) se revele como uma tradução, sendo lido e apreciado como uma expansão complementar do texto fonte; b) ou que seja escrito de tal forma a ser lido sem revelar que se trata de uma tradução, ou seja, como se tivesse sido escrito diretamente na língua de chegada.

Não importa qual seja sua escolha, em ambos os casos, a tradução expande as possibilidades de leitura para aqueles que não têm acesso à língua-fonte. No caso de textos literários, o tradutor

contribui para preservar o universo artístico retratado na obra, não somente ampliando o seu universo de leitores, mas ajudando a manter a perenidade da obra.

Além das escolhas entre revelar ou não os traços da tradução, o tradutor divide-se entre universos teórico-filosóficos bastante distintos, um que exige dele a preservação do conteúdo e da forma do texto na língua-fonte, com a transferência de significados para a língua-meta de forma literal, e outro que ignora os conceitos de fidelidade e defende uma abordagem mais livre, mais democrática e menos rígida.

Assim, o tradutor passeia entre essas distintas concepções, tentando encontrar um caminho menos inseguro para suas incertezas, buscando desvendar o mistério que se esconde na floresta da linguagem. E talvez seja esse o objetivo primordial para o estabelecimento da suas escolhas.

Referências

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 1986.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. New York: Oxford UP, 1986).

BENJAMIN, Walter. The task of the translator. In:_____. *Illuminations: essays and reflections*. New York: Schocken Books, 1968. p. 69-82.

BEST, Katherine. Complaint department. In: FELDER, Mira B.; BROMBERG, Anna Bryks (Org.). *Light and lively: a reader*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1982.

CATFORD, J. C. *Uma teoria lingüística da tradução: um ensaio de lingüística aplicada*. Trad. do Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix; Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1980.

COOK, Guy. *Discourse analysis*. Hong Kong: Oxford University Press, 1989.

COULTHARD, Malcolm. *An introduction to discourse analysis*. London: Longman, 1985.

CRUZ, Décio Torres. As opções da tradução. In: SILVA, Márcia Rios; BLANCO, Rosa Helena (Org.). *Estampa de letra: literatura, lingüística e outras linguagens – ensaios*. Salvador: Quarteto, 2004. p. 141-166.

DANNEMANN, Maria de Fátima. Tradutor, traidor. *Tribuna da Bahia*. Salvador, 5 mar. 1990. : Cultura, p. 3.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. 252p. (Col. Debates, 49). Título original: *L'écriture et la différence*.

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. São Paulo: Objetiva, 2007. 1 CD-ROM. Versão 2.0.

FAYETTE, Castro de La. *Dicionário inglês-português e português e português-inglês*. Rio de Janeiro: Garnier, 1926.

FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge, Mass; London: Harvard UP, 1980.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas; uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Antonio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1966. Título original: *Les mots et les choses*.

GOOGLE translate. Disponível em: <<http://translate.google.com>>. Acesso em: 12 abr. 2009.

HAROLD Laswell. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Harold_D._Lasswell>. Acesso em: 10 abr. 2009.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1988.

JOBIM, Antonio Carlos. *Two kites*, 2009. Disponível em: <<http://www.lyricstime.com/tom-jobim-two-kites-lyrics.html>>. Acesso em: 16 mar. 2009.

JOBIM's waters of march. Disponível em: <<http://www.des.emory.edu/mfp/waters.html>>. Acesso em: 16 mar. 2009.

KELLER, Helen. *Story of my life*. Whitefish, MT: Kessinger, 2003. p. 22-23.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique: L'avant-garde a la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Editions du Seuil, 1974.

LEECH, Geoffrey. *The principles of pragmatics*. New York: Longman, 1983.

LEVINSON, Stephen C. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.

MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

NEWMARK, Peter. *Approaches to translation*. Cambridge: Prentice-Hall, 1988.

NOVO MICHAELIS dicionário ilustrado inglês-português. São Paulo: Melhoramentos, 1992. v. 1.

POLLARD, John Raymond. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por deciotc@ufba.br 17 mar. 2009. Dados culturais em *Two Kites*.

RANDOM house webster's unabridged dictionary. Nova York: Random House, 1999.1 CD-ROM.

SERPA, Oswaldo. *Dicionário escolar inglês-português, português-inglês*. 7. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: FENAME, 1975.

SHAKESPEARE, William. *The tragedy of hamlet, prince of denmark*. Nova Iorque: Lancer Books, 1968.

SHAKESPEARE, William. *24 Sonetos*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. Disponível em: <[http://www.google.com/search?hl=en&q=table %2Bdefinition&btnG=Search](http://www.google.com/search?hl=en&q=table%2Bdefinition&btnG=Search)>. Acesso em: 10 mar. 2009.

TABLE google. Disponível em: <[http://www.google.com/search?hl=en&q=table&btn G=Search](http://www.google.com/search?hl=en&q=table&btnG=Search)>. Acesso em: 10 mar. 2009.

TABLE lycos. Disponível em: <<http://search.lycos.com/?query=table&x=31&y=19>>. Acesso em: 10 mar. 2009.

TABLE yahoo. Disponível em: <http://search.yahoo.com/search?p=table&vc=&fr=yfp-t-305&toggle=1&cop=mss&ei=UTF-8&fp_ip=BR>. Acesso em: 10 mar. 2009.

TORRES, Antonio. *Balada da infância infância perdida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986a.

TORRES, Antonio. *Blues for a lost childhood*. Trad. John Parker. Londres: Readers International, 1986b.

WIKIPÉDIA. *Waters of march*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Waters_of_March>. Acesso em: 10 mar. 2009.

WILLIAMS, Tennessee. *A streetcar named desire and other plays*. New York: Penguin, 1977.

WORDSWORTH, William. Ode – intimations of immortality from recollections of early childhood. In: WRIGHT, David (Ed.). *The penguin book of english romantic verse*. Harmondsworth (GB): Penguin, 1975. p.133-139.

Discografia

JOBIM, Antonio Carlos. Waters of march. In:_____. *Jobim*. Universal City, California: MCA, Verve, p1970. Música conhecida como Águas de março.

JOBIM, Antonio Carlos. Two kites. In:_____. *Terra brasilis*. Los Angeles, Warner Bros, 1980.

NASCIMENTO, Milton. Travessia. In:_____. *GALA 79: o melhor dos festivais*. Rio de Janeiro, SIGLA; São Paulo, RGA. p1979.

VAUGHAN, Sarah; NASCIMENTO, Milton. *Brazilian romance*. Rio de Janeiro: CBS, p1987.

VAUGHAN, Sarah. *Bridges*. In:_____. *O som brasileiro de Sarah Vaughan*. São Paulo, RCA, p1978.

182 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

VAUGHAN, Sarah & CAYMMI, Dorival. *Das rosas*. In: _____. *O som brasileiro de Sarah Vaughan*. São Paulo, RCA, p1978.

VELOSO, Caetano. Os outros românticos. In: _____. *Estrangeiro*. São Paulo, Philips, p1989.

Submetido em: 28/08/2008

Aceito em: 10/05/2009



A IDENTIDADE DO TRADUTOR/ INTÉRPRETE REPRESENTADA PELO DISCURSO CINEMATOGRAFICO

THE TRANSLATOR'S/ INTERPRETER'S IDENTITY AS REPRESENTED IN THE CINEMATOGRAPHIC DISCOURSE

Eliana Paes Cardoso Franco

Universidade Federal da Bahia

Resumo

Apesar da evolução dos Estudos da Tradução no Brasil, ainda é notável o preconceito com que a atividade é vista. Este preconceito baseia-se em certas ideias e crenças promovidas pelo discurso dentro e fora da área, por especialistas e não especialistas, o qual confere ao público em geral uma opinião distorcida e descontextualizada sobre o tradutor e a tradução. O objetivo deste artigo é relatar os principais resultados de uma pesquisa de iniciação científica que investigou como tradutores/intérpretes foram reconstruídos no discurso cinematográfico de ficção (portanto, não especializado) representado por cenas de

27 filmes coletados entre 2004-2005. Os resultados confirmaram a suspeita de que o discurso cinematográfico ainda ecoa uma visão bastante preconceituosa sobre tradutores/intérpretes, o que contribui para a promoção de antigas ideias, crenças e valores junto ao público em geral.

Palavras-chave: Identidade. Tradutor/intérprete. Discurso cinematográfico.

Abstract

Despite the evolution of Translation Studies in Brazil, it is still noticeable the bias with which the activity is viewed. This bias is based on some ideas and beliefs that are promoted by discourse within and without the field, by specialists and non-specialists, which entitles the general public to a distorted and decontextualized opinion about the translator and translation. The objective of this paper is to report on the main results of a research project that investigated the way translators/interpreters were portrayed in fictional cinematographic discourse (therefore, non-specialized), represented by scenes of 27 films collected in the year 2004-2005. The results confirmed the assumption that current cinematographic discourse echoes a view about translators/interpreters that is heavily biased, and which contributes to the promotion and reproduction of a prejudiced discourse also by the general public.

Keywords: Identity. Translator/interpreter. Cinematographic discourse.

Introdução

Desde que comecei a me interessar pela tradução, há pelo menos 25 anos, e passei a estudá-la, uma de minhas ingênuas curiosidades na época era saber a razão pela qual o discurso que permeava a atividade era sempre tão negativo. Ao enveredar pela

tradução audiovisual, tão pouco pesquisada no Brasil nos anos 80, passei a colecionar artigos sobre o tema, geralmente na literatura não-especializada – artigos de jornais e revistas – uma vez que ainda não existia, no país, literatura sobre tradução audiovisual, propriamente dita.

Esses escritos pouco especializados serviram de ponto de partida para minha pesquisa de mestrado, defendida em 1991, oportunidade em que busquei respostas aos meus questionamentos iniciais. Os escritos em questão apresentavam uma lista de erros grosseiros que geralmente serviam para demonstrar a verdadeira incapacidade do tradutor em reproduzir fielmente – seja na legenda ou na dublagem – o que o suposto original¹ falava, o que o autor quis dizer e a real essência da mensagem. “Seriam os tradutores tão incapazes?” – eu me perguntava. Assinados, em sua maioria, por críticos de cinema ou literários ou por qualquer um que quisesse expressar sua opinião sobre o assunto, os artigos refletiam, acima de tudo, preferências individuais, idiosincrasias e uma implícita arrogância ao sugerir uma solução que seria imediatamente reconhecida como “ideal” ou “perfeita” para os desafios que o tradutor não soube decifrar. Es-

¹ Chamo de “suposto original” as falas do filme que são ouvidas pelo público porque, erroneamente, o produto audiovisual final é comumente entendido como o modelo para a tradução das legendas em vários estudos de tradução audiovisual. O estudo de caso de Franco (1999), por exemplo, discute a questão do original através da análise das legendas em holandês de um documentário sobre o Brasil, portanto falado em português brasileiro. Através da busca pelo texto-fonte que gerou tais legendas, a autora descobre uma tradução pivô em francês, que antecedeu as legendas em holandês. Tal descoberta exigiu que as legendas fossem reavaliadas a partir do “original de fato”.

sas soluções nunca consideravam limitações técnicas do meio audiovisual, tais como o número de caracteres possível na tela, no caso da legenda, e a sincronia labial, no caso da dublagem, ou questionavam os agentes envolvidos na tarefa, incluindo questões institucionais e de mercado. Ou seja, as críticas se limitavam ao nível linguístico e ignoravam totalmente o contexto audiovisual.

Raramente embasados teoricamente, o fato é que as considerações dos aspirantes a críticos de tradução refletiam, mesmo que intuitivamente, o discurso teórico sobre tradução da época, o qual era pautado pela visão de tradução como reprodução de significados. Teóricos como Mounin (1975), Nida (1964) e Catford (1965) discutiam a tradução como uma atividade linguística, analisada à luz de uma relação binária entre forma e conteúdo, cujo objetivo principal seria a busca de equivalência entre signos linguísticos, com o intuito de reproduzir a mensagem do texto-fonte, o sagrado original. Destes, Nida ainda deu um passo à frente ao colocar o receptor em foco com sua equivalência dinâmica. Contudo, sua ânsia em reproduzir o “mesmo” efeito do receptor original no receptor da cultura-alvo remeteu novamente ao conceito de tradução subordinada, questionada mais tarde por Bassnett-Mcguire (1980).

Dentro dessa visão estruturalista da tradução, algumas ideias eram consideradas ponto pacífico e se tornaram verdadeiras crenças, cultuadas até hoje.² Primeiro, e já sabido, a tradução era uma operação linguística; em segundo lugar, deveria reproduzir o original em sua completude e essência (seja lá o que isso queira di-

² Para uma visão geral dessas crenças, veja a discussão de Pagano (2000).

zer); terceiro, o suposto original era o texto mais importante, supremo, que não deveria ser violado; quarto, a boa tradução era aquela que se fazia “invisível”, lida como um original, sem a menor marca de intermediação por parte de um ser-tradutor. O bom tradutor, por sua vez, seria fiel ao original, imparcial na sua tarefa e, se possível, teria o dom de captar a essência do texto ou exatamente o que o autor quis dizer. Por essa razão, o próprio autor do texto, principalmente no caso do texto literário, era indicado e se autoindicava como o tradutor ideal. Na impossibilidade da presença do autor, o especialista na área seria, por sua vez, o eleito, ou seja, só o poeta poderia traduzir poesia. Estas últimas crenças baseiam-se, em primeiro lugar, na proteção de significados abordada por Arrojo (1986). Conhecidas as duas línguas, a original e a traduzida, o autor, ciumento de sua obra, protegeria o significado ao traduzi-lo. Já no caso do especialista, principalmente literário, a crença baseia-se no “dom” que lhe é inato, numa aura quase esotérica que faltaria aos simples tradutores. Ambas as crenças sobrepõem-se à necessidade de formação profissional, e à existência do tradutor-especialista, minimizando seu valor como coautor da obra.

Paradoxalmente, se por um lado falava-se na reprodução total do original, também se postulava a tradução como perda, uma vez que seria quase impossível recuperar forma e conteúdo ao mesmo tempo. Daí, os adágios *traduttore traditore* e *belles infidèles* ganharam força, e são usados sem economia até hoje.³ Além da perda, a impossibilidade da tradução também era algo a ser considerado, uma vez que, principalmente na literatura, ha-

³ Uma rápida busca no Google já é suficiente para perceber como esses adágios ainda fazem parte do atual discurso sobre tradução.

via textos em que ninguém seria capaz de reproduzir as nuances de uma língua em outra, nem mesmo o autor, pessoa mais indicada a traduzir seu próprio texto e a avaliar a tradução de outros. Fidelidade, literalidade, invisibilidade, imparcialidade, equivalência, perda e supremacia do original permearam o discurso sobre a atividade tradutória desde então, seja como requisitos básicos para o ensino da tarefa, seja para sua avaliação e crítica.

Muitos anos se passaram e ideias sobre tradução evoluíram, bem como seu próprio conceito. A corrente funcionalista dos anos 80, representada por Vermeer (1985), estipulou um novo critério de ensino e avaliação da tradução, seu *skopos* ou propósito, fazendo com que a cultura receptora viesse à tona. Mas foi com Toury (1995) e sua teoria descritiva que passamos realmente a ver a tradução como o centro de nossa atenção, como o texto principal e único a ser lido pelo receptor-alvo monolíngue em um contexto definido, num determinado período da história. Crenças sobre fidelidade e perda foram colocadas em xeque. A invisibilidade do tradutor foi questionada por Venuti (1995). Outros refinaram os estudos descritivos, como Lefevere (1992), e nos fizeram entender que tradução é um processo cultural e discursivo, cuja avaliação e crítica não podem ser desvinculadas de seu contexto histórico e ideológico. Desta forma, a noção, ou melhor, a falácia da tradução correta ou de “A Tradução” passou a perder terreno. Para aniquilar a supremacia do original ganharam força os desconstrutivistas, seguidos dos pós-colonialistas, que nos demonstraram a importância do papel político e social que a tradução pode desempenhar.⁴

⁴ Cf. Niranjana (1992) e Tymoczko (2000).

A evolução dos Estudos da Tradução é visível, bem como seu estabelecimento como disciplina e a proliferação de cursos na área. E, apesar de a literatura em tradução no país já contar com um número considerável de publicações e pesquisas em forma de dissertações e teses, continuo a colecionar textos não-especializados, que abrangem agora os textos audiovisuais também, por terem se tornado minha principal fonte de pesquisa. A razão não se baseia mais na curiosidade inicial, mas na constatação de que, apesar de toda evolução, ecos daquele antigo discurso reprodutor de crenças sobre a tarefa tradutória ainda são ouvidos e disseminados em vários meios. Como antes, moldam a percepção do público leigo sobre a tarefa em questão e sobre o profissional que a desempenha. Se olharmos apenas para textos impressos recentes, ficaremos surpresos com a quantidade de alusões aos antigos adágios, uma verdadeira falta de originalidade (se é que ela existe) de seus críticos-autores.

Nos textos audiovisuais, e mais especificamente, em filmes de ficção que reconstroem tradutores e/ou intérpretes na pele de seus personagens, veremos que o discurso cinematográfico tende a promover algumas ideias desgastadas da profissão, reproduzindo um discurso que já não condiz com o pensamento atual. A consequência direta destes produtos audiovisuais, em termos da tarefa tradutória, é a absorção de ideias distorcidas ou preconceituosas por parte do público leigo. Como agentes de uma sociedade, esse público, tenderá a reproduzir tal discurso, quando a oportunidade surgir. Não é difícil encontrar iniciantes em tradução, nos cursos de graduação e pós-graduação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), por exemplo, expressando opiniões carregadas de valores ou preconceitos sobre a disciplina que acabaram de eleger para estudar ou pesquisar. Em se tratando do

próprio cinema, todo mundo já fez ou pelo menos ouviu a crítica de que o personagem “falou um monte e só apareceu uma frase na tela”. Não seria esse um reflexo daqueles artigos de jornais e revistas?

Ao querer constatar sistematicamente o discurso sobre tradução no cinema, desenvolvi um projeto de pesquisa de iniciação científica (PIBIC), de 2004 a 2005, com a participação da bolsista Diana Brandão Guimarães, a quem considero colaboradora do presente artigo. A pesquisa suscitou a oportunidade de satisfazer o antigo desejo de revelar, através de um artigo, os resultados das observações. Desejo esse motivado pela recepção das comunicações em 2005, no congresso da ANPOLL, em São Paulo, e em 2006, na V Jornada de Tradução, em Leiria, Portugal, onde as análises foram levadas a público.

Deste modo, o objetivo deste artigo é apresentar, de forma breve, a pesquisa sobre a reconstrução da identidade do tradutor/intérprete no discurso cinematográfico. Com esse intuito, a seção 2 descreve os objetivos, a hipótese e o *corpus* da pesquisa, a seção 3 ilustra como o *corpus* foi transcrito para efeito de análise, a seção 4 aponta os principais resultados da análise e finalmente, na seção 5, algumas conclusões são tecidas.

O discurso audiovisual e os filmes do *corpus*

Em Estudos da Mídia que investigam a retórica audiovisual, como o de Fairclough (1995) e o de Shohat e Stam (1994), tomamos consciência do quanto a mídia está permeada por diversos discursos que se refletem no modo como imagem e palavra são articuladas no produto audiovisual que chega ao grande público.

É incontestável, conforme apontam vários estudiosos da área, o impacto da imagem para autenticar os fatos, a crença do “ver é acreditar” (*seeing is believing*), em qualquer produto audiovisual, especialmente aqueles que se afirmam como reprodutores da realidade, como os documentários.⁵ A palavra falada, por sua vez, não pode ser apagada ou corrigida, e dependendo de quem a emite, fica para sempre na memória. Imagem e palavra, juntas, articulam discursos motivados por determinados interesses, visões e experiências que, para o telespectador menos crítico, podem se tornar o verdadeiro, o real e o único. Talvez com um filtro um pouco mais denso, produtos audiovisuais de ficção não deixem de causar o mesmo impacto no espectador através da conjunção imagem-palavra. A constatação pode ser confirmada por um exemplo banal, mas válido aqui: o hábito que as pessoas têm de discutir uma novela como se seus personagens existissem e seus fatos tivessem acontecido. Lembra-se de algum ator ou atriz dizendo que apanhou na rua porque interpretava o vilão ou a vilã da novela? Isso demonstra o poder do audiovisual em nos fazer acreditar.

Assim como outros programas televisivos, o discurso cinematográfico, seja na tela pequena ou na tela grande, também é, na condição de audiovisual, uma forte fonte disseminadora de ideias e valores e formadora de opinião sobre os mais variados temas, inclusive sobre a tradução/interpretação.

Tradutores e intérpretes, na pele de personagens da ficção, constituíram o foco desta pesquisa. Seus principais objetivos foram descrever o papel do tradutor/intérprete no discurso cine-

⁵ Cf. Renov (1993) e Winston (1995).

matográfico e discutir o conceito de tradução/interpretação que permeia a identidade do tradutor/intérprete no cinema, relacionando-o com a teoria da tradução. A pesquisa teve como hipótese o fato de que a imagem do tradutor/intérprete no cinema atual ainda ecoa, acima de tudo, um discurso convencional, por vezes preconceituoso e conservador, em consonância com as crenças criadas pelas teorias linguísticas da tradução discutidas acima.

O *corpus* dessa pesquisa foi constituído por filmes veiculados na TV aberta, na TV a cabo e em DVDs comercializados em locadoras de vídeo de Salvador, entre agosto de 2004 e julho de 2005. Todos foram gravados, exceto *A intérprete*, porque estava sendo lançado na época em que a coleta se concluía. Pelo próprio título do filme, ele não poderia ter sido deixado de lado nesta pesquisa, que somou um total de 64 filmes coletados e 27 com cenas transcritas e analisadas. Segue, abaixo, uma tabela com os dados desses 27 filmes.

TÍTULO EM INGLÊS	TÍTULO EM PORTUGUÊS	ANO	LÍNGUA TRADUZIDA	CANAL / DATA
<i>Three Faces West</i>	<i>Fugitivos do terror</i>	1940	Alemão	Telecine Classic 01/09/04
<i>One of our Aircraft is Missing</i>	<i>E um avião não regressou</i>	1942	Holandês	Telecine Classic 16/08/04
<i>The Third Man</i>	<i>O terceiro homem</i>	1949	Alemão	Telecine Classic 15/09/04

<i>King of the Khyber Rifles</i>	<i>Rebelião na Índia</i>	1953	Indiano (pushtu)	Telecine Classic 20/09/04
<i>Secret of the Incas</i>	<i>O segredo dos incas</i>	1954	Inca	Telecine Classic 13/09/04
<i>Ambassador's Daughter</i>	<i>A filha do embaixador</i>	1956	Francês	Telecine Classic 03/10/04
<i>Judgment at Nuremberg</i>	<i>Julgamento em Nuremberg</i>	1961	Alemão	Filme locado Maio/2005
<i>10.30 pm Summer</i>	<i>Corações desesperados</i>	1966	Espanhol	Telecine Classic 13/11/04
<i>Seven Women</i>	<i>Sete mulheres</i>	1966	Chinês	Futura 05/02/04
<i>Under Fire</i>	<i>Sob fogo cerrado</i>	1983	Espanhol	TNT 12/10/04
<i>Queen of Hearts</i>	<i>Lembranças do coração</i>	1989	Italiano	MGM 07/09/04
<i>Not without my Daughter</i>	<i>Nunca sem minha filha</i>	1991	Árabe	MGM 15/08/2004
<i>Shining through</i>	<i>Uma luz na escuridão</i>	1992	Alemão	Filme locado Maio/2005

194 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

<i>Four Weddings and a Funeral</i>	<i>Quatro casamentos e um funeral</i>	1994	Língua de Sinais	Filme locado Maio/2005
<i>Red Corner</i>	<i>Justiça vermelha</i>	1995	Chinês	MGM 11/11/04
<i>La Vita è Bella</i>	<i>A vida é bela</i>	1997	Alemão	Filme locado Maio/2005
<i>Anna and the King</i>	<i>Anna e o rei</i>	1999	Siamês	Telecine Emotion 17/12/04
<i>WW3</i>	<i>A Terceira Guerra Mundial</i>	2001	Árabe	MGM 11/10/04
<i>Heaven</i>	<i>Paraíso</i>	2001	Italiano	Filme locado Maio/2005
<i>Hart's War</i>	<i>A guerra de Hart</i>	2002	Alemão	TNT 03/02/04
<i>The Good Thief</i>	<i>Lance de sorte</i>	2002	Francês	Telecine Premium
<i>Ararat</i>	<i>Ararat</i>	2002	Armênio	Telecine Emotion 05/10/04

<i>Saving Jessica Lynch</i>	<i>O resgate de Jessica Lynch</i>	2003	Árabe	Telecine Action 15/08/04
<i>Lost in Translation</i>	<i>Encontros e desencontros</i>	2003	Japonês	Filme locado Maio/2005
<i>Just Married</i>	<i>Recém-casados</i>	2003	Francês	Telecine Premium 30/09/04
<i>The Terminal</i>	<i>O terminal</i>	2004	Língua da Europa do Leste	Filme locado Maio/2005
<i>The Interpreter</i>	<i>A intérprete</i>	2005	Dialeto africano	Cinema Julho/2005

Quadro 1: Total de filmes transcritos com seus títulos originais e a tradução para o português, ano de lançamento, língua traduzida no filme e fonte e data da coleta

Fonte: Elaboração própria

Com base na tabela acima, é válido notar que em um período de um ano foram coletados filmes de 1940 a 2005, ou seja, os mais diversos períodos do cinema, veiculados na atualidade, e transmitindo alguma ideia sobre a imagem do tradutor/intérprete.

A transcrição de cenas dos filmes

As cenas escolhidas para transcrição foram devidamente selecionadas de acordo com a sua importância para a pesquisa. Em um período de três meses, do final de fevereiro até o final de maio de 2005, as cenas foram transcritas palavra-por-palavra em inglês e em português (filmes legendados), ou só em português (filmes dublados). Foram ainda apontados os recursos paralingüísticos e o contexto visual. As convenções de transcrição usadas foram: letras minúsculas para marcar o discurso oral e diferenciá-lo do escrito; *itálico* para descrever o contexto, (*itálico*) para descrever o conteúdo não-verbal durante a cena, **negrito** para a legenda em português, barra (/) para a separação de legendas, vírgula (,) para denotar pausa curta durante a fala do personagem, reticências (...) para indicar pausa longa, bem como os pontos de interrogação (?) e exclamação (!) para denotar a entonação dada à fala do personagem e o uso de sublinhado para as palavras ou frases ditas com ênfase. Marcas de oralidade como repetição, reformulação e hesitação foram reproduzidas nas transcrições do modo como foram faladas pelos personagens. Como exemplo de transcrição de cena, segue o trecho abaixo selecionado, de uma das sequências mais engraçadas do filme *Encontros e desencontros* (2003):

Encontros e desencontros
(*Lost in Translation*)

Cena 1

Bob Harris é um decadente astro americano de cinema, que está na cidade de Tóquio para filmar um comercial de uísque. Durante as filmagens, ele é dirigido por um japonês que lhe dá várias instruções nesta língua. A pessoa que faz a interpretação para o inglês é a assistente da equipe de filmagem, também japonesa. Bob está vestido elegantemente, sentado em uma poltrona, com um copo de uísque em sua mão.

*Encontros e desencontros
(Lost in Translation)*

Cena 1

Bob Harris é um decadente astro americano de cinema, que está na cidade de Tóquio para filmar um comercial de uísque. Durante as filmagens, ele é dirigido por um japonês que lhe dá várias instruções nesta língua. A pessoa que faz a interpretação para o inglês é a assistente da equipe de filmagem, também japonesa. Bob está vestido elegantemente, sentado em uma poltrona, com um copo de uísque em sua mão.

Diretor: fala japonês (fala muito longa onde o diretor instrui o astro)

Assistente: he want you to tell, looking camera, ok? (para o astro)

Ele quer que você vire, olhe para a câmera. Está bem?

Astro: (com um olhar de quem está achando tudo meio estranho)

that's all he said?

Ele só disse isso?

Assistente: yes, turn to câmera.

Sim, vire para a câmera

Astro: right does he want me to, to turn to the right , or turn to the left ?

Ele quer que eu me vire pela direita.../ ou pela esquerda?

(A assistente traduz para o diretor em japonês – fala longa).

(Diretor fala em japonês com a moça por vários segundos, parecendo que está impaciente, olhando para o relógio a todo instante).

(O astro fica observando a cena, com um olhar de quem não está entendendo nada)

(A assistente começa a traduzir para o astro enquanto o diretor ainda está falando)

Assistente: right side and...er...with intensity! ok?

Pelo lado direito e com intensidade.

Astro: is that everything? er it it seemed that he said quite a bit more than that!

Só? Pareceu que ele disse bem mais do que isso.

Diretor: (fala novamente em japonês com o astro, dando instruções)

Assistente: like an old friend, and, into the camera!

Como se fosse um velho amigo e para a câmera.

Quadro 2: Trechos do filme *Eencontros e desencontros*

Fonte: Elaboração própria

Resultados da análise

Com o intuito de apresentar os resultados obtidos de forma breve, sistemática e clara para poder finalmente responder às perguntas “qual é a identidade do tradutor/intérprete disseminada pelo cinema?” e “qual o conceito de tradução que está por trás da ficção?”, os 27 filmes analisados foram separados em tabelas e classificados de acordo com as diferentes identidades dos tradutores/intérpretes representados nos filmes. Vale ressaltar que alguns dos filmes se encaixam em mais de uma classificação, como por exemplo, aqueles que têm personagens diferentes que traduzem/interpretam, ao longo do filme.

4. 1 IDENTIDADE 1 - o tradutor / intérprete é um profissional: 7 filmes

FILME	ANO	LÍNGUA TRADUZIDA
<i>Julgamento em Nuremberg</i>	1961	Alemão
<i>Sob fogo cerrado</i>	1983	Espanhol
<i>Uma luz na escuridão</i>	1992	Alemão
<i>Justiça vermelha</i>	1995	Chinês
<i>Anna e o rei</i>	1999	Siamês
<i>A Terceira Guerra Mundial</i>	2001	Árabe
<i>A intérprete</i>	2005	Dialeto Africano

Quadro 3: O tradutor/intérprete como um profissional
 Fonte: Elaboração própria

Dos 27 filmes coletados, apenas sete (25,9%) representam o tradutor/intérprete como um profissional contratado para exercer sua atividade. Contudo, veremos adiante que, mesmo sendo um profissional, alguns tradutores/intérpretes dos filmes acima apresentam um comportamento duvidoso, por vezes antiético.

Nas cenas selecionadas, foi possível constatar que o tradutor/intérprete profissional, algumas vezes, no exercício de sua atividade, utiliza a primeira pessoa “I (eu)” ao invés de *he/she* (ele/ela – terceira pessoa) ao transmitir a fala do outro, do estrangeiro. A personificação do interpretado pelo intérprete resulta, muitas vezes, na sua invisibilidade, como se o mediador não estivesse lá. Tal procedimento reflete, na realidade, uma prática comum e muitas vezes inconsciente, principalmente na chamada interpretação de tribunal.⁶ Talvez não por coincidência, os filmes que mais se destacaram por usar a primeira pessoa foram os que apresentam cenas de julgamento, como *Justiça vermelha* e *Julgamento em Nuremberg*.

IDENTIDADE 2 – O Tradutor/Intérprete não é um Profissional: 22 filmes

FILME	ANO	LÍNGUA TRADUZIDA
<i>Fugitivos do terror</i>	1940	Alemão
<i>E um avião não regressou</i>	1942	Holandês

⁶ A dissertação de Novais Néto (2002), que analisa o papel do intérprete de tribunal, registrou o curioso fato no *corpus* gravado de que a maioria dos intérpretes escolhia a terceira pessoa para representar a voz do acusado e a primeira pessoa para representar a voz do juiz, preferindo assim, mesmo que inconscientemente, personificar a autoridade, a lei e a justiça no contexto do tribunal. Esse fato também pode indicar o posicionamento do intérprete quanto a “quem” ele está servindo ou “para quem” está trabalhando.

<i>O terceiro homem</i>	1949	Alemão
<i>Rebelião na Índia</i>	1953	Indiano (Pushu)
<i>O segredo dos incas</i>	1954	Inca
<i>A filha do embaixador</i>	1956	Francês
<i>Corações desesperados</i>	1966	Espanhol
<i>Sete mulheres</i>	1966	Chinês
<i>Lembranças do coração</i>	1989	Italiano
<i>Nunca sem minha filha</i>	1991	Árabe
<i>Uma luz na escuridão</i>	1992	Alemão
<i>Quatro casamentos e um funeral</i>	1994	Linguagem de Sinais
<i>Justiça vermelha</i>	1995	Chinês
<i>A vida é bela</i>	1997	Alemão
<i>Paraíso</i>	2001	Italiano
<i>A guerra de Hart</i>	2002	Alemão
<i>Lance de sorte</i>	2002	Francês

202 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

<i>Ararat</i>	2002	Armênio
<i>O resgate de Jessica Lynch</i>	2003	Árabe
<i>Encontros e desencontros</i>	2003	Japonês
<i>Recém-casados</i>	2003	Francês
<i>O terminal</i>	2004	Língua do Leste Europeu

Quadro 4: O tradutor/intérprete como um não-profissional
 Fonte: Elaboração própria

Na tabela acima estão inseridos os filmes em que o tradutor/intérprete é um indivíduo bilíngue ou simplesmente com conhecimento de uma língua estrangeira, e que está disposto a ajudar na comunicação entre duas pessoas que falam línguas diferentes. A grande maioria dos filmes (81,4%) se encaixa nessa tabela, por não apresentar um tradutor/intérprete profissional em seu enredo. Muitas vezes, por mera coincidência, esse indivíduo está no momento e no local em que ocorre a “falta de comunicação,” ou, em outras situações, é procurado de emergência, para traduzir. Em filmes como *Sete mulheres, E um avião não regressou, O terceiro homem, Rebelião na Índia, O segredo dos incas, Corações desesperados*, há mais de um personagem que desempenha a função de tradutor/intérprete.

A interpretação mais óbvia para o público do filme sobre essa identidade representada na tela é que qualquer pessoa que fale

uma língua estrangeira pode automaticamente traduzir/interpretar. Todo estudante de línguas estrangeiras já passou pela experiência de ser requisitado para traduzir/interpretar um texto escrito ou oral por algumas vezes. Isso reflete o pensamento de que o tradutor profissional pode ser facilmente substituível, bem como a ideia de que a formação profissional do tradutor/intérprete é algo desnecessário, uma vez que cursos livres de idioma ou cursos universitários de Letras podem dar conta do recado. Esse pensamento, ou crença, foi um dos responsáveis pelo surgimento tardio de cursos de especialização e faculdades de tradução. Em algumas universidades brasileiras, a visão da tradução como área subordinada à Linguística Aplicada ainda prevalece, bem como o não-reconhecimento da existência de uma teoria da tradução completamente independente da teoria linguística.

IDENTIDADE 3 - O Tradutor/ Intérprete (Profissional ou Não-Profissional) é um Manipulador do Discurso: 16 filmes

Constatou-se que muitos filmes (59,2%) têm em seu enredo personagens (sejam eles profissionais ou bilíngues) que fazem uso de suas traduções/interpretações para manipular o discurso. Os filmes são:

FILME	ANO	LÍNGUA TRADUZIDA
<i>Fugitivos do terror</i>	1940	Alemão
<i>E um avião não regressou</i>	1942	Holandês

204 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

<i>O terceiro homem</i>	1949	Alemão
<i>O segredo dos incas</i>	1954	Inca
<i>Corações desesperados</i>	1966	Espanhol
<i>Sete mulheres</i>	1966	Chinês
<i>Sob fogo cerrado</i>	1983	Espanhol
<i>Nunca sem minha filha</i>	1991	Árabe
<i>Um luz na escuridão</i>	1992	Alemão
<i>Quatro casamentos e um funeral</i>	1994	Língua de Sinais
<i>A vida é bela</i>	1997	Alemão
<i>A Terceira Guerra Mundial</i>	2001	Árabe
<i>Paraíso</i>	2001	Italiano
<i>Encontros e desencontros</i>	2003	Japonês
<i>O terminal</i>	2004	Língua da Europa do Leste
<i>A intérprete</i>	2005	Dialeto africano

Quadro 5: O tradutor/intérprete como manipulador do discurso
 Fonte: Elaboração própria

Contudo, a manipulação nesses filmes ocorre de duas maneiras diferentes, e por isso foi classificada em duas categorias distintas, descritas abaixo.

Manipulação Deliberada do Discurso: 10 Filmes

FILME	ANO	LÍNGUA TRADUZIDA
<i>Fugitivos do terror</i>	1940	Alemão
<i>E um avião não regressou</i>	1942	Holandês
<i>O terceiro homem</i>	1949	Alemão
<i>O segredo dos incas</i>	1954	Inca
<i>Sob fogo cerrado</i>	1983	Espanhol
<i>Nunca sem minha filha</i>	1991	Árabe
<i>Um luz na escuridão</i>	1992	Alemão
<i>Quatro casamentos e um funeral</i>	1994	Língua de Sinais
<i>A vida é bela</i>	1997	Alemão
<i>O terminal</i>	2004	Língua da Europa do Leste

Quadro 6: O tradutor/intérprete como manipulador deliberado
Fonte: Elaboração própria

A manipulação deliberada ocorre quando o tradutor/intérprete distorce a tradução, ou seja, modifica algo no conteúdo da mensagem, para atingir seu objetivo ou do seu cliente. Este tipo de manipulação pode resultar em consequências sérias para a estória contada no filme ou para o próprio personagem do tradutor/intérprete, como em *Uma luz na escuridão*, *Paraíso* e *A intérprete*, mas também pode resultar em cenas cômicas, às vezes hilárias, motivadas por uma boa causa.

Entre os bons motivos que o tradutor/intérprete tem para modificar a mensagem está o de querer agradar ou evitar constrangimento, quando a pessoa da língua estrangeira está falando alguma coisa que pode incomodar o(a) receptor(a). Fora das telas, essa manipulação “diplomática” ocorre com certa frequência em encontros entre políticos ou chefes de Estado mediados por intérpretes consecutivos. No presente *corpus*, a manipulação deliberada acontece, por exemplo, em uma cena de *Quatro casamentos e um funeral*, quando o personagem Charles (Hugh Grant), ao interpretar para sua nova namorada Carrie (Andie McDowell) a língua de sinais falada por seu irmão surdo, ameniza as obscenidades que estão sendo dirigidas, por brincadeira, à moça.

Mas o grande momento de manipulação deliberada por uma boa causa acontece em *A vida é bela*. No dormitório do campo de concentração nazista, o pai-protagonista esconde seu filho, a quem faz acreditar que aquele contexto horrível é apenas um jogo. Soldados alemães chegam ao dormitório, o garoto está escondido, só ouvindo, e perguntam se há alguém que entenda alemão para traduzir suas ordens aos demais presos, ao que o pai imediatamente se prontifica. O soldado então começa a falar em alemão

com tom ríspido, alto, aterrorizante, enquanto o pai, reproduzindo o mesmo tom e a mesma duração da fala do soldado, começa a inventar “as regras do jogo” para o filho, que os outros encarcerados ouvem embasbacados. Desta forma, através da imitação dos gestos, do tom de voz e da duração das falas, o pai suposto-intérprete, sem entender nada de alemão, engana a todos com sua simulação.

Em termos de discurso sobre tradução, essa cena dá margem a duas leituras diferentes. A primeira e mais óbvia é a questão da infidelidade da tradução, remetendo ao adágio francês *belles infidèles*, onde a forma é bonita, está de acordo com o original, mas o conteúdo é infiel, desviado do original. A segunda leitura remete a um discurso totalmente oposto ao primeiro, ou seja, tal cena deixa cair por terra a crença na literalidade e equivalência como requisitos para a boa tradução. Isto é, reproduzir a mesma quantidade de palavras ou duração da fala não quer, necessariamente, dizer que se está reproduzindo o mesmo conteúdo ou fazendo uma boa tradução. Nessa leitura, a cena serve de argumento contra as frequentes reclamações sobre a brevidade das legendas e sua principal característica, a condensação.

De qualquer forma, arrisco o palpite de que o espectador comum não se aprofunda tanto na questão ao ver o filme, mas apenas guarda na memória a cômica cena em que o protagonista “traduz tudo errado” para os soldados e seu filho.

4. 5 Manipulação Estrutural do Discurso: 6 Filmes

FILME	ANO	LÍNGUA TRADUZIDA
<i>E um avião não regressou</i>	1942	Holandês
<i>O terceiro homem</i>	1949	Alemão
<i>Corações desesperados</i>	1966	Espanhol
<i>Sete mulheres</i>	1966	Chinês
<i>A Terceira Guerra Mundial</i>	2001	Árabe
<i>Encontros e desencontros</i>	2003	Japonês

Quadro 7: O tradutor/intérprete como manipulador não-deliberado
Fonte: Elaboração própria

Como discutido acima, o fato de o tradutor/intérprete falar menos que a pessoa de língua estrangeira pode indicar apenas que ele está sendo objetivo, transmitindo a mensagem de uma outra forma, em outras palavras, sem as marcas de oralidade do falante, mas também sem omitir ou mudar o conteúdo. A cena de *Encontros e desencontros*, transcrita no item 3, em que a assistente-intérprete (bilíngue, não profissional) intermedeia a comunicação entre diretor e astro, ilustra bem a manipulação estrutural, frequentemente necessária para que a mensagem se torne objetiva e inteligível na outra língua para o receptor da cultura de chegada.

Contudo, a impressão que o espectador leva de uma cena como essa é de que na tradução o receptor perde informação. Essa crença, além de ser promovida pelo diálogo em inglês do filme, é também reforçada pela legenda que o acompanha. E, especificamente neste filme, o próprio título inglês *Lost in translation* [Perdido(s) na tradução] já posiciona o espectador para uma determinada leitura sobre a atividade tradutória que acontece no filme, mesmo que o objetivo principal da estória contada seja demonstrar “de forma exemplar a dificuldade que os americanos têm em enxergar outras culturas”. (STYCER, 2003, p. 68) Apesar de eliminar a referência negativa à tradução no título em português, *Encontros e desencontros*, é provável que o espectador faça uma associação entre “desencontros” e os momentos de falta de compreensão entre os personagens, entre eles e a não-tradução ou a “aparentemente má tradução” pela assistente do fotógrafo para o astro do comercial.

4. 6 IDENTIDADE 4 – O Tradutor/Intérprete é um Invasor: 4 filmes

FILME	ANO	LÍNGUA TRADUZIDA
<i>Sob fogo cerrado</i>	1983	Espanhol
<i>Uma luz na escuridão</i>	1992	Alemão
<i>Paraíso</i>	2001	Italiano
<i>A intérprete</i>	2005	Dialeto africano

Quadro 8: O tradutor/intérprete como invasor

Fonte: Elaboração própria

Nesta categoria ou identidade, encaixam-se os tradutores/intérpretes que são vulneráveis o suficiente para permitir que sua vida pessoal (nos enredos dos filmes) interfira em sua vida profissional, como em *A intérprete*. A protagonista, Silvia Broome, uma intérprete da ONU (estrelada por Nicole Kidman), ouve por acaso, durante uma interpretação, uma ameaça de morte a um chefe de estado africano. A partir dessa descoberta, ela começa a se desestabilizar emocionalmente e seu trabalho é afetado até o ponto em que o próprio agente federal que a protege como testemunha da ameaça ouvida, Tobin Keller (Sean Penn), também chega a desconfiar de sua inocência.

O mesmo acontece de forma bem mais extrema em *Paraíso*, onde uma professora de inglês, Phillipa (Cate Blanchett), é acusada de participar de um atentado e é levada a interrogatório. O jovem policial (Giovanni Ribisi), que serve de intérprete de italiano, está loucamente apaixonado por ela e começa a colocar em prática um plano para livrá-la da cadeia, plano esse que inclui um comportamento tradutório questionável, movido por sua paixão. Nesse filme, o estado emocional do intérprete invade totalmente sua vida profissional até fazê-lo perder o controle. O tradutor/intérprete, através de questões pessoais, torna-se um invasor na sua própria atividade.

Apesar de desafiar a cultuada crença da imparcialidade do tradutor, que é o lado positivo aqui, a parcialidade dos intérpretes nas cenas descritas acima não se dá como um processo natural, como resultado de seu conhecimento e experiências, como é proposto por teorias da tradução mais recentes, mas em consequência de sua desestabilidade emocional. Filmes com tradutores/intérpretes tão inflamados acabam por passar a ideia de que a tradução

é terra de ninguém, onde tudo pode acontecer, basta que alguém se apaixone. A falta de equilíbrio emocional e a vulnerabilidade estão à flor da pele, colocando em xeque o profissionalismo do tradutor/intérprete em momentos de tensão ou extremamente delicados.

Considerações finais

Após a breve exposição dos principais resultados de um estudo desenvolvido, entre os anos de 2004 e 2005, sobre a identidade do tradutor/intérprete promovida pelo discurso cinematográfico, através de cenas de 27 filmes produzidos entre 1940 e 2005, podemos tecer alguns comentários finais.

Em relação ao primeiro objetivo proposto no estudo, ou seja, descrever a identidade do tradutor/intérprete promovida pelo discurso cinematográfico, foram observadas três identidades básicas:

- (a) o tradutor/intérprete é, acima de tudo, um indivíduo que sabe uma língua estrangeira e que, por circunstâncias do enredo, desempenha a atividade tradutória sem maiores problemas;
- (b) o tradutor/intérprete é um manipulador do conteúdo original, que ele modifica por razões linguísticas, situacionais ou pessoais;
- (c) o tradutor/intérprete é um invasor, um sujeito parcial em consequência de seu desequilíbrio emocional e sua vulnerabilidade.

Portanto, ao relacionar as identidades observadas com os conceitos de tradução propostos pelas várias teorias, pode-se dizer que o discurso cinematográfico atual ainda reconstrói o tradutor/

intérprete com certo conservadorismo, seja devido ao desconhecimento da atividade tradutória, seja devido ao preconceito latente com que a atividade é vista. Mesmo que quase um terço dos filmes observados tenham sido produzidos nas décadas de 40 a 60, o fato de que parte deles é reprisada na tela pequena até hoje, alguns três vezes por mês, faz com que os mesmos valores e as mesmas visões sobre tradução/interpretação sejam reforçados e transmitidos a novas gerações.

E, com surpresa, ainda após três anos da conclusão da pesquisa, é possível constatar que algumas crenças descritas aqui não são promovidas apenas por reprises, mas por produções atuais, como o último filme dirigido por Woody Allen, *Vicky Cristina Barcelona* (2008). Nele, a crença na “essência do original” e na “tradução como perda” é sutilmente promovida em um dos diálogos, mas não passa despercebida pelo público.

Para minha decepção.

Referências

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 1986.

BASSNETT-McGUIRE, Susan. *Translation studies*. London: Methuen, 1980.

CATFORD, John C. *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1965.

FAIRCLOUGH, Norman. *Media discourse*. New York: Edward Arnold, 1985.

FRANCO, Eliana P. C. Discourse or coincidence? A case of documentary translation. In: VANDAELE, Jeroen (Ed.). *Translation and the (re)location of meaning*. Leuven: CETRA, 1999. p. 287-316. Disponível em: <http://www.kuleuven.be/cetra/papers/relocation.html>> Acesso em: 25 abr. 2010.

FRANCO, Eliana P. C. *Everything you wanted to know about film translation (but did not have the chance to ask)*. 1991. Dissertação (Mestrado Língua e Literatura Inglesas) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 1992.

MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

NIDA, Eugene A. *Toward a science of translating*. Netherlands: E. J. Brill, 1964.

NIRANJANA, Tejaswini. *Siting translation: history, post-structuralism and the colonial context*, Berkeley: University of California Press, 1992.

NOVAIS NÉTO, Lourival. *O intérprete de tribunal, um mero intérprete? Um estudo descritivo sobre o papel do intérprete de tribunal nos fóruns de Boa Vista, RR e Fortaleza, CE*. 2002. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.

PAGANO, Adriana. Crenças sobre a tradução e o tradutor: revisão e perspectivas para novos planos de ação. In: ALVES, F.; MAGALHÃES, C.; PAGANO, A. *Traduzir com autonomia*, São Paulo: Contexto, 2000. p. 9-28.

214 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

RENOV, Michael (Ed.). *Theorizing documentary*. London: Routledge, 1993.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*, New York: Routledge, 1994.

STYCER, Mauricio. O lugar do estrangeiro. *Revista CartaCapital*, São Paulo, p. 68-70, 2003.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam: John Benjamins, 1995.

TYMOCZKO, Maria. Translation and Political Engagement. *The Translator*, Manchester, v. 6, n. 1, p. 23-47, 2000.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility*. New York: Routledge, 1995.

VERMEER, H. J. *Esboço de uma teoria da tradução*. Porto: Asa, 1985.

WINSTON, Brian. *Claiming the real: the documentary film revisited*. London: British Film Institute, 1995.

Filmografia

Ambassador's Daughter. Direção: Norman Krasna. p1956.

Anna and the King. Direção: Andy Tennant. p1999.

Ararat. Direção: Atom Egoyan. Canada: Téléfilm, p2002.

10.30 pm Summer. Direção: Jules Dassin. p1966.

Four Weddings and a Funeral. Direção: Mike Newell. Fox Filmes, 1994, EUA.

The Good Thief. Direção: Neil Jordan. Imagem Filmes, p2002, EUA.

Hart's War. Direção: Gregory Hoblit. Fox Filmes, p2002, EUA.

- Heaven*. Direção: Tom Tykwer. Imagem Filmes, p2001, EUA.
- The Interpreter*. Direção: Sydney Pollack. Universal Pictures, p2005, EUA.
- Judgment at Nuremberg*. Direção: Stanley Kramer. p1961, Inglaterra/Alemanha.
- Just Married*. Direção: Shawn Levy. 20th Century Fox, p2003, EUA.
- King of the Khyber Rifles*. Direção: Henry King. p1953, USA.
- Lost in Translation*. Direção: Sofia Coppola. Focus Features, p2003, EUA.
- One of our Aircraft is Missing*. Direção: Michael Powell & Emeric Pressburger. p1942, UK.
- Queen of Hearts*. Direção: Jon Amiel. Mundial p1989, Inglaterra.
- Red Corner*. Direção: Jon Avnet. MGM p1995. EUA.
- Saving Jessica Lynch*. Direção: Peter Markle. p2003, EUA.
- The Secret of the Incas*. Direção: DJerry Hopper. Paramount Pictures, p1954, EUA.
- Seven Women*. Direção: John Ford. p1966, EUA.
- Shining through*. Direção: David Seltzer. Fox, p1992, EUA.
- The Terminal*. Direção: Steven Spielberg. DreamWorks Distribution, p2004, EUA.
- The Third Man*. Direção: Carol Reed. Lion International Films, p1949, UK.
- Three Faces West*. Direção: Bernard Vorhaus. Grupo Paris Filmes, p1940, EUA.
- Under Fire*. Direção: Roger Spottiswoode. Fox, p1983, EUA.
- La Vita è Bella*. Direção: Roberto Benigni. Miramax Films, p1997, Itália.
- Not without my Daughter*. Direção: Brian Gilbert. Grupo Paris Filmes, p1991, EUA.
- WW3*. Direção: Robert Mandel. Fox, p2001, EUA.

Submetido em: 25/08/2008

Aceito em: 10/05/2009



OTELO, HERÓI DE DUAS FACES¹

OTHELLO, THE TWO FACE HERO

Elizabeth Ramos

Universidade Federal da Bahia

Resumo

O artigo discute os traços de atualização presentes no filme *Jogo de intrigas*, dirigido por Tim Blake Nelson (2001), ao tempo em que analisa a importância da adaptação cinematográfica da peça *Otelo, o mouro de Veneza* (1602-4) de William Shakespeare, como obra de arte independente e não como mera traição ao original. Defende que, ao serem atualizadas e deslocadas, através de escolhas feitas pelos roteiristas e diretores, aqui entendidos como tradutores intersemióticos, as adaptações distribuídas internacionalmente possibilitam que o espectador brasileiro, que não tem acesso ao espetáculo vivo, entre em contato com interpretações do cânone deslocadas para universos mais próximos do seu cotidiano.

Palavras-chave: *Otelo*. Tim Blake Nelson. Intersemiótica.

¹ Texto expandido de trabalho apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, sob o título *Otelo vai ao cinema contemporâneo*.

Abstract

The article discusses the updating features present in the film 'O' directed by Tim Blake Nelson (2001), also analyzing the importance of the film adaptation of the play Othello, the Moor of Venice (1602-4) by William Shakespeare, as an independent work of art and not as a mere betrayal of the original. It holds that when updated and shifted by means of choices made by the screenwriters and directors, herein understood as intersemiotic translators, the adaptations distributed internationally allow the Brazilian spectator, without access to the live performances, to be in contact with interpretations of the canon shifted to universes which are closer to his/her day-to-day lives.

Keywords: Othello. Tim Blake Nelson. intersemiotics.

Introdução

Ao considerarmos que tudo é interpretação, apropriação, deslocamento de uma ideia de origem, onde vários jogos são possíveis, compreenderemos que o processo de tradução de uma obra resulta de um trabalho de interpretação por parte do tradutor, a partir de outro lugar de fala. As traduções, que lemos e a que assistimos nos meios de comunicação de massa, expressam uma voz do presente e, como não há interpretação neutra, nem inocente, o trabalho de tradução intersemiótica resulta de um ato de apropriação que, como tal, adquire o *status* de (re)criação, que somente no plano da utopia pode ser idêntica ao texto que a originou, pois conterà as marcas de quem a interpreta e do contexto onde está inserida.

Muitas vezes, as plateias expostas às obras “originais” rechaçam as traduções/adaptações, com base em conceitos hierarquizantes como os de fidelidade, violação, deformação, vulgarização, pro-

fanação e estabilidade do sentido, como se o texto “original” contivesse uma verdade absoluta, um significado único, cabendo somente a uma elite cultural de “escolhidos” o privilégio de desvendá-lo, sem profaná-lo.

A partir das novas formas de pensamento e das reflexões que tomaram vulto na década de 60 do século XX, são afirmadas a dignidade e a voz do simulacro, que chega ao público, através do cinema, da televisão, dos desenhos animados, das histórias em quadrinhos, para citar apenas alguns, não como outro modelo, mas como produtor de instabilidade que fala por si, é infiel, não se submete ao fundamento, instaura a sua própria lógica. E é através desta própria lógica que irá popularizar a arte, num país onde uma grande massa de indivíduos culturalmente excluídos e de analfabetos fonéticos não tem acesso ao espetáculo ao vivo. A análise crítica de Silviano Santiago (2004, p. 131) traz algumas propostas que podem fundamentar o ponto de vista contemporâneo dos estudos da tradução intersemiótica.

Deve-se buscar, na sociedade de massa, a maneira de aprimorar a produção de sentido do espetáculo e/ou do simulacro por parte de todo e qualquer cidadão. A produção de sentido deixa de ser feita apenas por grupos restritos e inegavelmente mais sofisticados. Por isso, não há um sentido único e autoritário dado pela configuração feita por um grupo legitimador (o da crítica, como é o caso tradicionalmente). O sentido da produção simbólica e/ou cultural é plural e inalcançável na sua pluralidade.

Deslocando tais posicionamentos para os estudos da tradução, observamos que o desejo de cópia, que a crítica, não raro, tanto espera e demanda de um texto artístico traduzido, pauta-se na subserviência e no apagamento do ponto de vista do tradutor, diante do texto “original”, do “inatingível”, da “verdade”, da “pureza”, expressões que denunciam a desigualdade cultural e, concomitantemente, a subalternidade da tradução. O rechaço às adaptações de obras canônicas, portanto, reflete um resquício do pensamento corrente do século XVI, época em que a unidade mínima de interpretação era a semelhança, a ideia de origem acoplada à verdade, ignorando o fato de que o começo resulta de uma eleição, de uma escolha do intérprete, em vista da característica de inacabado do ato da interpretação, característica essa que possibilita a constante suplementação da obra de arte.

A partir dessas reflexões e dos conceitos de tradução intersemiótica, passamos a discutir os traços de atualização presentes no filme *Jogo de intrigas*, que, em inglês tem o intrigante título *O*, dirigido por Tim Blake Nelson (2001), analisando a importância da adaptação cinematográfica da peça *Otelo, o mouro de Veneza*, escrita por William Shakespeare entre 1602 e 1604, como possibilidade de aproximar da temática da peça renascentista o espectador contemporâneo excluído dos chamados grupos restritos, através de uma outra obra independente, que, certamente, vai muito além de mera traição ao original.

A migração de signos e recursos canônicos para a cultura de massa, através das adaptações distribuídas internacionalmente, possibilita a reconfiguração da percepção, suplementa e revitaliza a obra canônica, na medida em que apresenta ao espectador um universo mais próximo do seu cotidiano, permitindo-o buscar “[...]”

nas paredes do seu confinamento [...] as suas imagens mentais do mundo” (SANTIAGO, 2004, p. 125), possibilitando ao excluído assumir-se como sujeito cosmopolita, em contato com releituras de expressões artísticas do cânone, antes restritas apenas ao cosmopolita rico e academicamente bem formado.

A mudança de percepção gera um novo posicionamento com relação às obras traduzidas, conduzindo-nos à compreensão de que se uma obra de arte faz parte da tradição, ela está viva e é extremamente transformável através das diferentes interpretações e dos diferentes diálogos intertextuais que expandem as múltiplas leituras.

Uma palavra ou duas sobre William Shakespeare

O dramaturgo de classe média, que deixou uma pequena cidade no interior da Inglaterra e trilhou carreira profissional na Londres do século XVI, influenciou sobremaneira a língua, a poesia e a dramaturgia inglesas por mais de trezentos anos.

Sua data de nascimento é desconhecida, embora o batismo tenha ocorrido em 26 de abril de 1564, uma quarta-feira da primavera inglesa. Em 25 de março de 1616, o dramaturgo revisou seu testamento, vindo a morrer quase um mês depois, em 23 de abril. Seu corpo foi enterrado no altar da igreja de Stratford – sua terra natal – e no epitáfio lê-se:

Amigo, pelo amor de Jesus, evite
Cavar a terra aqui depositada;

Louvado seja o homem que deixar em paz estas pedras,

E maldito seja aquele que daqui retirar meus ossos.²

A evidência de que Shakespeare foi um dos dramaturgos mais atuantes do seu tempo é clara. Registros escritos confirmam que, em 1594, ele encenou na presença da Rainha Elizabeth. Seu nome aparece, ainda, naquele mesmo ano e no subsequente, como um dos sócios da Companhia de Teatro de Lord Chamberlain. O nome de William Shakespeare consta, também, como um dos proprietários do Globe Theatre, em 1599. Em 19 de maio de 1603, ele e seus companheiros recebem do Rei James I, a patente designando-os *King's Men* (Companhia Homens do Rei). Nos primeiros meses de 1609, o grupo adquiriu o Blackfriars Theatre, utilizando suas instalações para as encenações levadas ao palco durante o inverno, época em que, muitas vezes, era impossível encenar qualquer coisa no Globe, devido ao rigor do inverno londrino.

A produção autoral de Shakespeare está registrada no Primeiro Fólio de 1623, uma edição intitulada *Mr. Wiliam Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies*, que compila, nas suas quase 900 páginas da primeira edição, trinta e seis das peças do dramaturgo. A publicação, organizada, em memória, pelos seus companheiros de palco John Hemminge e Henry Condell, traz na capa a gravura do rosto do amigo, imagem que se tornou a mais conhecida entre nós.³

² Minha tradução de: "Good Friend, For Jesus' sake, forbear / To dig the dust enclosed here; / Blest be the man that spares these Stones, / And curst be He Who moves my bones."

³ Imagem disponível em <www.william-shakespeare.info/william-shakespeare-droeshout-engraving.htm>.

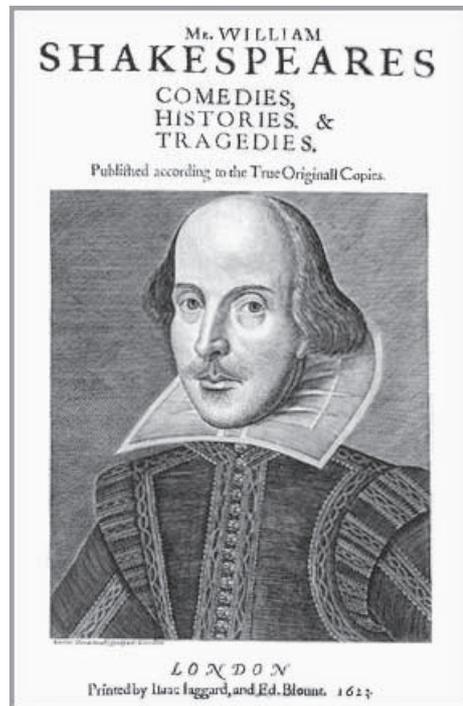


Figura 1: Capa do *First folio*
Fonte: Alexander (2006, p. 19, encarte)

No entanto, nenhum manuscrito do próprio punho de William Shakespeare sobreviveu até os nossos dias. Os dramaturgos elizabetanos costumavam escrever rascunhos – conhecidos como *foul papers*⁴ – de suas peças e entregá-los aos atores, muitas vezes junto com um caderninho de lembretes para ajudá-los a se lembrar de suas falas, no palco. Os textos que nos chegaram derivam de cópias mais limpas, provavelmente transcritas pelo escriba Ralph Crane, antes da impressão do Fólíio.

⁴ Algo como “papéis sujos”.

Dentre as tragédias que fazem parte do Primeiro Fólio, encontra-se *Othello, the Moor of Venice* (*Otelo, o mouro de Veneza*), objeto da nossa análise, na sua tradução intersemiótica para o cinema contemporâneo.

A atualização de Otelo em *Jogo de intrigas*

Em 2001, as plateias cinéfilas foram apresentadas ao filme *Jogo de intrigas*, tradução do título em inglês *O*, inicial do nome dos personagens centrais, tanto do texto shakespeariano (*Otelo*), quanto do filme (*Odin*). Já no título, portanto, fica estabelecida a relação dialética entre a adaptação cinematográfica e o texto dramático que a antecedeu, isto é, ao tempo em que retoma a semelhança, através da inicial do nome, configura a ruptura com a tradição mitológica branca. Afinal, *Odin*, o deus dos deuses nórdicos associado à sabedoria e à capacidade de guerrear, dá nome ao estudante negro que, graças ao seu talento como jogador de basquete, frequenta uma escola da qual fazem parte estudantes oriundos da elite branca dos Estados Unidos.

Retomando o texto dramático de William Shakespeare, deparamo-nos com uma tragédia na qual o herói, *Otelo*, é o comandante reconhecido pelo sucesso obtido nos campos e mares de batalha, de onde sempre traz a vitória aos venezianos. Ao assumir a posição de chefe de Estado em Chipre, nomeia *Cássio* como seu segundo homem, despertando a inveja de *Iago*, que irá conduzir a ação rumo ao caos, característica própria da tragédia shakespeariana. *Iago*, portanto, foi negada a oportunidade de tornar-se tenente e *Rodrigo*, um veneziano apaixonado por *Desdêmona*, a chance de tornar-se um bom pretendente para a bela esposa de *Otelo*. Rejeição e vingança, então, passam a ser

ingredientes importantes da tragédia. A trama desenvolve-se em torno, também, do sentimento de inveja e do ciúme que Iago instila em Otelo, fazendo-o acreditar que sua esposa Desdêmona o trai com o tenente Cássio. O conflito entre o sentimento de amor, que o general nutre pela mulher, e a desconfiança, incitada por Iago, termina conduzindo à queda do herói, que, debilitado psicologicamente, mata a amada, sufocando-a com travesseiros. Declarado assassino, Otelo é destituído do posto de general e é sentenciado à prisão. Seguindo o modelo do herói estoico do teatro elizabethano, Otelo profere o seguinte monólogo, antes de se suicidar com um punhal, diante dos representantes do governo veneziano.

Uma palavra ou duas, por favor.
Fiz serviços ao Estado; eles o sabem –
Não importa. O que peço é que nas cartas
Em que contarem estes tristes fatos,
Falem de mim qual sou. Não dêem desculpas,
E nem usem malícia. Falem só
De alguém que, não sabendo amar, amou
Demais. De alguém que nunca teve fáceis
Os ciúmes; porém que – provocado –
Inquietou-se ao extremo; cujos dedos,
Como os do vil hindu, jogaram fora
Uma pérola rara, mais preciosa
Que toda a sua tribo; alguém que alheio
Ao hábito das lágrimas, verteu-as
Em abundância, como verte a goma

A seiva de uma árvore da Arábia.
E digam que em Alepo, certo dia,
Quando um maligno turco de turbante
Agrediu um varão veneziano
E insultou rudemente a sua terra,
Peguei a goela ao cão circuncidado
E o golpeei assim! (SHAKESPEARE, 2006, p. 692)⁵

Enquanto está morrendo, Otelo menciona o fato de que beijou Desdêmona antes de matá-la. A menção ao fato sugere que um lampejo de amor pela mulher, tenha iluminado sua alma sem luz.

Barbara Heliodora (2008, p. 68) em seu *Por que ler Shakespeare* afirma que

Talvez por fazê-lo ceder à mesquinhez do ciúme, Shakespeare cria Otelo com uma dignidade, uma majestade a que nenhum de seus outros protagonistas trágicos se iguala. [...] Otelo não é uma obra sobre preconceito racial, e sim sobre as conseqüências de um casamento entre pessoas de culturas diversas. Otelo vem 'de uma estirpe de reis', todavia sua nobreza tribal, de valores absolutos, aflora quando ele é ferido por um ato mais aceito na cultura veneziana que adotara.

A atualização da peça no filme, utilizando uma nova linguagem da qual são eliminadas as rimas dos pentâmetros iâmbicos e

⁵ Tradução de Barbara Heliodora.

os versos brancos, preserva os sentimentos de rejeição e vingança, ciúme e traição, acrescentando um forte componente de segregação racial e de poder dos meios de comunicação de massa, marcando, claramente, a (re)significação da obra. Os campos de batalha, agora, não mais são os mares, onde lutava a poderosa esquadra inglesa no século XVI, mas as quadras de basquete, onde limites são constantemente superados, e onde se travam, na contemporaneidade, as batalhas milionárias dos campeonatos, exigindo a vitória a qualquer preço. O herói do século XVII, grande general dos mares, é reconstruído e atualizado no atleta, figura mítica do nosso tempo, revestido de perfeição e supremacia com o uniforme do time.

Assim, o ciúme e a inveja são construídos não mais sobre posições de poder político, mas sobre o desempenho esportivo, aplaudido pela mídia, redundando, evidentemente, em fama junto à massa e prestígio socioeconômico.

No filme, Hugo (atualização do personagem Iago) inveja a relação de seu pai com Odin (Oteló), num misto de admiração e ciúme pela proximidade entre os dois. É interessante observar que, através do circuito das relações e sentimentos no triângulo pai, Hugo e Odin, podemos construir uma representação da teoria de tradução intersemiótica, remetendo-nos a Gilles Deleuze, em *Platão e o simulacro* (2006). O pai, na condição de técnico de um time exemplar pode ser reconstruído como a justiça, o fundamento, a origem do filho Hugo que, não conseguindo “copiá-lo”, será o “falso pretendente”, o transgressor, o desvio, que não poderá jamais atingir o *status* de “modelo” ocupado por Odin, o melhor atleta, a imagem da perfeição, o ideal, o objeto da pretensão. Para que possa corresponder aos desejos do pai, Hugo deverá matar o modelo, mesmo que isso lhe custe a punição.

Vista sob esta perspectiva, a adaptação de *Otelo, o mouro de Veneza*, para o cinema, é a alegoria da crítica em relação às obras canônicas (re)significadas na sua atualização para outros meios de comunicação de massa. A tradução – o falso pretendente – é, não raro, aquela que “mata” o modelo, que está na tela como resultado de um “ato de infidelidade” e que, por ser criminosa, jamais se revestirá da aura de sacralização do “original”, o eterno modelo, a verdade, a origem, a perfeição.

Em *Jogo de intrigas*, Hugo inveja a relação entre o pai (a origem) e Odin (o modelo), pois acha que também tem valor. Hugo não quer ser Odin, quer ser ele mesmo e ter, por isso, reconhecimento do seu valor. Da mesma forma, a obra atualizada não quer aura, não pretende ser modelo ou “cópia fiel”. Seu valor está em ser outra obra de arte, recriada num processo de mergulho crítico naquela que a antecedeu, inserida num outro meio: o de comunicação de massas. Assim, como Odin tirou Otelo do pedestal, despindo-o de sua aura de personagem inatingível pelo espectador não letrado, a atualização retira da peça sua condição de suprema e de única verdade, para entregá-la, com outra roupagem, a todos que com ela quiserem ter. No entanto, faz isso, sem romper totalmente com a peça que a antecedeu. Haverá sempre um vínculo entre o texto traduzido e o anterior.

Jogo de intrigas constrói relações dialógicas com notícias de violência urbana que chegam às casas do sujeito contemporâneo, através da televisão, diariamente. A série de assassinatos ocorridos na comunidade onde se localiza a escola, nos Estados Unidos, remete o espectador ao massacre da escola de Columbine, em 1999, dois anos antes do lançamento do filme nos cinemas.

Outras relações intertextuais são construídas com o texto dramático, a exemplo da canção sobre um *willow* (chorão) que Desdêmona aprendera com a aia de sua mãe. Como a empregada havia morrido cantando a cantiga, a heroína shakespeariana a gravara, para sempre, na lembrança. Prenúncio de morte, Desdêmona irá cantarolá-la, pouco antes de ser morta.

A pobre alma suspira cantando
 O verde do chorão;
 Mão no peito, a cabeça curvando,
 Chora, chora, chorão.
 O rio junto a ela vai gemendo,
 Chora, chora, chorão;
 Seu pranto as pedras vão amolecendo [...]
 (SHAKESPEARE, 2006, p. 665)⁶

O diretor Tim Blake Nelson (re)significa o chorão no nome do motel – Willow – onde Odin estupra Desi, convencido de que a moça o está traindo com Michael, um outro atleta do time da escola. Portanto, o traço da violência contemporânea é configurado no assassinato antecedido pelo estupro.

A construção do herói-atleta é estimulada pela mídia, ao tecer loas aos méritos de Odin, antes de um jogo decisivo que poderá conduzi-lo à categoria de grande astro do basquete, passaporte para sua entrada na universidade. Ironicamente, enquanto isso, no vestiário, o mesmo herói se droga, destituindo-se do papel de modelo, numa artimanha orquestrada pelo vilão, corroborando

⁶ Tradução de Barbara Heliodora.

a transitoriedade da existência heroica, na contemporaneidade. A cena anuncia a derrocada do herói, que com sua morte, encerrará a tragédia, que poderá um dia ser revista nas telas do cinema, da televisão – em formato de filme, novela, minissérie, ou desenho animado – nas páginas das revistas em quadrinhos, com outra roupagem, em outras releituras, configurando a efemeridade dos meios de comunicação de massa, caráter efêmero este que, dialeticamente, possibilita a revitalização e a sobrevivência da obra artística.

Como em outras tragédias de Shakespeare, o declínio do herói resulta na queda de outros personagens. Odin profere o monólogo da disjunção, antes de suicidar-se com um tiro no coração, diante de refletores e câmeras de televisão.

Alguém aqui sabe a verdade.
Alguém aqui precisa dizer a porcaria da verdade.
Minha vida acabou, é isso aí.
Mas, quando estiverem por aqui, vivendo a de vocês,
Conversando e falando sobre aquele negro
Que entrou pelos fundos da escola,
Vão lá e digam a verdade.
Podem dizer que eu amava aquela garota
Amava sim.
Mas fui infectado.
Ele virou minha cabeça
Me fodeu.
Não sou diferente de nenhum de vocês.

Minha mãe não é nenhuma pirada
E eu nunca fui bandido de gangue.
Não foi traficante nenhum que me ferrou.
Foi esse burguesinho branco filho da puta
Que está aqui.
Digam a todos que lá, de onde eu venho,
Eles me obrigariam a fazer isto.⁷
(SHAKESPEARE, 2006, tradução nossa)

Os mesmos microfones, câmeras e refletores que acenavam com a construção de um novo mito, veiculam o seu suicídio, a sua derrota. Enquanto a polícia retira o corpo de Odin da cena do crime, policiais conduzem Hugo ao carro que o levará preso. Fotografias, inúmeros *flashes* e refletores, repórteres de diferentes canais de televisão, em grande comoção, mostram as cenas que atrairão a audiência do grande espetáculo midiático contemporâneo. A violência urbana é acompanhada de perto pelos meios de comunicação de massa, significativamente presentes no filme, dando ao espectador a impressão de que está sendo levado pela câmera, a ver os detalhes dos bastidores de uma cobertura jornalística. A adaptação coloca em evidência a corrosão do espa-

⁷ “Somebody here knows the truth. Somebody here needs to tell the goddamn truth. My life is over that’s it. But while you’re here living yours, sitting around and talking about that nigger that was in the back of the High School, you may go and tell them the truth. You can tell them I loved that girl. I did. But I got plagued. He twisted my head up. He fucked it up. I’m no different than you all are. My mother ain’t no crank head. I wasn’t no gang bandit. It wasn’t some drug dealer that put me up. It was this white prep school mother fucker standing right here. You tell them where I come from they’d make me do this.”

ço social, a deterioração das relações, a efemeridade do herói contemporâneo.

Retomemos, agora, as palavras de Barbara Heliodora sobre a capacidade de Shakespeare em criar temas e personagens:

Shakespeare sabe que só com quadros abrangentes será possível utilizar seus temas favoritos – aparência e realidade, justiça e misericórdia, bom e mau governo, verdade do amor e valor da amizade, covardia e traição, egoísmo e generosidade – como componentes do universo que seus personagens habitam. (HELIODORA, 2008, p. 27)

Ao analisarmos o filme *Jogo de intrigas*, constatamos que a mesma abrangência de temas componentes do universo habitado pelos personagens shakespearianos pode ser observada na releitura cinematográfica da peça *Otelo*, comprovando que a construção da subalternidade se dá através do “[...] discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição [da peça] ao filme”, ignorando, simultaneamente, o que foi “ganho”. (STAM, 1979, p. 20) A crítica às adaptações reinscreve, assim, a superioridade do original sobre a tradução e, no caso particular das traduções intersemióticas, falha ao não observar o estatuto teórico da adaptação e dispensar-lhe qualquer interesse analítico, deixando de compreender que o cinema interpreta a anterioridade em termos de uma nova situação áudio-visual-verbal, em blocos de movimento e duração que fogem do mero caráter imitativo, moldando novos mundos, mais do que simplesmente retratando ou traindo mundos anteriores, através de jogos de intertextualidade que transformam o texto artístico, deslocando língua, linguagem, cultura.

Em seu texto fundador *The work of art in the age of mechanical reproduction*, Walter Benjamin insere como epígrafe um pequeno texto de Paul Valéry (1871-1945) extraído de *Pièces sur l'art* (1936) que nos permite expandir as reflexões acerca da transformação das noções de arte e extrapolá-las para as discussões em torno da adaptação de obras canônicas.

Nossas belas artes foram desenvolvidas, seus tipos e usos foram estabelecidos, em épocas muito diferentes do presente, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante, em comparação com o nosso. Mas o espantoso crescimento de nossas técnicas, a adaptabilidade e a precisão que atingiram, as idéias e hábitos que vêm criando, marcam a certeza de que profundas mudanças são iminentes no antigo fazer da Beleza. Em todas as artes existe um componente físico que não mais pode ser considerado ou tratado como costumava ser, que não pode permanecer incólume ao moderno conhecimento e poder. Nos últimos vinte anos, nem tema, nem espaço, nem tempo vem sendo o que era em tempos imemoriais. Devemos esperar que grandes inovações venham transformar toda a técnica das artes, afetando, portanto, a própria criação artística, afetando talvez até a nossa própria concepção de arte. (BENJAMIN, 1969, p. 217, tradução nossa)⁸

⁸ “Our fine arts were developed; their types and uses were established, in times very different from the present, by men whose power of action upon things was insignificant in comparison with ours. But the amazing growth of our techniques, the adaptability and precision they have attained, the ideas and habits they are creating, make it a certainty that profound

Valéry apresenta, num texto de 1936, reflexões que parecem ser inadmissíveis a certa parcela da crítica do século XXI. Já na época, o poeta e filósofo francês deixava clara a necessidade de se repensar “o fazer da Beleza”, dadas as transformações do mundo moderno, que terminam afetando a “nossa própria concepção de arte”. Ao longo do capítulo, Benjamin alude ao fato de que “em princípio, uma obra de arte sempre foi reproduzível. Artefatos sempre foram imitados pelo homem. Réplicas foram feitas por aprendizes, por mestres ao difundirem suas obras e, finalmente, por terceiros, em busca de lucros”. (BENJAMIN, 1969, p. 218)

Conclusão

A releitura de *Otelo, o mouro de Veneza* em *Jogo de intrigas* resulta, portanto, das transformações dos lugares de fala que, por sua vez, implicarão diferentes jogos de interpretação pessoal, social e cultural, em outros contextos históricos e culturais, configurando a perda da aura ou valor de culto, aspectos defendidos pelos críticos apocalípticos, para usar o termo trazido por Umberto Eco (1970), em oposição à crítica dos integrados constituída por uma concepção de arte aberta a releituras e ressignificações. Silviano Santiago expande tal posicionamento, lembrando que:

changes are impending in the ancient craft of the Beautiful. In all the arts there is a physical component which can no longer be considered or treated as it used to be, which cannot remain unaffected by our modern knowledge and power. For the last twenty years neither matter nor space nor time has been what it was from time immemorial. We must expect great innovation to transform the entire technique of the arts, thereby affecting artistic invention itself and perhaps even bringing about an amazing change in our very notion of art.”

O valor de um objeto cultural depende também do sentido que se lhe dá a partir de uma nova leitura, sobretudo se esta desconstrói leituras alicerçadas no solo do preconceito. Espetáculo e simulacro são bons e ruins. Depende. Existem para a razão apaixonada do leitor-cidadão. Ou não. (SANTIAGO, 2004, p. 133)

A questão da nova leitura, de que trata Silviano Santiago, adquire importância fundamental na medida em que é impossível assistir ao espetáculo original de uma peça de Shakespeare, por razões óbvias.

A possibilidade do retorno da tradição, sob uma nova perspectiva, não implica a negação da anterioridade, embora o cânone ocidental insista em ignorar o fato de que a própria tragédia de Otelo é derivada da Sétima Novela da Terceira Década da *Hecatommithi*, de Giraldo Cinthio (1504-1573), sobre a qual William Shakespeare parece ter feito mudanças significativas. Reinventa todos os nomes, menos o de Desdêmona, transforma o caráter de Iago e de Rodrigo, dá maior relevância ao papel da criada de Desdêmona, Emília, e confere maior nobreza de caráter a Otelo. Vale, portanto, estender à adaptação o paradoxo da festa, construído por Gilles Deleuze, como repetição de “um irrecomeçável” que não acrescenta “[...] uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas eleva a primeira vez à enésima potência”. (DELEUZE, 2006a, p. 20) A impossibilidade da repetição através da imagem especular condena o sujeito, que tem a possibilidade e escolhe filmar, a mudar, a transformar. Adaptações, como a que discutimos aqui, nos apresentam novos modos de observar a tradição, filtrando-a e a atualizando através da perspectiva das lutas de minorias e de outras questões contemporâneas.

O traço da anterioridade não é apagado da adaptação, nem tampouco é negada a importância da obra de arte construída ao longo da história do homem. O espectador encontra-se diante da “mesmidade da diferença e da repetição do eterno retorno” (DERRIDA, 1991, p. 50), através de uma obra que nega a hierarquização, isto é, nega a convicção de que somente a obra original resulta de um trabalho produtivo, onde repousa o natural, o verdadeiro, o legítimo, em oposição ao trabalho artificializado, traidor e meramente reprodutivo da tradução, resultando em cópia, sem caráter autoral, destinado apenas à fruição das classes menos favorecidas.

Aqui, o que se nega é a tendência a definir-se o objeto da cultura de massa a partir da contraposição à chamada “alta cultura”, com valor social elitista, hermética, fruída por reduzido número de intelectuais, que, via de regra, não oferecem qualquer método para possibilidades de leitura dos objetos culturais que eles próprios valorizam, estabelecendo um movimento de discórdia entre as forças da diferença.

Esquecem-se os defensores do hermetismo cultural de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, conforme concluiu Julia Kristeva (apud SAMOYAUULT, 2008, p. 16). Esquecem-se, ainda, de que todo texto é um tecido novo de citações passadas, conforme Roland Barthes (apud SAMOYAUULT, 2008, p. 23). E se esquecem, ademais, de que o espectador, sujeito que traz a sua bagagem de textos que irão dialogar com a adaptação a que assiste, encontra-se diante da arte da

[...] ficção cinematográfica, junto com a câmera [...] em toda a parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Um olhar ‘sem corpo [...] ubíquo, onividente’ do prazer não ancorado e, por essa razão, maior e melhor. (XAVIER, 2003, p. 37)

Robert Stam (1979, p. 21) resumiu os preconceitos contra “o senso intuitivo da inferioridade da adaptação” nos seguintes itens:

1. Antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são, necessariamente, artes melhores);
2. Pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura);
3. Iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos);
4. Logofilia (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos);
5. Anti-corporalidade (um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso);
6. A carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance, porque uma cópia, e menos do que um filme, por não ser um filme “puro”).

Em *Jogo de intrigas* há apenas uma única menção ao dramaturgo inglês. Em dado momento do filme, quando perguntados pelo professor sobre quem foi William Shakespeare, os alunos identificam-no como um “cara que faz filmes”. A resposta assume, então, caráter de metalinguagem e confirma a ruptura com o conceito tradicional de valor a que a adaptação se propõe. Além desta, não há qualquer outra menção ou crédito ao nome do autor da peça, o que talvez tenha concorrido para a diluição da ideia de imperfeição e poupado o filme da execração e das comparações feitas pela crítica. Ao não incluir o nome de Shakespeare em qualquer espaço anterior ou posterior à exibição, quer achemos correta ou não a decisão, a obra cinematográfica assume caráter próprio, podendo ser considerada objeto artístico, com valor único e significativo, acessível à grande variedade de público. Relembrando as palavras de Silviano Santiago (2004), “espetáculo e simulacro são bons e ruins. Depende. Existem para a razão apaixonada do leitor-cidadão. Ou não”.

Referências

ALEXANDER, Catherine M.S. *Shakespeare: the life, the works, the treasures*. New York: Simon & Schuster, 2006.

BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction. In: _____. *Illuminations essays and reflections*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlande, Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. *Lógica do sentido*.

Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006b.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, Antonio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

HELIODORA, Barbara. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.

RAMOS, Elizabeth. Grandes esperanças de Alfonso Cuarón. *Estudos Lingüísticos e Literários*, Salvador, n. 33-34, jan./dez. p. 199-207, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Adraldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias: obras completas*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez.2006.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

Filmografia

JOGO de intrigas. Direção: Tim Blake Nelson. Produção: Daniel Fried, Eric Gitter e Anthony Rhulen. Intérpretes: Julia Stiles (Desi Brable), Mekhi Phifer (Odin James), Elden Henson (Roger Rodriguez), Andrew Keegan (Michael Casio), Rain Phoenix (Emily), John Heard (Dean Brable), Anthony Johnson (Dell), Martin Sheen (Técnico Duke Goulding), Chris Freihofer (Assistente do técnico), Christopher Jones (Jason), Josh Hartnett (Hugo Goulding). Distribuição Vídeo e DVD: Imagem Filmes. 95 min. Estados Unidos, 2001.

Submetido em: 15/08/2008

Aceito em: 10/05/2009

A LEGENDAGEM PARA SURDOS NO HORÁRIO ELEITORAL GRATUITO

SUBTITLING FOR THE DEAF IN POLITICAL PROPAGANDA ON TV

Vera Lúcia Santiago Araújo

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Resumo

Com base na Portaria 310 de junho de 2006, o presidente do TSE obrigou os partidos políticos a promoverem a acessibilidade audiovisual para surdos e deficientes auditivos, por meio da legendagem ou da janela com interpretação em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). Este artigo tem o objetivo de analisar essas legendas à luz dos aportes teóricos da tradução audiovisual e das pesquisas realizadas sobre o assunto na Universidade Estadual do Ceará. A instituição vem tentando encontrar um modelo de legendagem que atenda às necessidades da comunidade surda desde o ano 2000. A análise, que teve como objeto de estudo as legendas do horário eleitoral gratuito do ano de 2006 na cidade de Fortaleza, revelou que as legendas do horário eleitoral gratuito devem aprimorar tanto a linguagem quanto o formato para atin-

gir essa parcela da população, para que ela participe ativamente no desenvolvimento da democracia no país.

Palavras-chave: Acessibilidade audiovisual. Deficientes auditivos. LIBRAS. Legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE).

Abstract

Based on the Bill 310 from 30 June 2006, the President of the Brazilian Supreme Court for the Elections mandated that political parties provided Subtitling for the Deaf and the Hard-of-Hearing or Sign Language interpreting to promote audiovisual accessibility during the free political propaganda on television. This article aims at analyzing these subtitles according to audiovisual translation theory and to research carried out at the State University of Ceará. The institution has been investigating the topic since the year 2000. The analysis revealed that the subtitles exhibited on TV during the political propaganda should improve both their language and format in order to meet the needs of the Brazilian Deaf community, so that they can participate actively in the country's democratic process.

Keywords: Audiovisual accessibility. Deaf and hard-of-hearing. Libras. subtitling for the deaf and the hard-of-hearing (SDH).

Introdução

A Portaria 310 de junho de 2006, que complementa o decreto 5296 de 2004, estabelece que cegos e surdos brasileiros tenham acesso a filmes e programas televisivos por meio da audiodescrição e da legendagem ou interpretação em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), respectivamente. A legislação entrou em vigor no final de junho de 2008, contemplando apenas os surdos, já que a implantação da audiodescrição foi adiada (Portarias 403 de 27 de

junho de 2008, 466 de 30 de julho de 2008, 661 de 14 de outubro de 2008 e 188 de 24 de março de 2010). Segundo a Portaria, dentro de dez anos (2008-2018) toda a programação dos canais abertos deve ser acessível.

Foi com base nessa legislação que o Tribunal Superior Eleitoral (TSE), mesmo antes de sua promulgação, ordenou que a propaganda política exibida durante o horário eleitoral a partir das eleições de 2006 contasse com recursos de acessibilidade audiovisual. Este artigo tem o objetivo de analisar a legendagem produzida para o horário eleitoral gratuito de 2006 à luz dos aportes teóricos dos Estudos de Tradução Audiovisual (TAV) e de algumas pesquisas realizadas na Universidade Estadual do Ceará (ARAÚJO, 2004a, ARAÚJO, 2005; ARAÚJO, 2007; ARAÚJO, 2008; FRANCO; ARAÚJO, 2003). Estudiosos da TAV definem a legendagem intralinguística (legenda e fala na mesma língua) como modo de tradução, apesar de não haver reconhecimento desse tipo de legendagem e da audiodescrição por parte de autoridades dos meios de comunicação. Observemos como a Portaria 310 as define:

3.2. Legenda Oculta: corresponde à **transcrição**, em língua portuguesa, dos diálogos, efeitos sonoros, sons do ambiente e demais informações que não poderiam ser percebidos ou compreendidos por pessoas com deficiência auditiva. (BRASIL, 2006, grifo nosso)

3.3. Áudio-descrição: corresponde a uma **locução**, em língua portuguesa, sobreposta ao som original do programa, destinada a descrever imagens, sons, textos e demais informações que não poderiam ser percebidos

ou compreendidos por pessoas com deficiência visual. (BRASIL, 2006, grifo nosso)

Os estudos de tradução consideram tanto a Audiodescrição (AD), como a Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE), modalidades de tradução, corroborando a classificação de Jakobson (1995) que aponta três tipos de tradução: a interlinguística (texto de partida e chegada em línguas diferentes); a intralinguística (texto de partida e chegada na mesma língua); e a intersemiótica (texto de partida e chegada em meios semióticos diferentes, por exemplo, do visual para o verbal e vice-versa). A questão da LSE no Brasil precisa ser mais bem discutida, porque desde que surgiu no Brasil (1997 com a legendagem do Jornal Nacional da Rede Globo), parece haver a crença de que ela deve ser a transcrição de toda fala e dos sinais acústicos, ao contrário da legendagem para ouvintes, a qual é uma versão condensada do que está sendo dito. Provavelmente, vem desta concepção de que é somente tradução quando duas línguas diferentes estão envolvidas no processo, o *status* de não-tradução da LSE e da AD. As supracitadas pesquisas da UECE indicam que os parâmetros de legendagem exibidos atualmente na TV brasileira precisam ser revistos para que possam atender às necessidades da comunidade surda brasileira.

Nesse caso, tomamos aqui como objeto de avaliação a legendagem para surdos, disponibilizada pelos partidos políticos em 2006 para avaliar a eficácia em termos de formato e transcrição do conteúdo da fala e de sinais acústicos. A versão oferecida na televisão atinge o objetivo? Aqui não teremos condições de responder a esse questionamento de maneira conclusiva, já que não realizamos pesquisa de recepção com surdos para testar esse

tipo de legendagem. Todos os estudos foram referentes à legendagem fornecida pela Rede Globo de Televisão. No entanto, podemos, a partir dos dados já obtidos anteriormente, fazer uma reflexão sobre as legendas do horário eleitoral.

A legendagem

A legendagem para ouvintes

A legendagem é a tradução, em forma de texto escrito, das falas de uma produção audiovisual. As legendas podem ter no máximo duas e no mínimo 1 linha, com duração mínima de 1 segundo e máxima de 4 ou 6 segundos. Como nem tudo o que está dito pode ser transcrito, sob pena de o espectador não conseguir assistir confortavelmente ao filme ou programa, essas legendas são condensadas, a partir de três tipos de velocidade de leitura diferentes 145, 160 ou 180 palavras por minuto, o que corresponde, aproximadamente, a 16 caracteres por segundo.

Essa relação tempo/caractere inclui espaço e pontuação. (ARAÚJO, 2004b; DIAZ CINTAS; REMAEL, 2007) Esses parâmetros permitem a harmonização entre imagem, áudio e legendas. A sintonia é conquistada com a redução do texto para que o espectador tenha tempo de ler as legendas, desfrutar das imagens e ainda ouvir o áudio original, se for do seu interesse. Tudo o que é redundante e não essencial para a compreensão da produção audiovisual e para a caracterização dos personagens é eliminado. (DIAZ CINTAS, 2003, p. 201)

A redução textual acontece de duas maneiras, por meio da omissão ou da condensação. Além disso, Diaz Cintas (2003) apon-

ta mais um aspecto a ser observado na produção de uma legenda: a segmentação. O primeiro trata da priorização de palavras curtas, mesmo que as palavras maiores sejam as mais adequadas. Essas palavras ocupariam muito espaço na tela (DIAZ CINTAS, 2003, p. 205) e dificultariam a leitura e a consequente harmonização da legenda com a imagem e o áudio.

O segundo diz respeito à omissão daquelas palavras e expressões redundantes e não essenciais para o entendimento do texto de partida e para a caracterização dos personagens. Os tipos de palavras e expressões normalmente omitidos são: a) aquelas que se repetem ou são muito parecidas na estrutura superficial; b) os marcadores da conversação tais como: *pois é, quer dizer, certo* etc; c) interjeições; d) perguntas retóricas (*question tags*); expressões formulaicas como os clichês ou as fórmulas situacionais ou de rotina (*Como vai? Tudo bem?*); e) enumerações; nomes próprios e apelidos dos personagens; f) expressões parecidas nos idiomas de partida e chegada (*Hello/Alô*); g) referências a elementos ou pessoas mostradas na tela. (DIAZ CINTAS, 2003, p. 209-211)

O último aspecto a ser observado na produção de uma legenda é a segmentação, a qual envolve os critérios utilizados para a marcação (onde começa e termina uma legenda). Gottlieb (1994) distingue três tipos de segmentação: a) visual (pelos cortes e movimentos de câmera); b) retórica (pela pausa ou pelo ritmo da fala); c) gramatical (pela sintaxe). Diante de uma fala longa, o legendista pode utilizar um dos parâmetros acima para confeccionar a legenda, dando preferência ao corte, depois às pausas e, por último, à sintaxe. No que diz respeito à sintaxe, é muito importante que a legenda encerre um pensamento completo e que não separe os elementos estruturais da sentença (sujeito de

predicado, predicado de complemento etc.) sob pena de prejudicar o entendimento da cena.

O formato das legendas tem também bastante influência na recepção, pois a boa visualização é fundamental para o entendimento da produção audiovisual. Além da quantidade de linhas (máximo duas), do número de caracteres por segundo (aproximadamente 16) e da duração (de 1 a 4s), outros elementos relevantes para a construção de uma legenda eficaz são: a localização, a fonte utilizada, a cor e a posição. As legendas normalmente se localizam na parte inferior da tela para não prejudicar a visualização das imagens. Podem acontecer três situações em que a legenda pode vir na parte superior da tela: a) na ocorrência de fundo branco ou muito claro; b) na ocorrência de uma cena importante cuja visualização seja impedida pelas legendas; c) na exibição dos créditos iniciais ou finais. (DIAZ CINTAS, 2003, p. 147) As fontes mais utilizadas são *Helvetica*, *Arial* e *Times New Roman* (DIAZ CINTAS, 2003, 150). As cores mais comuns são o amarelo ou o branco. O amarelo torna-se a melhor escolha quando o filme ou programa possuem muitas imagens com fundo branco ou claro. (DIAZ CINTAS, 2003) As legendas são normalmente posicionadas no centro ou justificadas à esquerda. Todos os parâmetros supracitados podem ser encontrados em legendas para ouvintes produzidas no Brasil.

A legendagem para surdos e ensurdecidos

A LSE no Brasil difere daquela para ouvintes por alguns aspectos: 1) introdução de informações adicionais dependentes do canal auditivo para que aqueles com deficiência possam acompanhar filmes e programas de televisão; 2) questões técnicas; e 3)

248 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

concepção de tradução. (ARAÚJO 2004a, ARAÚJO, 2005, ARAÚJO, 2007, ARAÚJO, 2008; FRANCO; ARAÚJO, 2003) São dois os tipos de informação adicional. O primeiro é a identificação dos falantes. Quem fala deve ser apontado(a), pois o surdo pode ter dificuldades para identificá-lo(a), prejudicando, assim, a compreensão. (IVARSSON, 1998, p. 130) No sistema europeu, a distinção dos falantes é feita por meio das cores. Em Portugal (NEVES, 2005, 2007), o falante é identificado pela legenda colocada sobre ele e/ou em colchetes com a cor amarela. Quando está em cena, a legenda é branca com tarja preta. Quando está fora de cena ou quando não se pode distinguir quem está falando, a legenda deve ser amarela sem tarja e identificada com o nome desse falante entre parênteses (Figura 1).



Figura 1. Modelo europeu: identificação do falante entre parênteses.
Fonte: Foto da autora tirada do DVD “O Nascimento de Cristo” (*Nativity*) da produtora portuguesa Lusomundo (2007)

No Brasil, a diferenciação é feita com a legenda sobre o personagem ou com a informação entre colchetes.

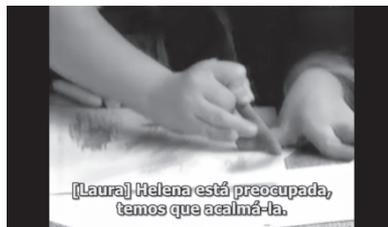


Figura 2. Modelo brasileiro: identificação do falante entre colchetes.
Fonte: Foto da autora tirada da legendagem da novela “Páginas da Vida” legendada por pesquisadores da UECE (2006)

O segundo tipo de informação adicional é a inclusão de efeitos sonoros. Esses efeitos devem ser explicitados (IVARSSON, 1998, p. 130), para que os surdos entendam o que está acontecendo no filme ou programa de televisão. Segundo Donaldson (1998), os efeitos sonoros mostrados pela legenda são muito importantes para que possam assistir a uma produção audiovisual. Apesar desta relevância, algumas vezes, a tradução destes sons é desnecessária, porque a informação poderia ser deduzida com o auxílio da imagem. O autor cita um exemplo bem simples, o barulho de uma porta fechando (na tela apareceria [Porta fechando]). Se a ação for visível, não seria necessária a indicação do fechamento da porta. Donaldson (1998) crê que o procedimento americano de legendar todos os efeitos sonoros irritaria muito os surdos ingleses. Quando perguntados sobre a questão, os surdos cearenses não corroboraram essa afirmação, pois afirmaram ser importante a tradução de tudo o que produz som. Para eles, saber o que pode causar barulho pode ajudá-los na convivência com ouvintes. (ARAÚJO, 2008)

No que diz respeito às questões técnicas, aqui no Brasil as legendas para surdos e ouvintes são confeccionadas de maneira

totalmente diferente. Para ouvintes, os tradutores se utilizam de *softwares* de legendagem, observando os parâmetros acima mencionados. As legendas para surdos e ensurdecidos, por outro lado, adotam outro procedimento. Aqui usamos o modelo norte-americano de *closed caption*. Nesse sistema, as legendas são convertidas em códigos eletrônicos e inseridas na linha 21 do intervalo vertical em branco do sinal da TV, ou seja, na barra horizontal localizada entre as imagens da televisão. O telespectador acessa a legenda por meio de um decodificador localizado no controle remoto do televisor.

O Brasil parece ter adotado a tecnologia norte-americana e também sua concepção de tradução, pois utiliza, de certo modo, a visão de tradução daquele país. A legenda para surdos, diferentemente da de ouvintes, não é editada, constituindo-se em uma transcrição de toda a fala. Parece haver a crença de que o nível de leitura dos surdos é mais elevado do que o dos ouvintes. Pesquisas de recepção sobre o assunto desmentem essa afirmação. (ARAÚJO, 2004a; ARAÚJO, 2005, ARAÚJO, 2007; ARAÚJO, 2008; DE LINDE; KAY, 1999; FRANCO; ARAÚJO, 2003) Apesar de os estudos citados aqui sugerirem que os surdos sinalizados têm dificuldade de leitura em português, alguns pesquisadores contestam essa afirmação, afirmando que nem muitos surdos brasileiros não falantes de LIBRAS apresentam tal característica. (TORRES; MAZZONI; MELLO, 2007) Os autores apontam para a questão da heterogeneidade da comunidade surda brasileira.

Nos estudos supramencionados, para verificar a recepção de um grupo de surdos cearenses às legendas da Rede Globo, questionários de múltipla escolha foram utilizados. Contrariando as expectativas, esses questionários não facilitaram a participação

dos surdos, que não entendiam as opções em cada uma das questões. O intérprete, além da pergunta, traduzia cada uma das alternativas. Esse episódio tornou o teste mais longo e cansativo do que o esperado. Além disso, este fato também antecipou um pouco os resultados da experiência, porque nos fez supor que, se os surdos tinham problemas de leitura em um texto monossemiótico, provavelmente, teriam dificuldades de lidar com um texto polissemiótico que envolve elementos verbais e visuais (GOTTLIEB, 1998, p. 244) De fato, os resultados sugeriram que a condensação e a edição das legendas são elementos fundamentais para tornar mais eficazes a leitura e compreensão para os espectadores surdos.

Os resultados dos estudos mencionados também sugeriram que as legendas densas e rápidas, exibidas pela emissora, dificultaram a recepção do grupo de participantes da pesquisa do Instituto Cearense de Educação dos Surdos (ICES) de Fortaleza. Foram realizadas duas pesquisas de recepção: um estudo piloto com as legendas da Rede Globo e outro com legendas produzidas pela equipe. O estudo piloto (FRANCO; ARAÚJO, 2003) constituiu-se em testes realizados com oito trechos de diferentes programas da emissora em questão. Cada trecho foi exibido separadamente e um questionário, contendo perguntas sobre imagem, conteúdo e detalhes, foi distribuído em seguida. Os resultados revelaram que os surdos não conseguiram acompanhar nenhum dos itens de programação. Esses dados sugeriram que uma maior condensação dessas legendas era necessária para que os surdos assistissem a programas legendados, harmonizando imagem, conteúdo e legenda.

No segundo estudo (ARAÚJO, 2005), novas legendas foram confeccionadas. Nelas, o nível de condensação foi maior, ou seja,

semelhante a um dos parâmetros utilizados para legendas preparadas para ouvintes (condensação de, aproximadamente, 50% da fala). Apesar de terem conseguido assistir aos programas desta vez, os sujeitos da pesquisa ainda reclamaram muito da rapidez das legendas, sugerindo que estas necessitariam de mais edição.

No terceiro estudo (ARAÚJO, 2008), foram discutidos o nível de condensação e o formato que as legendas deveriam ter para melhorar a recepção dos surdos. Doze surdos do Centro de Atendimento ao Surdo (CAS) de Fortaleza encontraram-se mensalmente com os integrantes da equipe e assistiram a diferentes itens de programação legendada pela Rede Globo e a esses mesmos itens traduzidos pelas nossas legendas, as quais seguiam o mesmo padrão dos ouvintes. No que diz respeito ao nível de condensação, a pesquisa sugeriu que as legendas para surdos deveriam utilizar o parâmetro de 145 palavras por minuto também utilizado para ouvintes.

Para os nossos consultores surdos, o melhor formato seria: 1) cor – legendas amarelas sem tarja preta; 2) identificação do falante – o falante deve ser identificado sempre que houver mudança de turno e essa identificação deve vir entre colchetes; 3) voz filtrada – voz em *off* vinda da televisão, do telefone, do rádio, de alguém que não aparece na tela deve vir em itálico; 4) efeitos sonoros – sempre traduzidos, mesmo que a ação seja visível na tela; 5) linguagem – uso da norma culta do português, visto que, como surdos sinalizados, usam a LIBRAS para interagirem oralmente e o português para se comunicarem por escrito, já que a forma escrita da LIBRAS não é muito popular entre os surdos; 6) música – somente a nota musical deve sinalizar a música e os ritmos musicais não precisam ser discriminados, a não ser que

sejam a música tema do programa ou filme ou de algum personagem.

Esse modelo ainda será testado no Brasil inteiro em uma nova pesquisa de recepção. Entretanto, pensamos que poderá ser um ponto de partida para analisarmos as legendas da campanha eleitoral, visto que, como poderemos constatar, os partidos políticos não seguem nem mesmo o padrão exibido pelas emissoras de TV.

As legendas da propaganda eleitoral gratuita

A linguagem das legendas

Em todos os programas eleitorais de 2006, a opção recaiu pela transcrição da fala. A maioria dos parâmetros anteriormente discutidos para a construção de uma legenda foi observada. Vejamos a legendagem de um desses programas no quadro 1 abaixo. O vídeo, de aproximadamente 41 segundos, trazia apenas o candidato. As legendas eram brancas com tarja preta e eram exibidas na parte inferior da tela.

No.	Legendas	Duração	Caracteres
1	Só neste ano, xx mulheres foram assassinadas	2s	44
2	no estado do xxxxx. Enquanto isso, apenas xxxx assassinos	2s	57
3	foram condenados. Essa impunidade aumenta os índices	2s	52
4	de violência doméstica e sexual contra as mulheres.	2s	51
5	O atual governo não desenvolve políticas de prevenção	2s	53
6	a esta violência e nem a outras formas de opressão contra	2s	57
7	a mulher. Nossas mães, irmãs, amigas, companheiras de	3s	53

254 ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

8	trabalho não podem mais ser vítimas dessa opressão.	3s	51
9	Por uma outra política, diga não à violência contra a mulher.	2s	61
10	A cada momento mulheres são vítimas de violência doméstica.	4s	59
11	Isso acontece porque o estado não cuida da gente.	3s	49
12	O próximo presidente deve ter a sensibilidade de propor	2s	55
13	políticas específicas para as mulheres.	1s	39
14	No nosso governo, as mulheres serão tratadas com humanidade.	3s	60

Quadro 1: Legendagem de um programa eleitoral

Provavelmente, as legendas (exceto a de número 14) podem trazer dificuldades de leitura, pois ultrapassam o número de caracteres utilizados pelas empresas legendadoras do Brasil (aproximadamente 16 caracteres). Além disso, não houve segmentação segundo os parâmetros normalmente usados para a legendagem: o corte, a pausa e a sintaxe. Como exemplo, analisemos a marcação das legendas 1, 2, 3 e 4. Como não houve nem pausa e nem corte, a sintaxe deveria ter sido o parâmetro usado para seccionar as legendas. A segmentação não aconteceu com base na estrutura das orações em português, pois vários elementos foram separados indevidamente: *assassinadas de no estado do xxxxx*; *assassinos de foram condenados*; e *índices de de violência doméstica*.

Se a sintaxe tivesse sido a base para a divisão das legendas, as novas falas a serem legendadas seriam as seguintes: “Só neste ano, xx mulheres foram assassinadas no estado do xxxxx”; “Enquanto isso, apenas xxxx assassinos foram condenados”; “Essa impunidade aumenta os índices de violência doméstica...”; “e sexual contra as mulheres”. O mesmo fenômeno ocorreu com as legendas de 5 a 9.

Para essa nova marcação, propomos a seguinte legendagem:

No.	Falas	Duração	Caracteres	Legendagem Proposta
1	Só neste ano, xx mulheres foram assassinadas no estado do xxxxx.	3s	64	Este ano, xx mulheres foram mortas no xxxxx. (43 caracteres)
2	Enquanto isso, apenas xxxx assassinos foram condenados.	3s	55	E apenas xxxx assassinos foram condenados. (42 caracteres)
3	Essa impunidade aumenta os índices de violência doméstica e sexual contra as mulheres.	4s	86	A impunidade aumenta a violência sexual contra as mulheres. (59 caracteres)
4	O atual governo não desenvolve políticas de prevenção a esta violência	3s	70	O atual governo não previne esta violência
5	e nem a outras formas de opressão contra a mulher.	2s	50	e nem outras formas de opressão.
6	Nossas mães, irmãs, amigas, companheiras de trabalho não podem mais ser vítimas dessa opressão.	4s	95	As mulheres não podem continuar a ser vítimas dessa opressão.
7	Por uma outra política, diga não à violência contra a mulher.	4s	61	Por uma outra política, diga não à violência contra a mulher.

Quadro 2: Nova marcação e legendagem para as legendas do quadro 1
Fonte: Elaboração própria

Para conferir maior legibilidade às legendas do quadro 2, várias informações consideradas redundantes foram retiradas, palavras extensas foram substituídas por outras mais curtas e duas legendas do quadro 1 se transformaram em uma só. O advérbio *só*, a expressão *no estado* (legenda 1), o adjunto adverbial *enquanto isso* (legenda 2), as palavras e expressões *os índices de*, *doméstica* (legenda 3), *desenvolve políticas de* (legenda 4), *con-*

tra a mulher (legenda 5), dentre outros elementos da oração, foram omitidos. A palavra *assassinadas* (legenda 1) foi trocada por *mortas* por esta possuir menos caracteres. As legendas 3 (legendas 3 e 4 do quadro 1) e 6 (7 e 8 do quadro 1) foram transformadas em uma legenda de 4 segundos. No primeiro caso, para podermos incluir a informação sobre a violência sexual. Se a mesma marcação do quadro 1 permanecesse, as traduções seriam *A impunidade aumenta a violência* (32 caracteres) e *contra as mulheres* (18 caracteres). No segundo caso, tivemos que trocar *Nossas mães, irmãs, amigas, companheiras de trabalho* pelo hipônimo *mulheres* para não ultrapassarmos 64 caracteres, assegurando uma melhor recepção para os espectadores, segundo o parâmetro de 16 caracteres por segundo acima mencionado.

A anteriormente referida relação tempo/caractere constituiu-se apenas em um número aproximado, visto que números exatos de marcação só serão dados por um *software* de legendagem, o qual permite a marcação mais precisa e também uma visualização da legenda no filme. O programa de legendagem mais utilizado no Brasil é o *Subtitle Workshop* (SW)¹, por ele ser obtido gratuitamente na Internet. Com ele é possível desenvolver todas as etapas do processo tradutório: 1) marcação; 2) tradução; 3) revisão. (ARAÚJO, 2004b)

¹ Desenvolvido pela URUsoft – <<http://www.urusoft.net>>.

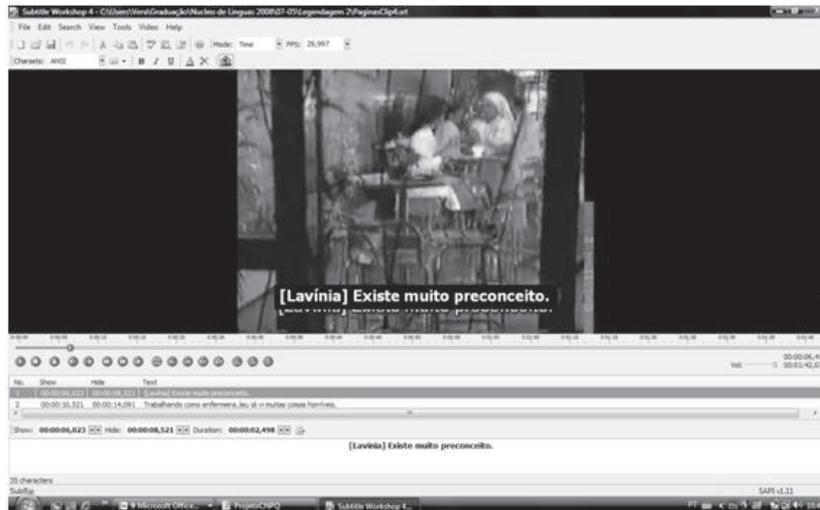


Figura 3: Tela do *Subtitle Workshop*

Fonte: Foto da autora

Conforme já foi comentado, uma legenda permite melhor visualização quando é produzida segundo alguns critérios. Por exemplo, o ideal é que tenha no máximo duas linhas com até 64 caracteres (com 32 caracteres cada uma), seja centralizada, tenha cor amarela com fundo transparente ou branca com tarja preta e com fonte *Times New Roman*, *Helvética* ou *Arial*. O quadro 3 sugere uma nova proposta para as legendas 10, 11, 12, 13 e 14 do quadro 1:

258 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

No.	Falas	Duração	Caracteres	Legendagem Proposta
1	A cada momento mulheres são vítimas de violência doméstica.	4s	59	
2	Isso acontece porque o estado não cuida da gente.	3s	49	
3	O próximo presidente deve ter a sensibilidade de propor políticas específicas para as mulheres.	3s	95	
4	No nosso governo, as mulheres serão tratadas com humanidade.	3s	60	

Quadro 3: Novo formato para as legendas 10, 11, 12, 13 e 14 (quadro 1)
 Fonte: Elaboração própria

Sabemos que a omissão de algumas informações pode causar estranheza para o espectador ouvinte, já que, inevitavelmente, fará o cotejo entre fala e legenda. No entanto, todos devem lembrar que o ouvinte não é o público-alvo. O receptor da tradução vai fazer uso somente do canal visual, necessitando assim da legenda para compreender o que está sendo dito para associá-lo com a imagem. Normalmente, tanto na TV como no DVD, a legenda para surdo é fechada (só acessada pelo espectador por meio do controle remoto), mas como a propaganda eleitoral não pode usar esse sistema, é necessário que haja compreensão por parte de quem ouve, visto que, se tudo fosse traduzido, vários problemas de recepção surgiriam, como indicam as pesquisas realizadas.

O Formato

Do mesmo modo que no texto, também o formato da legendagem não seguiu alguns parâmetros dos anteriormente discutidos pelos estudos de tradução audiovisual (ARAÚJO, 2004b; DIAZ CINTAS; REMAEL, 2007) e pelos estudos realizados na UECE, tais como legendas de no máximo duas linhas com duração de no mínimo 1 segundo, seguindo um padrão de 14, 15 ou 16 caracteres por segundo. Seriam preferencialmente de cor amarela ou branca, com e sem tarja preta. Vejamos alguns exemplos.



Figura 4 – Formato 1: Legendas rotativas 1
Fonte: Foto da autora

Dois aspectos prejudicam a visibilidade dessa legenda. O primeiro diz respeito ao tipo. É semelhante ao tipo *roll up* ou rotativo, ou seja, é aquele que não sai da tela e continua rolando rapidamente de baixo para cima enquanto o locutor fala. Esse foi o tipo de legendagem mais problemático para os surdos. No primeiro estudo realizado em 2002 (FRANCO; ARAÚJO, 2003), apenas dois dos oito programas exibidos com esse tipo de legenda puderam ser entendidos pelos sujeitos da pesquisa. O primeiro porque trazia uma entrevista e o entendimento não dependia muito das imagens, ou seja, não era preciso associar imagem e legenda para acompanhar a transmissão. Mesmo assim, percebia-se que os surdos faziam muito esforço para acompanhar as falas do apresentador e do convidado. O outro se tratava de um jogo de fute-

bol, o qual, apesar da ausência de sincronismo entre legenda e imagem, a recepção não ficou comprometida, porque, provavelmente, os surdos só assistiram ao programa observando as imagens, já que muitos deles comentaram que haviam assistido ao jogo pela TV.

O segundo aspecto que prejudica a visualização da legenda da figura 4 diz respeito à fonte. O tamanho está correto, mas as letras deveriam vir minúsculas e talvez em negrito para dar-lhes mais destaque. As maiúsculas, além de tomarem mais espaço, não permitem uma boa recepção, de acordo com o modelo construído por doze surdos cearenses.

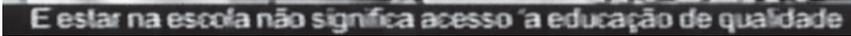
Analisemos mais uma legenda rotativa.



Figura 5: Formato 2: Legendas rotativas 2.
Fonte: Foto da autora

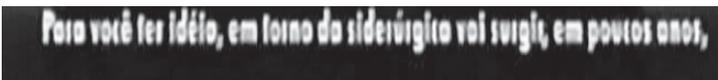
Todos os elementos sugeridos para uma legendagem eficiente estão ausentes na figura 5: legenda rotativa, fonte, posição da legenda, sincronismo com a imagem e, principalmente, visibilidade. Além do problema da rotatividade da legenda, o tamanho da fonte é tão pequeno, que torna impossível a leitura. Parece que elas foram colocadas ali apenas para cumprir a determinação da lei, pois não é preciso nenhum conhecimento teórico na área para ver que a técnica não funciona.

Observemos agora algumas legendas *pop on*.



E estar na escola não significa acesso à educação de qualidade

Figura 6: Formato 3: Legendas *pop on* 1.
Fonte: Foto da autora.



Para você ter idéia, em torno da siderúrgica vai surgir, em poucos anos,

Figura 7: Formato 3: Legendas *pop on* 2.
Fonte: Foto da autora



O nosso estado só tem crescido para os mais ricos. Precisamos de um estado voltado

Figura 8: Formato 4: Legendas *pop on* 3.
Fonte: Foto da autora



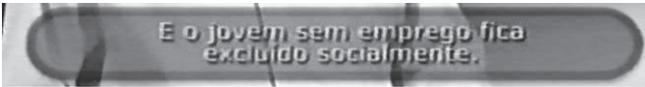
hoje coloco meu nome como sua opção para renovar a Assembleia.

Figura 9: Formato 5: Legendas *pop on* 4.
Fonte: Foto da autora



Enojados com tanta mentira, com tanta corrupção.

Figura 10: Formato 6: Legendas *pop on* 5.
Fonte: Foto da autora



E o jovem sem emprego fica excluído socialmente.

Figura 11: Formato 7: Legendas *pop on* 6.
Fonte: Foto da autora

As legendas *pop on* geralmente só têm uma linha, como podemos ver nas figuras 6, 7, 9 e 10. Isso se explica por causa das muitas informações que devem estar escritas na tela como o nome, número e partido do candidato, além do cargo que disputa. Este aspecto não dificultaria muito a leitura se a cor do fundo da tela contrastasse mais com a legenda. Como exemplo, podemos citar a figura 10 em que a cor escolhida foi azul e a figura 8 com a cor verde. As legendas das figuras 6 e 7 são bem mais visíveis, porque utilizaram um fundo preto. Apesar disso, perdem um pouco essa visibilidade em virtude do tamanho (figuras 6 e 7) e da fonte utilizada (figura 7). A questão do tamanho da fonte é algo que afeta a maioria das legendas do horário eleitoral. Em alguns casos, a letra diminui à medida que mais informações são colocadas na tela. O ideal seria que os partidos políticos, mesmo optando por uma linha de legenda, fizessem uso das fontes utilizadas nas legendas para ouvintes, com um tamanho maior e com bordas escuras.

Finalmente, dois fatores muito importantes na LSE não se aplicam muito à legendagem em questão: a identificação dos falantes e dos efeitos sonoros. No primeiro caso, porque todos os candidatos se identificam em todas as suas inserções. No segundo, porque a descrição de efeitos sonoros é mais comum em produções ficcionais, em que o espectador precisa, por exemplo, saber que uma campanha ou um telefone estão tocando ou que a polícia vem se aproximando, pela tradução do barulho da sirene. Neste caso, o tradutor ou legendista traduziria essas informações que só podem ser recuperadas pelo canal auditivo: [Telefone tocando]; [Toque da campanha]; [Sirene].

Como não foi realizado um estudo de recepção com essas legendas, não se pode dizer com certeza se as considerações aqui

apresentadas, apesar de baseadas em outras pesquisas com LSE, são verdadeiras. No entanto, fica aqui uma reflexão sobre o assunto que pode ajudar a fomentar a discussão. Encerro essa discussão com o comentário feito sobre uma repórter de uma Rede de Televisão local. Ao fazer contato comigo para uma entrevista sobre essas legendas, ela me disse que não conseguia assistir aos programas eleitorais se abaixasse o som da TV. Junto com minha entrevista, foi exibida uma reportagem em que os surdos do ICES foram convidados a opinar sobre essas legendas. Todos foram unânimes em dizer ser quase impossível escolher um candidato pela propaganda eleitoral gratuita. Essa é uma indicação de que essa discussão está no rumo certo e que merece ser aprofundada.

Considerações finais

Este artigo apresentou uma análise da legendagem exibida na propaganda eleitoral gratuita utilizando os aportes teóricos dos estudos de tradução audiovisual e das pesquisas de recepção realizadas na UECE. A instituição vem investigando a questão desde o ano 2000 com o objetivo de encontrar um modelo de LSE que promova a acessibilidade audiovisual da comunidade surda.

Os resultados indicam que essas legendas devem melhorar tanto a linguagem quanto o formato para atingir essa parcela da população que deseja exercer plenamente a cidadania. Pesquisas de recepção demonstram que uma legendagem eficiente deve ter no máximo duas linhas, ser de cor amarela ou branca e obedecer a um padrão de legibilidade de 145 palavras por minuto. O horário eleitoral gratuito é uma grande oportunidade para a escolha do candidato que, certamente, terá grande influência na vida da

comunidade surda brasileira. Promover acesso aos surdos a esse direito, sem que eles dependam dos ouvintes para votar, é um grande passo para a consolidação da democracia. Por isso, é importante que a LSE atinja essa meta.

Referências

ARAÚJO, V. L. S. Closed subtitling in Brazil. In: ORERO, P. (Ed.). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdã: John Benjamins, 2004a. v.1, p. 199-212.

ARAÚJO, V. L. S. To be or not to be natural: clichés of emotion in screen translation. *Meta*, v. 49, n. 1, p.161-171, 2004b.

ARAÚJO, V. L. S. A legendagem para surdos no Brasil. In: LIMA, P. L. C.; ARAÚJO, A. D. (Ed.). *Questões de lingüística aplicada: miscelânea*. Fortaleza: EdUECE, 2005. p. 163-188.

ARAÚJO, V. L. S. Subtitling for the deaf and hard-of-hearing in Brazil. In: DIAZ-CINTAS, J.; REMAEL, A.; ORERO, P. (ed.). *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*. Kenilworth, Nova Jersey: Rodopi, 2007. v. 30, p. 99-107.

ARAÚJO, V. L. S. Por um modelo de legendagem para surdos no Brasil. *Tradução e Comunicação*. São Paulo, 59-76, set. 2008.

BRAZIL. Ministério das Comunicações. Portaria n. 310, de 27 de junho de 2006. Disponível em: <<http://www.mc.gov.br/images/oministerio/legislacao/portarias/portaria-310.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2009.

DE LINDE, Z.; KAY, N. *The semiotics of subtitling*. Manchester: St. Jerome, 1999.

DIAZ CINTAS, J. *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés – español*. Barcelona: Ariel, 2003.

DIAZ-CINTAS, J.; REMAEL, A.; ORERO, P. (Ed.). *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*. Kenilworth, Nova Jersey: Rodopi, 2007. v. 30, p. 99-107.

DONALDSON, C. Subtitling for the deaf and hard-of-hearing. In: GAMBIER, Y. *Languages & the Media – 2nd International Conference and Exhibition*. Berlin:[s.n.], 1998.

FRANCO, E. P. C.; ARAÚJO, V. L. S. Reading television - checking deaf people's reactions to closed subtitling in Fortaleza, Brazil. *The Translator*. Manchester, v. 9, n. 2, p. 249 – 267, 2003.

GOTTLIEB, H. Subtitling: diagonal translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, v. 2, n. 1, p. 101-121.

GOTTLIEB, H. Subtitling. In: Baker, M. (Ed.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. Manchester: St. Jerome, 1998. p. 244-248.

IVARSSON, J. *Subtitling*. Simrishamm, Suécia: TransEditHB, 1998.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. Trad. Izidoro Blikstein. In: JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995, p.63-86.

NEVES, J. *Audiovisual translation: subtitling for the deaf and the hard of hearing*. 2005. Tese. (Doutorado em Tradução) - Universidade de Surrey Roehampton, Inglaterra. Disponível em: <<http://rrp.roehampton.ac.uk/artstheses/1>>. Acesso em: 15 jan. 2009.

NEVES, J. *Guia de legendagem para surdos. vozes que vêem*. Leiria, Portugal: Instituto Politécnico de Leiria, 2007.

266 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

TORRES, E. F.; MAZZONI, A. A.; MELLO, A. G. Nem toda pessoa cega lê em Braille nem toda pessoa surda se comunica em língua de sinais. *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 33, n. 2, p. 369-386, 2007.

Submetido em: 30/08/2008

Aceito em: 10/05/2009

**¹COMO ENTENDER O CONCEITO
DE DEFICIÊNCIA PARA PENSAR NO
PROCESSO DE INCLUSÃO DO
DEFICIENTE VISUAL NO ENSINO
REGULAR**

HOW TO UNDERSTAND THE
CONCEPT OF DISABILITY AND THE
INCLUSION OF SIGHT DISABLED
PEOPLE IN REGULAR SCHOOL

Maria do Socorro Sapucaia Sepúlveda Netto

Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Este trabalho apresenta as várias concepções de deficiência ao longo da história da humanidade, verificando o percurso histórico do defici-

¹Colaboraram para a produção deste artigo as alunas, bolsistas do Programa Permanecer/UFBA 2007, Carla Mendes Cunha Aranha e Maria Yvete Andrade Bastos Mello.

ente visual e sua relação com a sociedade, para compreender o processo de inclusão do deficiente visual no ensino regular.

Palavras-chaves: Leitura e produção de textos. Deficiência. Educação especial. Educação do deficiente visual. Processo de inclusão.

ABSTRACT

This work is intended to present the various concepts of disabilities throughout the history of humanity. It verifies the historical course of sight disabled people, their relationship with society and their inclusion in regular school.

Key words: Reading and writing texts. Disability. Special education. Education for the disabled. Enclusion process.

Introdução

O processo de inclusão do deficiente visual no ensino regular não pode ser examinado, sem antes se apresentar, mesmo que brevemente, *a evolução histórica do conceito de deficiência*, para se compreender a influência de cada época na construção dos diferentes conceitos de deficiência visual e a implicação de tais conceitos na *constituição do processo educacional do deficiente visual*. Esses dois aspectos devem ser considerados, pois, além de serem complementares quanto ao conteúdo abordado, são esclarecedores das motivações do projeto de pesquisa: *Leitura e produção de textos de falantes/ouvintes deficientes visuais*.²

² Constitui Projeto de Pesquisa e Extensão sob a responsabilidade da Prof^a Dr^a M^a do Socorro S. S. Netto, do Departamento de Letras Vernáculas da UFBA, que está sendo executado com o apoio do CAP– Centro de Apoio Pedagógico ao Deficiente Visual, Salvador/Bahia.

No decorrer da história da humanidade, graças às transformações sociais, à diversidade de crenças, de valores culturais, ideologias e da própria concepção de ser humano, constata-se uma evolução nas concepções sobre a deficiência e conseqüentemente na concepção de deficiência visual.

Essa evolução da concepção sobre deficiência, manifestada nas diferentes atitudes da sociedade face à pessoa deficiente, é melhor compreendida, examinando-se diferentes fatores sócio-históricos que caracterizam as diversas fases constituintes da *periodização da História*.³

³ Considerando a diversidade de época e cultura ao longo da história da humanidade e observando que os “recortes” históricos propostos para cada época ou cultura resultaram da adoção de diferentes metodologias, Silva e Penna (1972) apresenta diferentes métodos para delimitar os diversos períodos históricos dos quais destacamos aquele utilizado neste trabalho:

Método, proposto ao final do século XIX – momento em que a História se afirma como ciência no mundo ocidental, que apresenta uma divisão para os períodos com base em grandes marcos ou eventos. Essa divisão é denominada “periodização clássica” composta dos seguintes períodos:

(a) Pré-História – inicia com o surgimento do homem e se estende até cerca de 4.000 a.C.; (b) Idade Antiga – inicia cerca de 4.000 a.C. (partindo-se da invenção da escrita) até 476 d.C. (queda do Império Romano do Ocidente). Caracterizou-se pelas estruturas escravistas no Ocidente clássico; (b) Idade Média – inicia de 476 d.C. e se estende até 1453 (término da Guerra dos Cem Anos, na Europa, e a conquista de Constantinopla pelos turcos otomanos e queda do Império Romano do Oriente). Caracterizou-se pela estrutura socioeconômica feudal no Ocidente; (c) Idade Moderna – inicia em 1453 e se estende até 1789 (eclosão da revolução Francesa). Época da invenção da Imprensa, dos descobrimentos marítimos e do Renascimento. Embora ainda existissem resquícios da ordem feudal medieval, progressivamente consolida-se uma nova estrutura socioeconômica denominada capitalismo comercial; (d) Idade Contemporânea – inicia em 1789 e se estende até os nossos dias. Observa-se que o capitalismo alcançou sua maturidade e pleno incentivo, conseguindo progressivamente sua globalização.

Na verdade, a divisão da história em épocas, períodos ou idades é uma prática didático-metodológica que se faz indispensável para tornar compreensível o conhecimento histórico, embora se admita que não há como definir um padrão único e consensual para proceder a tais “recortes”, uma vez que decorrem de diferentes pontos de vista culturais, etnográficos e ideológicos de quem os propõe. Desse modo, é sempre possível haver críticas para as divisões, especialmente considerando-se os marcos para início e fim dos períodos.

Como destaca Vicentino (1997, p. 8):

O fluxo histórico, no entanto, é contínuo e sem interrupções, assim a divisão do tempo em períodos vincula-se ao enfoque e à linha de análise de cada historiador, originando divergências entre eles. A origem, a formação e as opções analíticas do historiador determinam, desta forma, diferentes visões do processo histórico, além da valorização de alguns fatos em detrimento de outros.

É importante ressaltar que, neste trabalho, leva-se em conta que as mudanças ocorridas entre os períodos históricos determinados se deram gradualmente e em velocidades variáveis, segundo as culturas e regiões.⁴

⁴ As considerações históricas apresentadas para cada período estão baseadas em Joaquim Silva e J. B. Damasco Penna (1972), Edward McNall Burns (1968, vol. I e II) e Cláudio Vicentino (1997). Por questões didático-metodológicas, mantém-se a caracterização proposta pelos historiadores citados, lembrando que as mudanças no tempo se deram gradativamente, e que suas características socioculturais e econômicas comprovadas por dados históricos permitem a compreensão da evolução da humanidade.

Conforme já se disse, é importante estudar as diferentes concepções de deficiência atreladas ao estudo do passado das sociedades, para se compreender sua evolução. No que respeita à concepção de deficiência visual, tema deste trabalho, espera-se que um estudo da história possa revelar por que a pessoa deficiente visual, de um modo geral, ainda nos dias de hoje, é estigmatizada e, na maioria das vezes, excluída da sociedade, semelhantemente àqueles que pertencem a grupos minoritários.

Um passeio no tempo

Na *Idade da Pedra Lascada* referente aos períodos Paleolítico e Mesolítico e na *Idade da Pedra Polida* ou período Neolítico, qualquer tipo de deficiência era algo que devia ser exterminado do grupo social.

Segundo Franco e Dias (2005) e Vicentino (1997), isso se deve à estrutura socioeconômica e cultural dos grupos humanos dessas sociedades primitivas, que determinava as condições de sobrevivência, consideradas pelos referidos autores, como as mais difíceis condições de vida.

– No período Paleolítico: a coleta de frutos e raízes, a caça e a pesca que garantiam a subsistência do grupo e era feita usando-se instrumentos rudimentares feitos de ossos, madeira ou lascas de pedras, nem sempre era encontrada em meio natural propício, o que obrigava os grupos humanos a viverem como nômades, deslocando-se de um lugar para outro, para evitar a escassez e a hostilidade do meio ambiente e para buscar melhores condições de vida. Ao lado disso, ainda se pondera o tipo de habitação, que era quase sempre em cavernas, copas de árvores, ou choças feitas

de galhos, e a maneira de organização social do grupo, pois os homens deste período histórico viviam em bandos, compartilhando tudo que possuíam – habitação, terras, água e bosques.

– No período Mesolítico, período subsequente à época paleolítica, transformações ambientais, como, por exemplo, alterações climáticas, estimularam a intensa migração de animais e de homens, o que favorece o desenvolvimento de novos modos de viver. Nessa época registra-se a invenção do arco e da flecha, paralelamente à utilização, com maior eficiência, do fogo, contribuindo para que a organização social se tornasse cada vez mais complexa. Decorrente das evoluções, novos valores culturais e espirituais passaram a orientar a vida das pessoas (então, caçadores e coletores), tendo sido registrado o começo do processo de sedentarização de diversos grupos. Esse processo tendeu a crescer, sobretudo pelo ambiente propício ao desenvolvimento da agricultura, pois foram encontradas regiões abundantes em vegetais, e, portanto, favoráveis à fixação dos grupos humanos e, conseqüentemente, à formação de aldeias. Percebe-se, assim, que uma nova organização social se impõe, destacando-se o desenvolvimento da agricultura, como fator preponderante para influenciar as transformações, e o papel da mulher na sociedade, que passou a ser relevante. Nesse período, as mulheres encarregavam-se das tarefas agrícolas.

– No período Neolítico, em que se firma a sedentarização dos grupos humanos, ocorreram também grandes mudanças que reformularam a maneira de viver desses grupos, destacando-se, ao lado do crescente desenvolvimento da agricultura, o processo de domesticação de animais.

Numa perspectiva histórica, o estudo da organização das sociedades revelou que a base das relações sociais entre os indivíduos consistia na produção social da existência, o que distinguia aqueles considerados pertencentes a um padrão comum ou normal daqueles que diferiam física ou mentalmente dos primeiros os quais eram concebidos como a maioria da sociedade. Independentemente de suas vontades, determinavam-se as relações de produção correspondentes ao desenvolvimento de forças produtivas materiais. Com base nesses princípios, as diferentes organizações sociais e coletividades construíram seus parâmetros para definir o que é deficiência e, conseqüentemente, determinar como deveria ser o comportamento social dos indivíduos *normais* em face aos deficientes.

Sabe-se que a origem da história humana é marcada, obviamente, pela existência dos seres humanos e por seu relacionamento entre si e com a natureza, pelo trabalho. Nessa relação, os grupos humanos produziam seus meios de vida e, logicamente, produziam sua própria vida material, o que para alguns historiadores revelou-se como o primeiro ato histórico humano, definido como a produção de meios para satisfazer as necessidades básicas como: comer, beber, habitar, vestir-se e outras mais. É assim que Tureck (2003), citando Marx e Engels (1984, p. 31), afirma que as diferentes fases de divisão do trabalho foram essenciais para determinar “as relações dos homens entre si no que respeita ao material, ao instrumento e ao produto do trabalho”.

Nas sociedades primitivas acima descritas, verificou-se que a produção de meios para satisfazerem as necessidades e para produzirem a própria vida material dava-se a partir das relações do homem com a natureza e dos homens entre si. Sendo tribal a

primeira organização de grupo social, cuja base produtiva centrava-se na caça, na pesca, na coleta, na criação de gado e início de agricultura, a vida desses grupos humanos era nômade, dada a necessidade de seguir os ciclos da natureza em busca de melhores lugares que garantissem as condições de sobrevivência.

Nesse contexto, o corpo humano constituiu-se num primeiro instrumento de produção social e, dessa forma, os indivíduos portadores de alguma deficiência apresentavam dificuldades para si e para o grupo, visto que não poderiam usar o corpo como instrumento para manter a relação desejada com o meio, na busca de sobrevivência.

A organização socioeconômica das sociedades primitivas requeria indivíduos que fossem caçadores hábeis nas armas, para prover o grupo com alimentos, para o enfrentamento das adversidades, garantindo a segurança e a proteção da coletividade; responsabilizavam-se as mulheres pela tarefa agrícola; incentivavam-se os deslocamentos de região para região na busca de melhores condições de vida e, assim, implementavam-se, paulatinamente, novos valores culturais e espirituais. Todos esses fatos foram, indubitavelmente, determinantes para a adoção da postura em relação à deficiência como algo que deveria ser exterminado.

A eliminação dos indivíduos com deficiência se legitimava, pois nessas sociedades a relação direta com a natureza era condição essencial para a existência humana. Franco e Dias (2005) afirmam que algumas tribos nômades enjeitavam seus doentes, velhos e pessoas com deficiência e os submetiam ao desabrigo, abandonando-os em lugares arriscados, passíveis de ataques de

animais ferozes ou de tribos inimigas. Destacam também, que, para os povos hebreus, o indivíduo portador de qualquer tipo de deficiência ou de fratura de pé ou de mão, independente da família a que pertencesse, era considerado indigno, pois tais povos acreditavam que as deficiências eram formas de evidenciar as impurezas e os pecados, atribuídos à influência de maus espíritos dos quais a pessoa deficiente era detentora. Para eles, os sinais corporais eram interpretados como *marcas* que comprovavam ser o deficiente possuidor de poderes demoníacos.

Nessas sociedades primitivas, no caso específico do deficiente visual, objeto desse trabalho, adotavam o procedimento de eliminar crianças que nasciam cegas e abandonar aqueles que perdiam a visão na idade adulta. A cegueira era não só objeto do temor religioso, como também era considerada um castigo imposto pelos deuses, visto que seus portadores eram considerados possuidores de um espírito maligno, por pecados cometidos pela própria pessoa cega ou por seus pais, avós ou algum membro da tribo, conforme atestam Franco e Dias (2007).

Da união das várias tribos e do crescente sedentarismo, formaram-se as cidades, constituíram-se as propriedades e, conseqüentemente, se organizou uma sociedade em classes, na qual os homens livres eram considerados cidadãos e possuidores de poderes sobre seus escravos. Iniciou-se uma nova fase na história da vida humana, marcada pelas guerras, cujo objetivo era conseguir novas conquistas e manter a proteção dos cidadãos e do território.

Conforme já se assinalou no início deste texto, indubitavelmente as ideias predominantes num momento histó-

rico não se apagam de vez para sempre com o passar dos anos, mas se transformam gradativamente à medida que os valores socioculturais vão se modificando e, por conseguinte, as organizações sociais vão adquirindo novas estruturas. Isso é o que se pode ver nos períodos históricos subsequentes.

Na *Idade Antiga*, período definido por Vicentino (1997, p. 9) “[...] [como aquele] que abrange de 4.000 a.C. até 476 d.C. [...]”, quando ocorre a queda do Império Romano do Ocidente, distinguem-se a Antiguidade Oriental e a Antiguidade Clássica. A Antiguidade Oriental constituiu-se da civilização egípcia, das civilizações da Mesopotâmia, da civilização dos hebreus, da civilização fenícia e da civilização medo-persa. A Antiguidade Clássica caracterizou-se pela formação da civilização grega e da civilização romana.

Nesse período, a organização social foi marcada por estruturas de servidão coletiva, características do Oriente e por estruturas escravistas características do Ocidente Clássico. Franco e Dias (2005) destacaram dois tipos de comportamentos da sociedade em relação às pessoas que se afastavam dos padrões desejados e aceitos para a manutenção da produção social de existência (idosos, doentes e pessoas com deficiência): 1. um tratamento com tolerância e apoio; 2. um tratamento com menosprezo e eliminação. O conceito de deficiência física, mental e sensorial era concebido como manifestação de degeneração humana e, também, como algo demoníaco, conforme Nassif (2007, p. 236), sendo seus portadores considerados aleijados, mal constituídos, débeis, anormais ou deformados, devendo, por isso, ser excluídos do convívio social. Os deficientes eram, portanto, abandonados ou até mesmo eliminados, como acontecia na cultura grega na qual a edu-

cação do espartano valorizava, além da obediência à autoridade, a aparência e a aptidão física, pois “[...] [eram consideradas] fundamentais a um Estado militarizado”. (Vicentino, 1997, p. 66)

Sob essas condições, a debilidade física era inadmissível e as crianças que apresentassem algum indício de doença ou fraqueza eram sacrificadas ao nascer. Em Atenas adotava-se o procedimento de colocar o recém-nascido deficiente em uma vasilha de argila e depois abandoná-lo e, em Roma, a eliminação da criança deficiente era a conduta mais comum.

É interessante ressaltar que em Atenas, embora se soubesse que os deficientes eram abandonados em lugares desconhecidos, lutando pela sobrevivência, o poeta Homero⁵, que era cego, manteve o respeito à sua figura no seio da sociedade.

Na *Idade Média*, período que abrange de 476 d.C. até 1453, quando ocorre a conquista de Constantinopla pelos turcos otomanos e a conseqüente queda do Império Romano do Oriente, conforme afirma Vicentino (1997, p. 9), sob a influência das ideias do Cristianismo, julgava-se a deficiência como uma forma de reparação (penitência) dos pecados na terra, para alcançar o reino dos céus. Assim, com base nos princípios cristãos que pregavam a caridade e a compaixão pelo próximo, surgiram as primeiras instituições asilares, para assistir aos portadores de deficiências.

⁵ Homero “[...] para alguns a figura lendária teria sido o responsável pelo registro de fatos sociais que possibilitaram o levantamento da história de um povo [...]”. (BRASIL, 2001, p. 26)

Também se verifica nessa fase a crença no sobrenatural ao lado da convicção de que a pessoa deficiente estaria pagando sua penitência. Franco e Dias (2007) destacam que a cegueira foi usada como castigo, como pena judicial, regulada pela lei ou pelos costumes, para punir aqueles que praticavam crimes nos quais havia a participação dos olhos, como, por exemplo, crimes contra a divindade ou contra as leis do matrimônio. Do mesmo modo, a cegueira era usada como ato de vingança, conforme relatam os referidos autores, apoiados em Mecloy (1974):

No século XI, Basílio II, imperador de Constantinopla, depois de ter vencido os Búlgaros em Belasitza, ordenou que fossem retirados os olhos de seus quinze mil prisioneiros e fê-los regressar para sua pátria. Porém um, em cada cem homens, teve um olho conservado para que pudesse servir de guia aos outros noventa e nove.

Para alguns, os deficientes eram considerados pessoas desprotegidas, necessitadas de assistência e, por essa razão, se justifica o surgimento das primeiras instituições asilares para acolher e assistir aos portadores de deficiência. Para outros, os deficientes eram apenas rejeitados, pessoas excluídas do seio da sociedade, como destaca Massini (2007, p. 239).

Em 1260, foi fundado, por Luis XIII, em Paris, o asilo de *Quinze-Vingts*, considerado a instituição mais importante da Idade Média dedicada exclusivamente a cegos. Segundo Franco e Dias (2007), há controvérsias a respeito dos objetivos de tal asilo. Alguns autores assinalam como objetivo principal o de dar atendimento a trezentos soldados franceses que tiveram os olhos ex-

tirpados pelos sarracenos durante as cruzadas, todavia eram também atendidos outros cegos franceses. Os citados autores ressaltam a opinião de Dall'Aqua (1997) de que o único objetivo da referida instituição asilar era evitar que cegos franceses que viviam em estado de mendicância circulassem pelas ruas de Paris.

Nesse período, com o fortalecimento do Cristianismo, pregam-se os ideais cristãos de amor ao próximo e de que todos os homens, sem exceção, são filhos de Deus. Com isso, o ser humano passa a ter valor absoluto, independentemente de ser ou não deficiente, modificando-se, assim, o comportamento da sociedade com respeito à deficiência. Devido à prática do Evangelho, o cego é dignificado

[...] a cegueira deixa de ser um estigma de culpa, de indignidade e transforma-se num meio de ganhar o céu, tanto para a pessoa cega quanto para o homem que tem piedade dessa pessoa. (FRANCO; DIAS, 2007)

Ao lado da concepção do deficiente como criatura de Deus, com *status* de ser humano, ainda convivia a concepção do deficiente como alguém demoníaco, fato que levou a Inquisição a sacrificar milhares de pessoas, dentre elas, pessoas deficientes, como hereges ou endemoniados.

Com o advento do mercantilismo e do capitalismo comercial, modifica-se a situação de abandono e de menosprezo a que todas as pessoas deficientes e, no caso específico, os cegos foram submetidos. É um momento histórico de transição no qual, paulatinamente, os novos conceitos sobre a deficiência vão se solidificando.

Na *Idade Moderna*, período que abrange 1453 até 1789, quando se dá a Revolução Francesa, conforme Vicentino (1997, p. 9), acontece uma grande modificação na concepção de deficiência.

[...] o período renascentista representou um marco, um revisor dos preconceitos, normas, estatutos, crenças e prática sociais no que diz respeito ao modo de se relacionar com a pessoa com deficiência que, até então, era explicada como obra do demônio e/ou do divino. (FRANCO; DIAS, 2007)

Nesse período, fruto da influência da filosofia humanista, o conhecimento científico na compreensão e atendimento do deficiente é priorizado, e, graças ao desenvolvimento desse conhecimento, se assegura a educação de portadores de deficiência, embora, ainda feita sob o enfoque da patologia.

[...] [assim se destaca] a preocupação dos médicos em explicar cientificamente as causas das deficiências e viabilizar propostas de educação e reabilitação para aqueles que, por diferentes razões, são diferentes dos demais. (NASSIF, 2007, p. 240)

Considerando a concepção de deficiência visual, Vygostsky (1995 apud CAIADO, 2003, p. 34) propõe que os períodos referentes à Antiguidade, à Idade Média e a uma parte significativa da Idade Moderna sejam reagrupados num só período, chamado de *período místico*, uma vez que compartilham a mesma concepção de deficiência visual.

Nesse período, conforme registros e manifestações do imaginário da cultura popular, a concepção de deficiência visual abar-

ca dois pontos de vista: o de que a cegueira é uma grande desgraça ou que é um dom extraordinário. Desse modo, o deficiente visual era considerado, por um lado, como uma pessoa indefesa e, por outro lado, uma pessoa dotada de um sexto sentido e de poderes sobrenaturais. Ao comentar o pensamento predominante de que a perda da visão biológica confere a possibilidade de desenvolvimento de uma visão interior e a tendência à aquisição de uma luz espiritual, Caiado (2003, p. 34) destaca que:

[...] dom filosófico, poderes proféticos, proximidade de Deus são capacidades provenientes de uma alma supersensível, de forças espirituais que habitam o enigma da cegueira. Essa foi a concepção de cegueira predominante nesse longo período histórico.

É no século XVI, graças ao desenvolvimento do conhecimento científico direcionado para o atendimento da deficiência, que se iniciam os interesses de caráter educacional com respeito às pessoas cegas. Aponta-se o médico italiano Girolinia Cardono como precursor do estudo do aprendizado da leitura através do tato, destacando-se Peter Pontamus, Fleming (cego) e o Padre Lara Trezi como os primeiros escritores sobre a educação para cegos.

Nesse período histórico, as ideias sobre a educação do deficiente visual fundamentam-se no princípio de que o conhecimento humano só ocorre pela experiência sensível, defendendo-se a posição de que a cegueira poderia ser compensada pelo desenvolvimento de outros órgãos sensoriais. Com isso, percebe-se um avanço na concepção da deficiência visual, que vai interferir no processo educacional, pois a educação dos sentidos intactos passa

a ser priorizada. A cegueira deixa de ser um defeito ou objeto de forças naturais, podendo ser compensada por outros sentidos. A partir de então, a pessoa deficiente visual passa a ser educada e concebida como indivíduo biológico.

É no século XVIII, com a ascensão da burguesia, decorrente das novas relações sociais e econômicas, que se consolida uma nova concepção de deficiência, o que segundo Vygostsky (1995 apud CAIADO, 2003, p. 36) caracteriza o período chamado *período biológico ingênuo*.

Constata-se, então, que a evolução do conceito de deficiência ocorre devido à transição de uma visão supersticiosa para uma visão realista. Com isso, desenvolve-se um novo pensamento filosófico, centrado nas tradições racionalistas que consideram o homem dono do tempo e de uma razão natural, não mais sobrenatural. Também se estimulam os avanços científicos, dos quais se destacam:

[...] os primeiros conhecimentos científicos anátomo-fisiológicos importantes para o posterior desenvolvimento de uma compreensão científica sobre o funcionamento do olho e do cérebro, com suas respectivas estruturas. (SANCHEZ,1992 apud FRANCO; DIAS, 2005)

A visão mística do homem cede lugar ao pensamento racional, contribuindo para o surgimento de duas grandes correntes filosóficas: o inatismo e o empirismo. O inatismo, ou racionalismo idealista, considera que o ato reflexivo é formador do conhecimento verdadeiro, e que o homem possui uma capacidade inata

centrada na razão. O empirismo, ou racionalismo empirista, considera que só se obtém o conhecimento por meio das ideias formadas com base nas impressões sensíveis.

A partir de então, a educação pelos sentidos é reinterpretada, porém o portador de deficiência visual ainda não é considerado como um indivíduo sócio-histórico. A abordagem sobre a deficiência continua dando ênfase ao aspecto puramente biológico.

Segundo Caiado (2003, p. 37):

[...] a educação pelos sentidos está fundamentada numa concepção filosófica que afirma crença inabalável na razão humana. Para os empiristas, a gênese do conhecimento é a experiência sensível, responsável pelas idéias da razão e pelo controle da atividade racional.

Os séculos XVIII e XIX determinam uma mudança substancial e um progresso na história das pessoas com deficiência visual. Segundo Vygotsky (1995 apud CAIADO, 2003, p. 38) o *período científico*, já iniciado na Idade Moderna, com os desenvolvimentos científicos, apresenta uma evolução nas ideias sobre a educação do deficiente, pois passa a considerar a historicidade da vida humana enquanto cultura, processo e movimento. Em consequência desse novo pensar, surge uma nova abordagem teórica sobre o processo educacional do deficiente visual, que substitui a concepção de deficiente visual como ser biológico pela concepção de “[...] indivíduo social e histórico e é a partir das relações entre os homens e da ação dos homens sobre a natureza, pelo trabalho, que o indivíduo internaliza conhecimentos”. (CAIADO, 2003, p. 39)

Nessa abordagem teórica, os sentidos humanos deixam de ser considerados puro aparato biológico individual e passam a ser entendidos como sentidos sociais, construídos histórica, social e culturalmente. Ressalta-se, então, a importância do contexto sócio-histórico e cultural para que cada indivíduo possa compreender e interpretar a realidade, os valores culturais de seu tempo, formar sua identidade, partilhando com o outro conhecimentos na construção de sentidos e, conseqüentemente, na construção de visão de mundo. Concebe-se o homem como um indivíduo que faz parte integrante de uma sociedade e, por conseguinte, sofre as limitações do seu tempo e lugar social.

A partir daí, modifica-se o conceito de aprendizagem, o que vai refletir substancialmente no processo educacional do deficiente visual. Passa-se a admitir que os sentidos, gerados pelos órgãos sensoriais, então priorizados como fundamento para o ensino/aprendizagem de cegos, cumprem uma função fundamental na apropriação do empírico, valorizando-se, porém, as relações entre os homens e a ação do homem sobre a natureza, ou sobre o real, na internalização dos conhecimentos. Compreende-se assim, que a construção dos sentidos vai além da pura capacidade biológica para se constituir numa tarefa histórica e sociocultural.

Para Caiado (2003, p. 39):

Nessa perspectiva teórica, entende-se que a aprendizagem humana se dá com base na convivência social, na apropriação das atividades historicamente engendradas pelos homens, pela internalização dos significados sociais. Assim, o homem conhece o mundo pela atividade simbolizada nas relações sociais.

Toda atividade humana é constituída de significados que são mediados, de um homem para outro, pela linguagem, que é o sistema simbólico básico da comunicação de todos os grupos humanos. Entre as várias linguagens que representam o real, a palavra é impar.

A concepção de indivíduo como ser social, histórico e culturalmente determinado permanece e se fortalece no período denominado de *Idade Contemporânea*, que compreende de 1789 até os dias atuais, segundo Vicentino (1997, p. 9). Decorrente da adoção dos ideais da Revolução Francesa de igualdade, liberdade e fraternidade, constatam-se, nesse momento histórico, grandes transformações sociais, políticas e culturais decorrentes da construção de uma nova consciência social que valoriza a diversidade.

Segundo Nassif (2007, p. 240):

[...] com a evolução dos conceitos e a preocupação com as diferenças, surge a percepção de que o deficiente pode se desenvolver de acordo com suas características e que vários elementos podem contribuir para o seu desenvolvimento. Há a ampliação dos conceitos, sendo o de deficiência alicerçado também pelo conceito social, ampliando o foco da questão e fundamentando um novo paradigma educacional: o processo de inclusão.⁶

⁶ Neste trabalho, considera-se que o processo de inclusão não se restringe apenas às pessoas portadoras de deficiência, nele incluem-se vários segmentos da sociedade, que, por motivos diversos, se encontram excluídos dos bens sociais, seja por razões físicas, sociais, culturais ou econômicas.

É importante que se revele, ainda que brevemente, a cronologia dos principais fatos da evolução histórica do processo educacional da pessoa deficiente visual, para se compreender a evolução dos conceitos que fundamentaram as ideias e práticas no desenvolvimento do processo de inclusão educacional. Para isso, é necessário que se retorne à segunda metade do século XVIII, por ser um período de transição da Idade Moderna para a Idade Contemporânea, extremamente relevante para a educação do deficiente visual.

Em 1784, em Paris, Valentin Haüy funda uma escola para cegos: *Instituto Real dos Jovens Cegos de Paris*, destinada à educação de pessoas cegas. Pela primeira vez, concebe-se uma instituição para cegos como centro educativo, com a finalidade de pôr em execução um sistema de leitura que utilizava as mesmas letras da escrita normal, porém feitas em alto relevo para que pudessem ser lidas pelos cegos. Esse procedimento permitiu que fossem editados os primeiros livros a serem lidos por cegos e videntes. Embora facilitasse a leitura, esse método ainda não se mostrava de todo adequado, pois a leitura se processava de modo muito lento, devido à necessidade de o dedo ter de seguir todo o contorno das letras e a escrita se fazia muito difícil ou quase inexistente.

Nesse mesmo século, um militar francês, Charles Barbier, elaborou um sistema de leitura e escrita, com fins militares cujo objetivo era poder ser usado pelos soldados, em situação de guerra, para escrita e para leitura no escuro. “[...] Denominado de ‘escrita noturna’ [era] composto da disposição de doze pontos em relevo, cujas combinações formavam os símbolos fonéticos [...],” como afirmam Franco e Dias (2007). Para a elaboração dos tex-

tos dos quais seria feita a leitura tátil, ele inventou a reglete e a punção.

No século XIX, cresce o número de escolas para cegos na Europa e nos Estados Unidos, adotando a proposta educacional de Haüy. Louis Braille, cego desde os 3 anos de idade, em consequência de um acidente, foi aluno e professor do Instituto Real dos Jovens Cegos de Paris. Ainda aluno desse instituto, interessou-se pelo método de Barbier, e, em 1825, desenvolveu o sistema de caracteres em relevo para a leitura e a escrita de cegos, Sistema Braille, baseado na signografia inventada por Charles Babier. Dada a complexidade do sistema de Barbier, que utilizava muitos pontos, impossibilitando a apreensão dos mesmos na sua totalidade por um só dedo, Louis Braille, com base na sua própria experiência, concluiu que seis pontos era a quantidade máxima para ser apreendida pela ponta do dedo de forma simultânea. Assim, ele inventou o seu sistema Braille,

[...] com uma combinação de seis pontos, dispostos em duas filas verticais de três pontos cada uma que, combinados de acordo com o número e a posição, geraram sessenta e três símbolos, suficientes para todo o alfabeto, números, símbolos matemáticos, químicos, físicos e notas musicais. Tal invenção abriu um novo horizonte para os cegos: a utilização de um mecanismo concreto de instrução e de integração social. (FRANCO; DIAS, 2007)

Após a invenção do sistema Braille, o autor desenvolveu estudos com vistas a aperfeiçoá-lo e, em 1937, apresentou a proposta que definiu a sua estrutura básica. No entanto, autoridades aca-

dêmicas impediram a implantação do sistema alegando que sua utilização marginalizaria ainda mais os cegos. Todavia, reconhecidas as inúmeras vantagens desse sistema, os próprios cegos incumbiram-se de popularizá-lo e torná-lo reconhecido. O sistema Braille só foi reconhecido oficialmente após a morte do seu autor e é, ainda hoje, o sistema de leitura e escrita para cegos utilizado mundialmente. (CORBACHO PIÑERO et. al., 2003, p. 228)

No final do século XVIII e início do século XIX, fundam-se escolas para cegos na Alemanha e na Grã-Bretanha, seguindo o modelo do Instituto Real dos Jovens Cegos de Paris.

No início do século XIX, na América do Norte, destaca-se a criação de dois institutos e uma escola para cegos, a saber, respectivamente, o primeiro instituto para cegos – *New England Asylum for the Blind* – atualmente denominado *Perkins Institute for The Blind* – em Massachusets, em 1829; o segundo, *New York Institute Education for the Blind*, em 1832 e a *Ohio School for the Blind*, em 1837, a primeira escola para cegos inteiramente sob a responsabilidade do governo americano. É interessante ressaltar que a fundação dessa última foi determinante na organização do processo educacional do deficiente visual, pois levou a sociedade americana a refletir sobre a obrigação do Estado para com a educação da pessoa deficiente.

No Brasil, em 1854, concretiza-se o ideal de Adèle Sigaud⁷ (cega), conhecedora do sistema Braille, com a criação do colégio para cegos, o Imperial Instituto de Meninos Cegos, hoje Instituto

⁷ Adèle Sigaud aprendeu o sistema Braille com José Álvares de Azevedo, quando este regressou dos estudos em Paris, no Instituto Real dos Jovens Cegos, conforme informa Brasil (2001, p. 27).

Benjamim Constantat, (IBC)⁸, segundo o *Programa de Capacitação de Recursos Humanos do Ensino Fundamental: deficiência visual* “[...] foi o primeiro educandário para cegos na América Latina e é a única Instituição Federal de ensino destinada a promover a educação das pessoas cegas e das portadoras de baixa visão no Brasil”. (BRASIL, 2001, p. 27)

Em 1878, portanto no final do século XIX, em Paris, resultante da realização do Congresso Internacional que contou com a presença de representantes de onze países europeus e dos Estados Unidos, firmou-se o Sistema Braille, de acordo com a estrutura do sistema definido por Louis Braille em 1937, como método universal de ensino para pessoas deficientes visuais.

Na primeira metade do século XX, a escola específica para atendimento à pessoa deficiente visual expandiu-se e se consolidou no Brasil, destacando-se as primeiras escolas especiais para alunos cegos, que adotavam o mesmo modelo do IBC:

- 1926 – Instituto São Rafael – Belo Horizonte, MG;
- 1928 – Instituto Padre Chico – São Paulo, SP;
- 1929 – Instituto dos Cegos da Bahia – Salvador, BA;
- 1941 – Instituto Santa Luzia – Porto Alegre, RS;
- 1943 – Instituto de Cegos do Ceará – Fortaleza, CE;
- 1957 – Instituto de Cegos Florisvaldo Vargas – Campo Grande, MS.

⁸ Vale ressaltar que, nos dias atuais, no IBC são oferecidos cursos de capacitação de recursos humanos, promovidas publicações científicas, além de propiciadas inserções de deficientes visuais no mercado de trabalho.

Para atendimento ao deficiente visual, registra-se em 1926 a primeira Imprensa Braille do País, criada pelo Instituto Benjamin Constant.

Em 1946, destaca-se a Fundação Dorina Nowill para Cegos, antiga Fundação para o Livro do Cego no Brasil, criada pela professora Dorina Nowill, deficiente desde os 17 anos de idade, com o objetivo de divulgar livros no sistema Braille, oferecer atendimento a pessoas deficientes da visão, segundo ideias e filosofias sempre atualizadas, além de acompanhar o desenvolvimento de novas tecnologias. (NASSIF, 2007, p. 248)

Em 1950, a Fundação Dorina Nowill orientou e assumiu o funcionamento da primeira Classe Braille no Instituto de Educação Caetano de Campos, na cidade de São Paulo, com alunos deficientes visuais que frequentavam a escola regular. (NASSIF, 2007, p. 249)

Em 1950, criou-se o primeiro Departamento de Educação Especial em convênio com a Secretaria Estadual de Educação (São Paulo) para atender alunos com deficiência visual, capacitar professores e formar os primeiros técnicos em orientação e mobilidade. (NASSIF, 2007, p. 249)

Ainda em 1950, em São Paulo e mais tarde, em 1957, no Rio de Janeiro, foi inaugurado o ensino integrado em escolas comuns pertencentes à Rede Regular de Ensino. Com essa iniciativa, aumenta a possibilidade de se educar pessoas com deficiência visual em várias regiões do Brasil, com a instalação de salas de recursos ou salas especiais em escolas comuns.

Em 25 de setembro de 1953, em São Paulo, com a publicação da Lei Estadual nº 2287, criaram-se dez Classes Braille e se oficializou a permanência dos alunos cegos em escolas da Rede Estadual de Ensino. (NASSIF, 2007, p. 249)

Na segunda metade do século XX, constata-se um grande desenvolvimento na concepção e no atendimento aos deficientes. Intensifica-se a discussão sobre a necessidade de reflexão sobre a educação do deficiente, particularmente de o indivíduo cego estudar na escola regular.

Na Europa, por exemplo, na década de 1970, registram-se iniciativas legais com vistas a institucionalizar práticas de integração da pessoa deficiente na sociedade. Três causas principais podem ser atribuídas a esse procedimento. A primeira deve-se ao fato de, em função das duas grandes guerras mundiais, ter-se registrado: a) o regresso de um contingente expressivo de pessoas com alguma deficiência; b) uma carência muito grande de mão de obra, exigindo o ingresso de novas forças no mercado de trabalho. A segunda deve-se ao fortalecimento dos movimentos de luta pelos direitos humanos que, desde a década de 1960, reivindicam o direito à integração⁹ como um direito humano. A tercei-

⁹ Neste trabalho, entende-se que os processos de *integração* e de *inclusão* se complementam, dentro de uma perspectiva evolutiva. A principal diferença entre eles consiste na definição de deficiência, de acordo com os diferentes modelos nos quais eles se apóiam. *O processo de integração* se apóia no modelo médico no qual a deficiência é concebida como a perda de um órgão ou função. Seguindo-se esse conceito, considera-se que é preciso “[...] ‘curar’ a deficiência, ou seja, tornar a pessoa mais próxima possível de uma pessoa ‘normal’, em transformá-la para que ela possa ser aceita numa determinada comunidade, em torná-la o máximo possível igual àqueles que não possuem deficiência”. (NASSIF, 2003, p. 238) *O processo de inclusão* se apóia

ra deve-se aos grandes avanços científicos da época. (CAIADO, 2003, p. 10)

Para reparar os efeitos causados pelas duas grandes guerras mundiais, a solução encontrada pelo governo foi: 1 – acolher os mutilados das guerras no seio da sociedade, como nova força de trabalho, suprindo a escassez de mão de obra do mercado, favorecendo o programa de reintegração social; 2 – suprindo a mão de obra do país, o deficiente tem assegurado o seu direito à integração como um direito humano; 3 – em decorrência desse novo quadro social e aos avanços científicos, há uma mudança de paradigma na análise das minorias, que deixam de ser consideradas incapazes e passam a ser vistas como vítimas da inacessibilidade aos direitos sociais.

Isso se deve ao princípio filosófico/ideológico da “normalização” que subjaz à definição e às práticas de integração, sustentando o movimento em favor da educação do deficiente. Essa Filosofia tem como objetivo:

[...] tornar acessíveis às pessoas socialmente desvalorizadas as condições e os modelos de vida análogos aos que são disponíveis de um modo geral ao conjunto de pessoas de um dado meio ou sociedade; implica a adoção de um novo paradigma de entendimento das relações entre as pessoas, fazendo-se acompanhar de

no modelo social no qual a deficiência é compreendida como uma condição do sujeito, que deve ser acatada (respeitada), atentando-se para suas capacidades e possibilidades. Adotando-se esse conceito, considera-se que a comunidade deve aceitar a pessoa deficiente como ela é, reconhecendo enriquecedora a convivência com a diversidade.

medidas que objetivam a eliminação de toda e qualquer forma de rotulação. (MANTOAN,1998 apud FRANCO; DIAS, 2005)

A partir da década de 1960, a luta pelo respeito à integração como um direito humano, favoreceu os programas integracionistas, sobretudo no que respeita ao oferecimento de condições de vida diária às pessoas portadoras de deficiência, de modo igualitário ao que é oferecido à sociedade de um modo geral. (CAIADO, 2003)

No final da década de 1960 e durante a década de 1970, iniciativas legais institucionalizaram práticas integradoras que garantissem o atendimento educacional e favorecessem a integração da pessoa deficiente visual na escola regular e no mercado de trabalho.

Em 1998, cria-se, na Bahia, o Centro de Apoio Pedagógico ao Deficiente Visual – CAP, pioneiro no Nordeste, com o objetivo de oferecer serviços de apoio pedagógico e de suplementação didática à Rede Estadual de Ensino que contribuam para o desenvolvimento educacional e sociocultural das pessoas cegas e de baixa visão do Estado da Bahia. O CAP também atende pessoas da comunidade portadoras de deficiência visual.

Santos (1995, p. 24) afirma que “até os anos 80 a integração desenvolveu-se dentro de um contexto histórico em que pesaram questões como igualdade e direito de oportunidades”. Em 1981, com a instituição do Ano e da Década da Pessoa Portadora de Deficiência pela Organização das Nações Unidas (ONU), abriu-se espaço nos meios de comunicação para incentivar a conscientização da sociedade, todavia é na última década de 80

que se consolida a integração da pessoa cega, como afirma Franco e Dias (2007).

Na segunda metade do século XX, atesta-se um grande desenvolvimento na concepção de deficiência e, conseqüentemente, no atendimento dos portadores de necessidades especiais. Cresce a necessidade de oferecimento de educação aos deficientes, sustentada pela Filosofia da Normalização, que pressupõe que todas as pessoas com deficiência têm direito a um padrão de vida comum ou normal de sua cultura.

Nesse período emergem movimentos mundiais, evocando direitos e deveres do homem, de modo a garantir às minorias o pleno exercício da cidadania. São esses movimentos que provocam transformações político-socioculturais que manifestam a valorização da diversidade e alicerçam as ideias e práticas para o desenvolvimento do processo de inclusão.

São eles, segundo Nassif (2007, p. 241):

·*Inclusion International* (Liga Internacional) (1960) – originária da Bélgica e que se estendeu pela Europa, África, Indonésia, Índia, Austrália, Hong Kong e Américas com a proposta de luta contra a exclusão da pessoa deficiente mental do convívio social;

·*A Conferência Mundial sobre Educação para Todos*, em Jomtien, na Tailândia (1990) promovida pelo banco Mundial, pelo programa das Nações Unidas para o desenvolvimento (PNUD), pela organização das Nações Unidas para educação, a Ciência e a Cultura

(UNESCO) e pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF);

·A *Conferência Mundial sobre Necessidades Educativas Especiais* (1994) em Salamanca, que culminou com o texto *Declaração de Salamanca e linhas de ação sobre necessidades educativas especiais*, baseado nos princípios discutidos na Conferência Mundial sobre Educação para Todos de 1990, que teve como propósito refletir sobre a criação de políticas públicas de educação inclusiva e firmar o compromisso com a Educação para Todos.

A discussão pela inclusão social torna-se um fator de grande relevância na construção de uma nova sociedade e de uma nova política educacional, cuja meta é o exercício da prática de inclusão, respeitando-se as diferentes aptidões ou necessidades especiais.

No Brasil, cresce também o movimento pela inclusão, conforme se pode atestar: na Lei 4.024/6; na Lei 5.692/; na Constituição Brasileira de 1988; na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e no Plano Nacional de Educação, Lei n. 10.172/2001.

Conclusões

Os conceitos sobre os diferentes tipos de deficiência foram evoluindo no decorrer da história da humanidade, conforme as mudanças das crenças, dos valores culturais, da própria concepção de ser humano e das transformações sociais que foram acontecendo em diferentes momentos históricos.

No que concerne à evolução do conceito de deficiência em favor do deficiente, destaca-se a Idade Moderna que, sob a luz da filosofia humanista e com a ascensão da burguesia, estimula as descobertas e prioriza o conhecimento científico. É o momento do grande desenvolvimento da ciência que repercute no pensamento filosófico da época, agora, centrado no racionalismo. Nesse período duas correntes racionalistas se destacam: a do inatismo ou racionalismo idealista e a do empirismo ou racionalismo empirista. Ambas são fundamentais para a mudança de concepção sobre o deficiente visual, pois, privilegiando a razão natural, descartam-se as explicações místicas e de predestinação que marcaram os séculos passados. Segundo o inatismo, é na razão que se situam os princípios e as ideias inatas e é pela reflexão que o homem adquire o conhecimento verdadeiro. Desse modo, para a filosofia iluminista, o homem precisa ser esclarecido, “iluminado”, o que vai influenciar na concepção de educação que deverá ser compartilhada por todos. A partir de então, o ensino, pautado nas concepções filosóficas acima descritas, volta-se para as camadas populares e para a educação especial, com o ideal de construção de uma sociedade melhor.

No caso específico da pessoa deficiente visual, o acesso à educação sistemática constituiu-se em um marco para a ciência nessa área, pois a capacidade de aprendizagem do deficiente foi revelada e isso estimulou a análise científica dos processos de desenvolvimento da cegueira. Verificou-se a importância da convivência social para o desenvolvimento da aprendizagem humana, constatando-se que o processo de compensação que o deficiente desenvolve para superar a cegueira é de ordem social e não orgânico. Nessa perspectiva, ressaltou-se o papel das relações sociais no aprendizado do mundo real, pois o homem internaliza signifi-

cados sociais e culturais e se apropria de atividades historicamente criadas na sociedade através de outro homem.

Na Idade Contemporânea, observam-se grandes transformações políticas, sociais e culturais, fruto da ação dos ideais da Revolução Francesa de igualdade, liberdade e fraternidade. Nesse período, graças à construção de uma nova consciência social, emergem movimentos mundiais evocando, democraticamente, direitos e deveres do homem de modo a garantir às minorias o pleno exercício da cidadania.

Com isso, a concepção de deficiência visual evoluiu, pois a ideia de limitação que lhe era inerente e de abordagem apenas no plano biológico, passa a incluir a compreensão de que socialmente a pessoa deficiente visual, pela interação com o outro, apreende os significados socioculturais da sociedade que a rodeia, tornando-se capaz de se adaptar ao mundo real.

Apesar do conceito de deficiência visual ter se modificado ao longo dos séculos, infelizmente, ainda nos nossos dias, sobrevivem, na visão geral do homem comum, as antigas concepções sobre a deficiência como doença incurável, expiação dos pecados, incapacidade generalizada, ao lado de concepções que atribuem ao cego poderes sobrenaturais (visão mística) e habilidades extraordinárias.

Vale ressaltar que, na contemporaneidade, estudiosos da educação especial lutam por uma política de conscientização das práticas sociais voltadas para a inclusão do indivíduo deficiente visual na escola regular, partindo-se do exame da exclusão social efetiva, que é provocada pelo atual sistema socioeconômico e não pela deficiência em si. Isso afirma Caiado (2003, p. 128-129),

[...] Assim, entende-se aqui que o critério da exclusão social escolar não está centrado apenas em características biológicas, de gênero ou de raça, mas que a exclusão está determinada pelos interesses ditados por um modelo econômico de profunda exploração do homem.

Ao lado dessa visão de Caiado, é importante acrescentar uma nova maneira de se conceber a deficiência, pois assim o fazendo reafirma-se mais uma vez que a exclusão social não se deve às várias deficiências. A concepção de deficiência como um modo característico de vida, conforme Diniz (2007, p. 76), aponta para uma dimensão maior de se ver, considerar e aceitar o ser humano. É a referida autora que, citando Jacobus TenBroek (1966, p. 841-919) conclui :

O mundo em que os deficientes têm o direito de viver é o das ruas, avenidas, escolas, universidades, fábricas, lojas, escritórios, prédios e serviços públicos, enfim, todos os lugares onde as pessoas estão, vão, vivem, trabalham e se divertem.

Espera-se que o percurso histórico das diferentes concepções sobre a deficiência que fundamentaram as diversas práticas sociais, apresentado neste artigo, possa contribuir para despertar no educador uma reflexão sobre sua própria prática pedagógica, feita no cotidiano escolar, nesse momento em que se incentiva a inclusão.

Compartilhando com Diniz (2007) as ideias de que:

[...] Não é um ato de ingenuidade assumir a cegueira ou a surdez como um modo de vida. Tampouco trata-se de uma tentativa solitária de descrever o mundo em termos mais fraternos às pessoas deficientes [...]

deseja-se com o projeto de pesquisa *Leitura e Produção textual escrita de falantes/ouvintes deficientes visuais* poder continuar com a luta, vista numa perspectiva sócio-histórica, contra as limitações da cegueira e suas consequências, acrescentando mais instrumentos para a capacitação do deficiente visual, de professores de escolas regulares e de voluntários que atendem pessoas deficientes visuais.

Referências

AMIRALIAN, M. L. T. M. *Compreendendo o cego: uma visão psicanalítica da cegueira por meio de desenhos estórias*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.

BURNS, Edward McNall. *História da civilização ocidental: do homem das cavernas até a bomba atômica*. Porto Alegre: Globo, 1968.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: <<https://legislacao.planalto.gov.br/legislacao/nsf/viw/todos>>. Acesso em: 20 abr. 2010.

BRASIL. *Programa de capacitação de recursos humanos do ensino fundamental: deficiência visual*. Brasília: MEC, Secretaria de Educação Especial, 2001. v. 1.

CAIADO, Kátia Regina Moreno. *Aluno Deficiente Visual na Escola: lembranças e depoimentos*. Campinas: Autores Associados, PUC, 2003.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Câmara de Educação Básica. Resolução CEB nº 2/1999, em 19 de abril de 1999. Disponível em: <<http://www.mec.gov.br>> Acesso em: dez. 2007.

DINIZ, Débora. *O que é deficiência*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DOLORES PIÑERO, Maria Corbacho et al O sistema braille. IN: MARTÍN, Manuel Bueno; BUENO, Salvador Toro. (Coord.). *Deficiência visual: aspectos psicoevolutivos e educativos*. Tradução Magali de Lourdes Pedro. São Paulo: Livraria Santos Editora, 2003.

FRANCO, João Roberto; DIAS, Tárzia Regina da Silveira. *A pessoa cega no processo histórico: um breve percurso*. Disponível em: <200.156.287/Nucleus/media/common/Nossos_-_meios_RBC_Rev_Abril_2005_Artigo%201.doc>. Acesso em: 20 abr. 2010.

MARTÍN, Manuel Bueno; BUENO, Salvador Toro. *Deficiência visual: aspectos psicoevolutivos e educativos*. Tradução Magali de Lourdes Pedro. São Paulo: Livraria Santos Editora, 2003.

MASINI, Elcie F. Salazano.(Org.). *A pessoa com deficiência visual: um livro para educadores*. São Paulo: Vetor, 2007.

NASSIF, Maria Cristina Martins. Inclusão do aluno com deficiência visual na sala comum do ensino regular: a Fundação Dorina como parceira neste processo. In: NASSIF, Maria Cristina Martins. *A pessoa com deficiência visual: um livro para educadores*. São Paulo: Vetor, 2007.

RÊGO, Márcia Cristina dos Santos. O portador de deficiência e o novo Código Civil. *Jus Navigandi*, Teresina, ano 8, n. 224, fev. 2004. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=4833>>. Acesso em: 27 mar. 2007.

SANTOS, M. P. Perspectiva histórica do movimento integracionista na Europa. *Revista Brasileira de Educação Especial*, Piracicaba, v. 3, p. 21-29, 1995.

SILVA, Joaquim; PENNA, J. B. Damasco. *História Geral*, São Paulo: Nacional, 1972.

TUREC, Terezinha Zanato. *Deficiência e possibilidades de sucesso escolar: um estudo de alunos com deficiência visual*. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Maringá.

VICENTINO, Cláudio. *História Geral*. São Paulo: Scipione, 1977.

Submetido em: 30/08/2008

Aceito em: 10/05/2009



O CORPO E A VOZ DE WALY SALOMÃO*

WALY SALOMÃO'S BODY AND VOICE

Sandro Ornellas

Universidade Federal da Bahia

Há uma lasca de palco
em cada gota de sangue
em cada punhado de terra
de todo e qualquer poema.
Waly Salomão, *Barroco*.

RESUMO

Leitura radicalmente trans e “indisciplinar” de textos do poeta baiano Waly Salomão, em busca da compreensão de como o corpo interfere na sua produtividade e se apresenta neles. No artigo, o corpo é encarado como campo-suporte de embate-inscrição entre uma pluralidade

* Este artigo é um capítulo ligeiramente modificado da minha tese de doutoramento, defendida em janeiro de 2006 no PPGLL-ILUFBA, sob orientação da Profa. Dra. Lígia Guimarães Telles, e com o título *Derivas do texto, derivas da vida. Corpo, escrita e cultura em Virgílio de Lemos, Waly Salomão e Al Berto*.

de forças-signos para a validação, ou não, de determinados sentidos de realidade. Em Waly, o corpo é tribalizado entre uma experiência permanente de farsa teatral e um suplício brutalista, que atualiza o gesto de escrever como criação, também presente entre a cultura escrita e a cultura oral. Assim, o poeta empurra aos seus limites a potência do corpo na e pela experiência (da) escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Waly Salomão. Corpo. Voz. Poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT

A radically transdisciplinary and 'indisciplinary' regard over poet Waly Salomão's texts, aiming to understand how the body notion interfere in his productivity and it shows in such texts. In the essay, the body is faced as a field/support of struggle/engraving amongst a variety of forces-signs for the validation - or not - of certain senses of reality. For Waly, the body becomes tribal between a lasting experience of theatrical farce and a brutal torture, that update the writing act as creation, also noticed between written culture and oral culture. Thus, the poet push the body's potency to its limits in (and through) writing experience.

KEY-WORDS: Waly Salomão. Body. Voice. Contemporaneous Brazilian Poetry.

Farsa teatral

Falar ou escrever sobre Waly Salomão é correr grandemente o risco de se repetir alguns dos vários clichês que sobre ele são ditos. Ao ler seus textos, frequentemente se pergunta pelo quê Waly afinal é. Que espécie de poeta, que forças animam esse corpo evidentemente tão afeito ao palco da vida, às produtividades disruptoras, às hibridações trágicas, às impuras secreções, às adúlteras misturas, à faina onívora do mundo? Não são, tão simples-

mente, questões retóricas, pois são tais forças que balizam a sua produção escrita naquilo que ela tem de mais imediatamente conectada à vida. Waly forja o ar de jogo, de encenação, de constante farsa e teatralidade¹ que se encontra em absolutamente todos os seus livros, bem como nas suas festivas e coloridas aparições na televisão, no cinema e na vida cultural do Brasil.

Waly descende diretamente das disputas, impasses e rupturas que tiveram como cenário o período dos anos 1950 e 1960 no Brasil. A Bahia dos anos 1950 vai contribuir grandemente para o estabelecimento de uma nova ordem cultural no país, formando na década seguinte a geração tropicalista. Associando uma estética de vanguarda a uma sensibilidade antropológica, nomes como os da arquiteta Lina Bo Bardi, do fotoetnógrafo Pierre Verger, do pensador Agostinho da Silva, do geógrafo Milton Santos, da dançarina Yanka Rudzka, dos músicos Ernst Widmer, Walter Smetak e Hans Joachim Koellreutter, do artista plástico Carybé, entre outros, serão agentes transformadores da paisagem cultural baiana, posterior e intensamente firmada pela geração tropicalista no final dos anos 1960.² Waly – que recusa o rótulo de poeta

¹ Discordando nos detalhes de algumas colocações de Antonio Cícero (2005, p. 34-35), no seu ensaio *A falange de máscaras de Waly Salomão*, do livro *Finalidades sem fim*, no geral, aceita-se o que ele escreve sobre preferir, com relação à poesia de Waly, “empregar o termo que ele próprio elegeu: o de *teatralidade*”, isso depois de descartar o conceito de carnavalização, seja o da concepção de Mikhail Bakhtin, seja o do senso comum relativo à “brasilidade”, por achá-lo já destituído de valor cognitivo.

² Cf. Antonio Risério (1996, p. 13), que escreve: “se criou naquele momento baiano, entre o final da década de 1940 e o início da de 1960, antes que a classe dirigente brasileira exercitasse seus músculos no espetáculo grotesco de mais um golpe militar, um ‘ecossistema’ propício ao aparecimento, à formação e ao desenvolvimento de uma personalidade cultural criativa que se encarnou em artistas-pensadores como Caetano Veloso e Glauber Rocha”.

tropicalista³ – vai operar um tipo de síntese transversal das opções à disposição de quem pensava e produzia cultura então, o que incluía toda essa estirpe de interventores culturais, bem como seus continuadores tropicalistas. Tudo isso submetido às singularidades geracionais com as quais ele dialogou de modo bastante intenso, notadamente com o amigo Hélio Oiticica – na biografia que escreveu sobre Hélio, Waly traça seu pessoal e fragmentário panorama do que então ocorria (essa biografia é, na verdade, seu “romance de formação”, com Hélio no papel de herói e alter ego do autor) – e com Torquato Neto – com quem comandou uma revista poético-cultural de muito sucesso no início dos anos 1970, a *Navilouca*, antes do suicídio do amigo.

Sua maquinaria verbal – aparentemente onívora e insaciável – bem como seu deslocamento antigeométrico por espaços – urbanos, interioranos ou subjetivos – radicalmente descontínuos, extrapolam e subvertem as enormes limitações sociogeracionais da poesia dos anos 1970, presa às vezes demasiadamente a esquematismos de marginalidade e pseudo-rebeldia ou de beletrismos convencionais. Ao contrário de muitos dos seus contemporâneos, Waly não assassinou Mallarmé. Na verdade, saqueou-o e o roubou, subvertendo – à sua maneira e modo – os recursos firmados pelas vanguardas da primeira metade do século XX, mantendo o poeta-ícone das vanguardas brasileiras de então vivo, respirando sob seus versos especializados, em luta contra a brancura do papel vazio. Como uma espécie de poeta pós-construtivista, Waly investe contra o construtivismo de bibli-

³ Cf. Waly Salomão (2001, p. 6).

oteca e de butique da poesia.⁴ Seu *delirium ambulatorium* é o dos grandes geômetras epiléticos – sensibilidade do luxo do lixo da vida. Como Waly Sailormoon – misto de codinome de clandestinidade, *persona* heteronímica e anagrama confessional⁵ –, atravessou o árido deserto da ditadura à cata de pequenas minas de água cristalina ou de gigantescas quedas d'água, e com elas fez algumas das armas mais eficientes para as então emergentes políticas de subjetividades: o desbunde, a desculpabilização, o engajamento político-teórico, a valorização do cotidiano, o hibridismo carnalizante, as drogas, como uma experiência que, à parte seus usos particulares, marcou mais de uma geração, se incluir-se aí o tropicalismo. Assim, perspectivas poéticas como o estilhecimento da unidade do texto e da própria subjetividade, a corporalidade exuberante, a coloquialidade estilizada e a reelaboração da experiência pessoal vão ganhar *status* de estética geracional, e que também terá em Waly um dos seus principais promotores e agenciadores.

Bem distante de qualquer objetivo finalista de constituição de um sujeito interior pleno e coerente – *continuum* entre uma superfície aparente e multifária e uma profundidade inacessível e monolítica – a farsa teatral que sua escrita vai instituir é um permanente meio de ostentação da perda de toda e qualquer subjetividade modelar e estável. Aí, a farsa é rebaixamento, queda, dessimbolização da linguagem, que se corporifica cada vez mais,

⁴ O argumento de Silviano Santiago (2000a, p. 197), de que “a biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*”, parece-me correto, mas demasiado generalizante, pois não atenta para as particularidades possíveis de tratamento a cada poeta.

⁵ Nome que assina o primeiro livro de Waly, *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de 1972.

dessublimando qualquer ideia, qualquer imagem, qualquer prática te(le)ológica de transcendência.⁶ Essa escrita farsesca é um empreendimento na direção do corpo, de sua afirmação, pois se exercita como forma de alegria e vontade plena de uma existência com sabor de inacabamento e precariedade – as potências do falso que Waly Salomão (1972, p. 44) leva consigo quando escreve que quer “fazer: do meu caos interior estrelas a brilhar no firmamento”.

Esse caos alegre, essa sabedoria trágica da vida, esse *amor fati* tornando-a mais bela e intensa, não faz a existência mais fácil ou feliz. Ao contrário. *Me segura qu’eu vou dar um troço* – primeiríssimo livro de 1972 – é filho dileto dessa vida caosmica de ladrão de fogo olímpico, de sonhos, de loucuras e de textos, pois já começa sob o signo de Proteu. A instabilidade do seu corpo protéico faz cada página vibrar ao som de um grande e interminável improviso do lápis sobre o papel, com instantes do mais puro e incontrollável delírio, simultâneos a uma rigorosa atenção e um extremo cuidado com o fazer poético. Farsa e crueldade são as faces do jogo com o qual sempre se fascina.

[...] quem fala que sou esquisito hermético
é porque não dou sopa estou sempre elétrico
nada que se aproxima nada me é estranho

⁶ Roland Barthes (1978, p. 96) vê a farsa como um retorno rebaixado da tragédia: “a farsa é uma forma ambígua, já que nela se pode ler a figura daquilo que ela redobra irrisoriamente”, diferentemente da espiral da tragédia, em cujo trajeto “tudo volta, mas em outro lugar, superior: é então [a tragédia] a volta em diferença, a marcha da metáfora; a Ficção. A Farsa, por sua vez, volta mais baixo; é uma metáfora que se inclina, murcha e cai (que broxa)”.

fulano sicrano beltrano
seja pedra seja planta seja bicho seja humano
quando quero saber o que ocorre à minha volta
ligo a tomada abro a janela escancaro a porta
experimento invento tudo nunca jamais me iludo
quero crer no que vem por aí beco escuro
me iludo passado presente futuro
urro arre i urro
viro balanço reviro na palma da mão o dado
futuro presente passado
tudo sentir total é chave de ouro do meu jogo
é fósforo que acende o fogo da minha mais alta razão
e na seqüência de diferentes naipes
quem fala de mim tem paixão. (SALOMÃO,
2003c, p. 11)

Essa alegre sabedoria fornece a Waly as linhas e os traços para o gesto da escrita – escrever como um exercício de vida, e a subjetividade como uma perda de si. O sujeito é despachado para o fim do mundo, para depois da vida – “morte do sujeito”, diriam alguns, “morte do homem”, diriam outros. Suas vozes vão se sucedendo, se sobrepondo como camadas de eras geológicas – cada uma com sua sedimentação própria, com sua topografia própria, com sua paisagem própria –, como camadas de um folhado (imagem que Waly tanto gostava de usar para definir poesia) que é lenta e saborosamente devorado na busca objetiva do recheio, do interior, do centro, da origem que, ao contrário, é pura superfície, exterioridade e aparência. Nada de ascetismo, nada de beletrismo, nada de socialismo, mas a farsa como método politicamente ativo de criação da vida e de vida como criação. Estilística da perda de si. Escrever, para ele, é, sobretudo, colocar(-se) em perdição

diante de si próprio, diante dos outros e diante da vida. Por isso fala tanto de si – para melhor poder desenhar-se como imagem de uma imagem de uma imagem de uma... Pois bem, Waly Salomão não existe, mas é apenas o efeito de um corpo em movimento – às vezes lento e trôpego, às vezes ágil e contundente – entre livros, páginas, estrofes, parágrafos, versos, linhas, pontuações, espaçamentos, discursos, letras, tatibitates, bê-á-bás. Seu corpo fala o tempo todo nesses movimentos, mas só se ouvem ruídos, murmúrios, cicios que se buscam aqui e ali apanhar – feito pássaro em pleno voo.

Mas Waly sabe politizar seu corpo nessa farsa, quando escreve-fala como presidiário, sambista, malandro de morro, esquerdista militante, maconheiro, batedor de carteira, surfista, capoeirista ou retirante, bandos com seus jargões compostos por tiques verbais, fluxos frasais, gaguejos, palavras-valise como código secreto, que impedem qualquer tipo de captura e cooptação por parte dos aparelhos de significação da Lei. Baianárabe, Waly sabe que a música negromestiça de extração africana não é autônoma, mas plasmada a outros meios de comunicação religiosa nos cultos, como os cantos e as danças. Também sabe que a síncope – característica marcante do sistema musical negro-africano – é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) repercutindo em um outro tempo (forte), sendo esse espaço vazio preenchido com o corpo, que dá ao tempo vazio a dinâmica e a mobilidade do espaço.⁷ E essa dinâmica é impulsionada pelo corpo híbrido, nos seus meneios, requebros, palmas, no vai e vem dos seus pés no chão, dos seus ombros, nos braços e nas pernas, no seu sorriso e nos seus olhos. Isso também ocorre com o

⁷ Cf. Muniz Sodré (1998, p. 11).

capoeirista e com a sua ginga, força e agilidade, com o seu finge-que-vai-atacar-e-não-ataca-para-só-então-bater – braços e pernas no ar. Em ambos – sambista e capoeirista – a farsa aflora como fogo que queima o corpo e o faz se movimentar, tendo como lastro a ausência de um tempo fraco sobre o qual age o tempo forte do corpo. O mesmo com Waly. Os sujeitos da escrita desses textos são esses tempos fortes que emergem do vazio como sujeitos minoritários – escrita selvagem na precariedade dos seus materiais, na potência subversiva da sua linguagem “pobre”, na intensificação de uma amoralidade da forma.

Assim como é nas brechas da escrita que há o marginal, o malandro, o nordestino, o guerrilheiro, o sambista, o capoeirista etc., há também o poeta, que o faz aparecer sob o signo da farsa, da *persona*, que usa a primeira pessoa do singular para “fingir praticar literatura de expressão pessoal” (SALOMÃO, 1972, p. 96) Waly Salomão é um agrupamento verbal, uma enunciação que se quer falando de fora. Seu corpo é mobilizado diretamente naquilo que ele tem de partitura musical, próximo às formas da atonalidade, da serialidade e sua crítica ao princípio tonal do movimento em cadência de tensão e repouso⁸ – seu corpo escreve-fala por sujeitos-fluxos, seriados e paralelos, por linhas simultâneas que se cruzam, se tocam, se contradizem, não por um simples movimento linear: marginal e artista, sambista e poeta, retirante e cosmopolita, popular e erudito, guerrilheiro e militar, clandestino e desbundado.

Me segura qu’eu vou dar um troço é um livro moderno; ou seja, feito obedecendo a uma demanda de con-

⁸ Cf. José Miguel Wisnik (1989, p. 173).

sumo de personalidades. a narração das experiências pessoais – experiências duma singularidade sintomática, não ensimesmada – se inclui como aproveitamento do mercado de Minha vida daria um romance ou Diário de Anne Frank ou Meu tipo inesquecível ou ainda como meu capítulo de contribuição voluntária para o volume Who is who in Brazil.

Uma imagem à venda: comprem o macarrão do Salomão. salada do Salomão.

Noutro sentido, *Me segura* é muito tradicional, é uma versão feita por um lumpendelirante e pouco talentoso do grande romance das Ilusões perdidas ou Recordação da casa dos mortos.

Morte dos valores liberais (a festa acabou...) e sacação dos swingunificados novos. (SALOMÃO, 1972, p. 96)

Com *Me segura qu'eu vou dar um troço*, Waly já se apropriava com mordacidade o que viria a ser – no final da década de 1970, com a abertura política da ditadura – chamada de “literatura do eu” (SUSSEKIND, 1985, p. 42-43), baseada na forma de diários íntimos, memórias e depoimentos, experiências de uma década de sufoco e repressão, loucura e desespero. Contra tudo isso, ele devolve isso tudo – em autorretratos (*Self-portrait*) paródicos e fragmentados, consumidos pelo próprio escritor e dispostos para o consumo alheio. Ironia das ironias com o tipo de escrita marginal, de perfil confessional, que alimentava aqueles corpos histéricos e depressivos nos anos 1970, em sua sanha de experiências de dor e sufoco e de um neonaturalismo.

(SUSSEKIND, 1985, p. 57-59) Mas sua experiência não é nem nunca foi completamente *a priori*, mas dado simultâneo ao ato de escrever, como se lê no belíssimo *Boca de cena primal*.

Adão encena de forma insólita e cristalina
La vida es sueño de Calderón de la Barca.

Como se estivesse de pé
No proscênio de um palco italiano,
Desobedece à marcação do diretor.

Nenhuma dália para ler.
Avança de olhos abertos.
Estaca.
Cerra os olhos.

Olhos cerrados
Como cortinas fechadas de teatro.
Encara de frente
(olhos cerrados)
a luz demesurada

Do sol
Que pinta de gelatina vermelha
O ciclorama de suas pálpebras
Ricas de promessas de aventuras. (SALOMÃO, 1998c,
p. 61)

A vida como sonho utópico é pouco a pouco abandonada com os olhos cerrados dessa representação cega, como em um manual da vida-como-teatro-sem-coxia-script-marcação-peça-nem-pa-

péis-definidos – anticaverna platônica, na qual o sol é visto depois dos olhos fechados, produzindo um real “às avessas”. Aliás, o *topos* medieval do “mundo às avessas” é largamente utilizado pela produção dos séculos XIV ao XVIII, também sob a designação de “desconcerto do mundo”. Para Waly, no entanto, simplesmente não há mundo “às avessas” nem mundo “desconcertado”. Há tão simplesmente *mundo*. Daí a forte impressão de mundanismo em seus textos. Também não há “o grande teatro do mundo”, mas o contra-teatro, no qual a peça é escrita e encenada *in loco*, como uma *work in progress* – fabricação de subjetividades proteicas e fabricação de real. Nada de anterioridade às formas estéticas, nada de hermenêuticas teológicas de escrituras sacralizadas. A encenação-interpretação do mundo é um livre e alegre descascar de cebolas, no qual importa, sim, o trágico ato de descascar e não a explicação do que se descasca, a cebola – que afinal não existe como origem e essência para além das suas capas.

Chego e constato:

– Teatro não se explica

Teatro é ato.

(SALOMÃO, 1993c, p. 126)

Real fora da superfície não existe. Só a morte. A imaginação poética produz, fabrica real. E esse real produzido é corpo – perecível, móvel, impermanente e mortal – em toda sua casualidade trágica, ostentando fulgores e fragilidades na e pela passagem do tempo. Ele é vivido como interpretação cega de um papel, sem diretor nem roteiro. E Waly constantemente (e)labora (n)esse papel de maneira extremamente ciosa, pois sabe que a escrita é teatralização *sui generis*, grafismo mágico, encenação vital entregue ao acaso e à fatalidade cósmicos, às forças do corpo tribal.

Escrita nômade

É espantosa a variada liberdade que Waly se dá em seus poemas, liberdade que se desenha pelos gestos tipograficamente dispostos no espaço em branco da página, dança gráfica de signos e proliferação de movimentos e espaçamentos. Os poemas de Waly são grandes parques de diversões, pistas de dança para as quais convida os leitores a pisar e dançar no ritmo, como um paradoxal improvisado-preparado-de-antemão. Essas liberdades estão longe de serem conceituais ou especulativas – liberdades da “consciência”. Ao se ler essa escrita alegremente selvagem, depara-se com uma fascinante liberdade física, de um corpo senhor dos seus movimentos e dos seus atos. Isso, no entanto, jamais implica em uma poesia mental – cerebralismo ilusório de epígonos que confundem disciplina e rigor com concentração verbal. Cada pequeno traço parece pensado para estar ali justamente porque o corpo assim o demanda, assim o quer, assim o pensa. Esses textos se parecem com grandes exemplares de disciplina muscular, disciplina em conter ímpetos suicidas e em libertar os rasgos mais inventivos.

Na verdade, seu nomadismo coletor de resíduos faz com que a subjetividade seja aí o traçado de uma circunferência excêntrica, que surfa em falso por superfícies lisas e suportes materiais. Excelente exemplo é o do poema residual “Cobra Coral”, saqueado do famoso capítulo dos *Ensaio*s de Montaigne – *Dos canibais*. É a primeira estrofe e refrão de uma canção guerreira indígena que o filósofo francês cita como amostra da alta capacidade poética dos ameríndios seiscentistas, capacidade questionadora dos valores e pontos de vista europeus, que insistiam em tratá-los por “bárbaros”. Posteriormente, o poema foi musicado e interpretado por Caetano Veloso, no disco *Noites do norte*⁹, tendo sua composição sido atribuída a Waly.

⁹ Lançado no ano 2000.

O nomadismo na escrita desse texto é antes aquele de quem não se move nunca. Ou se move no mesmo lugar, sem se mexer. Seu movimento é mínimo – quiçá inexistente –, sua velocidade, entretanto, máxima.¹⁰ É a aceleração na coleta e dispensa de fragmentos, raspas e restos de objetos, de signos, de materiais diversos que faz o nomadismo – assim como esse texto belíssimo, que foi colhido e reprocessado num circuito impressionante.

Pára de ondular, agora, cobra coral:
a fim de que eu copie as cores com que te adornas,
a fim de que eu faça um colar para dar à minha amada,
a fim de que tua beleza
 teu langor
 tua elegância
 reinem sobre as cobras não corais.
(SALOMÃO, 2000a, p. 59)

O traçado sinuosamente itinerante, inscrito no chão de terra por parte de todo o poema – seu rastro diferencial – revela como Waly joga velozmente com espaços de produção, consumo e divulgação que são ostensivamente presentes na sua multiplicidade e variabilidade. Esgueira-se pelas brechas possíveis – interagindo da maneira mais livre a afirmativa com o espaço que o envolve e com os outros corpos que coabitam esse espaço –, abre-se para o outro – mesclando-se, miscigenando-se e reinventando os

¹⁰ Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari (1997, p. 52), que escrevem: “o nômade é antes aquele que não parte, que não quer partir, que se agarra a esse espaço liso onde a floresta recua, onde a estepe ou o deserto crescem”, em “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”.

ameríndios, que entoavam essa belíssima canção, reinventando Montaigne, que a selecionou e citou, reinventando Caetano Veloso, que a musicou em ritmo e melodia envolventes, reinventando a si mesmo, que a repotencializou, e reinventando o próprio leitor, que se perde e se esfuma nos versos anaforicamente hipnóticos do poema. A pervivência desse texto projeta-se nessa cadeia entre uma tradição oral e uma tradição escrita, cadeia em que tudo flutua sem fixidez e Waly compõe-se personagem móvel de uma sensibilidade que transversalmente corta tempos e espaços com a alegria trágica que quebra todas as autorias e autoridades. E todas as memórias também, pois autoridades são memória-tornada-regra, e nada como o nomadismo para rachar as autorias e autoridades na sua infinita viagem no mesmo lugar.

Que corpo é esse que viaja e não respeita fronteiras, aduanas, portos, alfândegas, postos de regulação e convenções? Que pode esse corpo-que-viaja? Esse corpo é metaviajante, pois é exatamente disso que se trata: nada de descrições de viagens, nada de representações de portos, aeroportos, aduanas, fiscalizações, nada de retratos ou paisagens – em suma, nada de deslocamentos. Trata-se de produção, fabricação e invenção de viagens por um corpo que não se move – trata-se da velocidade do movimento pelo espaço, não simplesmente do movimento pelo espaço – trata-se de qualidade, não de quantidade (de metros ou quilômetros percorridos). Na sua velocidade, encontra-se um intenso uso dos materiais, o que salta aos olhos. É uma rentabilidade de fontes, de tamanhos, de formas, de pontuações e de arranjos. Tudo parece imprevisivelmente girar no vácuo do seu corpo em ebulição, na gestação de outros corpos. Por isso sua viagem é sempre uma produção de outras viagens, porque a grande viagem é escrever. Velozmente.

O nomadismo está justamente na forte presença do corpo como sinalizador da escrita do poema – os ruídos do corpo assomam no instante em que o poema se dobra sobre si mesmo e produz um relâmpago especulativo. Uma espécie de escrita instantaneísta age nos diversos momentos que em seus textos se introduzem esses ruídos; ela funciona um pouco à maneira de um manual autoexplicativo do que quer e do que pode esse corpo.

[...] não deve adiantar grande coisa
permanecer à espreita no topo fantasma
da torre de vigia.
nem a simulação de se afundar no sono.
nem dormir deveras.
pois a questão-chave é:
sob que máscara retornará o recalcado?

(mas eu figuro meu vulto
caminhando até a escrivaninha
e abrindo o caderno de rascunho
onde já se encontra escrito
que a palavra “recalcado” é uma expressão
por demais definida, de sintomatologia cerrada:
assim numa operação de supressão mágica
vou rasurá-la daqui do poema.)

pois a questão-chave é:
sob que máscara retornará? (SALOMÃO, 1996b, p.
35-36)

A ação de um corpo é sempre uma “operação mágica”, operação transfiguradora e transemiótica – invenção de novas formas de vida. Seu corpo é a própria “fábrica do poema”, e é entre parêntesis que ele viaja, irrompendo do exterior para o meio do poema e provocando – através da irônica rasura-supressão da palavra “recalcado” – uma invaginação da escrita e o desrecalque. Não há qualquer fantasma pairando neste poema – há, sim, o corpo de Waly erguendo a voz e cometendo gestos de intervenção encantada, mágica, registrados instantaneamente pelo escritor. Esta é uma espécie de flagrante do grau zero do corpo, com o poema fazendo de Waly um xamã a revelar os segredos da sua técnica corporal, da sua técnica de viagem transcorpórea, e faz da sua escrita poética uma encenação exteriorizada, às claras – explicitação da magia da vida. Seu poema é a pura força do acontecimento rompendo com o palco, com a cena teatral e com o fechamento da discursividade e da representação. O corpo irrompe abruptamente na sua escrita provocando desordem – pois nessa encenação da vida não há cenário escondendo os bastidores, com suas roldanas, cordames e iluminações, que criam a ilusão de realidade. Waly racha com essas ilusões – a rua vai para o palco e o corpo vai para a página, descentrando as estruturas e contaminando a escrita com o vírus trágico da linguagem. Esse corpo-que-age em intensidade no palco e na página é simultaneamente ator, diretor, autor, público e texto, o que faz de cada ato seu um gesto absolutamente necessário – como necessária é a fome, necessária é a sede, necessário é o sono, necessária é a vigília, necessária é a defecação, necessária é a lágrima. Como necessário é escrever.

Seleção, adestramento e afirmação. Instantes de transvaloração do corpo e da vida. Quando o improvisado, o

irrepetível, o eventual, o instantâneo, o incerto, o súbito, o imprevisto, o repentino, o casual, o incontrolável, o volúvel, o fortuito, o acidental, o contingente, o mutável, o incontinênti, o inconstante, são todos – paradoxal e cuidadosamente – manuseados nessa escrita. O inesperado aflora rebelde e insurrecto – movido unicamente por uma vontade de escrita que abandona contexturas e as realiza como viagens projetadas pelo próprio texto, que é o fora radical a qualquer discurso, pois a sua discursividade é a que se faz de fragmento em fragmento, de solavanco em solavanco, de salto em salto, de contrasenso em contrasenso, de desequilíbrio em desequilíbrio, de brevidade em brevidade. O corpo de Waly vaza por todos os lados da sua escrita, esse corpo é abertura, é fora, é exterioridade. Certo. Ele também produz um dentro pela dobra da escrita, entretanto interessa flagrar aqui o deslizamento puro, o corpo-em-ação, não o efeito de superfície desse corpo – isto é, os incorporais.¹¹ Tais efeitos estão lá, profundos, enterrados, ecoando invisíveis, teologizados e despóticos, prontos para se apoderarem imaginariamente dos corpos selvagens e instituir uma Lei. Não interessam tais efeitos aqui, efeitos aquém do seu ato de criação, da materialidade do gesto mágico que os engendra. Nada de “espírito do tempo”, nada de *epistème* ou determinismo sócio-histórico ou pintura de paisagens. Waly abandonou qualquer von-

¹¹ Cf. Gilles Deleuze (1974, p. 5), escreve: “Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, ‘incorporais’. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos”.

tade de verdade e de origem, para mergulhar de cabeça em uma poesia escrita para a montagem – e simultânea desmontagem – instantânea do corpo. Seleção, adestramento e afirmação.

Levantava, volvida para o levante, aquela fachada
estupenda, sem módulos, sem proporções, sem regras;
de estilo indecifrável;
mascarada de frisos grosseiros e volutas impossíveis
cabriolando
num delírio de curvas incorretas; rasgada de ogivas
horrorosas, esburacadas de troneiras; informe e brutal,
feito a testada de um
hipogeu desenterrado; como se tentasse objetivar, a
pedra e cal, a
própria desordem do espírito delirante.
D'OS SERTÕES
EUCLIDES DA CUNHA (SALOMÃO, 2000of, p. 22)

Seleção, adestramento e afirmação. A transvalorização do corpo vive do choque entre corpos, do embate, da entredevoração. Waly diz que “[...] o estômago é ambicioso, quer devorar iguarias finas”. (SALOMÃO, 2001, p. 7) Dessa medição de forças, desse impacto, dessa devoração o corpo se fortalece, se revigora. Isso é visível no teatro instantâneo que o poeta monta com um trecho *d’Os Sertões*. Sujeito residual, Waly descreve a si mesmo apropriando-se da voz de um outro, em um jogo especular no qual seu corpo e o corpo de Euclides festejam, guerreiam e se ama no nomadismo desse texto, em um rito de procriação e recriação: *Gigolô de bibelôs ou surrupador de souvenirs ou defeito de fábrica*. A fonte em itálico marca esse surrupio da escrita *d’Os Ser-*

eia, pois, advogada nossa,
quando esse atrapalho doloroso vai passar?
no dia da eterna noite escura de são nunca.
(SALOMÃO, 1998a, p. 29)

Waly, aqui, é luminoso: escrita, só marcada pela vida, acelerando-a, penetrando-a, provocando-a, tumultuando-a, maculando-a (“o prólogo acabou e a mácula timbra a imagística”). É somente aí que se pode encontrar a potência da sua escrita – quando ela é atravessada pela vida, deixando-se arrastar pelos movimentos do corpo. Presencia-se seu corpo “no ato bruto” da sua arenga, trançando a agonia de quem experimenta a áspera realidade da vida, “esse atrapalho doloroso”. Nada do destino transcendentemente grandioso da vida aristocrática, nem do almejado bem-estar pequeno-burguês. Há, sim, o corajoso e duro brutalismo da vida – quando “você é o beco sem saída completo/corpóreo,/encorpado, e, incorporado”. Em uma escrita que se declara francamente artificiosa e uma subjetividade que se assume como farsante, o uso proliferante de *ready-mades* – na terceira estrofe – completa o desenho elaborado por esse corpo-que-escreve. Os *ready-mades* têm uma dupla atuação: são destruidores de uma certa ordem e hierarquia e construtores de uma outra ordem, mais desierarquizada, dessacralizada e excêntrica dos signos. É o corpo de Waly medindo forças com outros corpos e outras linguagens, elaborando-se justamente nessa queda-de-braço. A potente elaboração da tessitura residual por parte da sua escrita faz pensar no seu corpo como grande máquina deambulatória de recolhimento dos dejetos e secreções de outros corpos que pelo mundo passam. Essa sua vida alegremente mundana, entretanto, se dá como um grande, minucioso e bem pensado exercício de seleção, adestramento e afirmação da vida.

Instabilidade, gaguejo, brevidade, aleatoriedade, desordem, soluço, tatibitate, bê-á-bá, desterritorialização brusca e irrepetível. Tudo isso caracteriza a forma gestual do corpo de Waly. E tudo isso é o que sua escrita comporta. Os ruídos que se escutam nesse corpo, as suas performances escritas são voluntariamente gestos incompletos, assistemáticos, manchas, borrões, inscrições, grafismos de um corpo que pulsa na escrita – não sob ela –, que esquentam a página com a febre da linguagem, disseminada como partícula transportada pelo espaço que prolonga os corpos do escritor e do leitor e os faz extensão conflituosa um do outro.

(Inter)Vocalidade

O que é capaz de despejar a escrita despótica da sua própria casa – a técnica de inscrição mnemônica –, cujo terreno cercado instaura a sociedade, a propriedade privada, o sujeito estável, transcendental, crítico e umbilicalmente preso à Lei, à Razão, à Igreja, ao Estado, à Família e ao Pai? O que pode fazer a escrita despótica – a um só tempo patriarcal e imperial – ser virada pelo avesso, revirada, corrompida, rasgada, dilacerada, enviesada? Só uma escrita livre o suficiente para entrar na festa – pelas frestas – e romper com o bom-mocismo da ideia a desenvolver, da crítica a formular, da explicação a se fazer, da interpretação a se aprofundar, da oração a se repetir. Essa escrita, no entanto, continuaria a ser uma escrita? Sim. Mas uma escrita outra. Escrita que fala com todo o corpo para o próprio corpo escutar, uma escrita que faz do texto um campo minado de *nonsenses* contra travessias deliberadamente, ou não, colonizadoras. Cada mina colocada à superfície de um texto funciona como uma citação de

outra voz¹², desautorização de uma *imagem de corpo* em prol de um *corpo físico*, forte e presente na plenitude da sua oralidade; cada mina é o perigoso suplemento de um retorno em diferença, queda revitalizante – porque em direção à vida e à voz. Não ao fonocentrismo que faz da ausência e da falta motivos para a fabricação de templos e tempos como metáforas para uma imagem de Deus, imagem sob o controle de poucos, pois Deus não habita neste mundo, e precisa de representantes. Ao contrário, as minas-marcas dispostas à superfície da escrita são presenças fortes do corpo, ruídos da voz que resta como rastro no risco do rabisco. São essas minas que dão à escrita de Waly a espantosa oralidade que a atravessa.

Olhos do inimigo boca do inimigo mãos do inimigo
pés do inimigo oração. Paz na guia. encomendo-me.
DEUS. Virgem Maria, minha mãe. doze apóstolos,
meus irmãos. glorioso São Jorge. andarei dia e noite,
eu e meu corpo, cercado circulado com as armas de
São Jorge. corpo preso. corpo ferido. sangue derramado.
andarei tão livre quanto andou Jesus Cristo
nove meses no ventre da Virgem Maria. os poderes.
as armas. amém. (SALOMÃO, 1972, p. 41)

Essa voz que mina o texto e o conforma é a marca de uma alteridade que o sistema-escrita despótico prefere excluir. Em nome do corpo civilizado e comunitário, em nome da paz social,

¹² Cf. Michel De Certeau (2001a, p. 249-259) escreve que certas formas de citação escapam do discurso na cultura escriturística e o cortam; é a “citação-reminiscência, que é traçada na linguagem pelo retorno insólito e fragmentário (como um fragmento de voz) de relações orais estruturantes, mas recalçadas pelo escrito”.

em nome de Deus, a violência da palavra fundadora – tão impregnada e própria ao mundo da oralidade – é banida. Mas eis que Waly a reabilita em sua escrita tumultuária. Dir-se-ia que o corpo não sussurra em seu texto, mas grita, se contorce, toca tambor até que o ouçam e reajam à sua força. Esse é o principal traço da vocalidade no texto de Waly: a potência da voz corpórea que o impregna e o movimenta, fazendo-o verdadeiramente existir junto, mas não dentro, à visualidade diagramada da página, aspirando à condição de música e recusando a ideia daqueles que

querem que a poesia escrita seja superior à falada ou cantada [...]. Eles falam como se a poesia em livro fosse a única que restasse, com seu poder sugestivo. A sugestão está intimamente ligada à música. Não há sugestão em nenhuma arte e principalmente na poesia, que não esteja ligada à música. (SALOMÃO, 2001, p. 8)

Exato. O poeta se relaciona com a linguagem escrita em um espaço aquém e além ao da imagem – que cerca e fundamenta tanto o prosador quanto o pintor –, espaço pertencente à música.¹³

De *Lábia* – de título tão intensivo quanto exemplarmente sugestivo disso tudo – arrancam-se grafismos que dizem de “polinizações cruzadas entre lido e vivido. Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão e o

¹³ Friedrich Nietzsche (1992, p. 45) elabora exemplarmente essa ideia ao longo do seu *O nascimento da tragédia*, no qual, entre outras passagens, escreve que “as imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo”.

jogo” (SALOMÃO, 1998c, p. 89), grafismos nos quais Waly sai pisando firme, mas escorregadio que nem quiabo; de língua afiada, mas com a verborragia-corda bamba do poema escrito; hábil na capoeira angola – corpo safo, entre um esgueirar-se e um bater firme –, mas de indolente corpanzil sob a sombra do quintal – sempre atento à mistura de corpos na música escrita pela voz e na palavra falada pela página. As citações-bombas que minam esses textos escritos provêm de um corpo tribal que se avizinha de um ambiente fortemente oralizado, no qual a voz corpórea age como dínamo temporal, força mnemônica, marcador rítmico de um corpo que é única e simplesmente, até certo ponto, marco espacial¹⁴, puro grafismo. Com isso se corre o risco de fazer dessas citações-bombas amantes da morte e assassinas em potencial da própria força selvagem da escrita.

No entanto o corpo-que-fala de Waly – e o “ouvir-se falar” fabrica o sentido de “totalidade” no qual mergulharam as sociedades modernas – também sabe da potência da escrita, e não a encara pobremente como aparelhagem estatal de captura social, máquina de força e repressão. Esse corpo se recusa a ser simplesmente o ponto de totalização do sentido, a caixa de ressonância presente de uma ausente voz imaterial (o “ouvir-se falar”), a mão fascista que impõe a Lei e a Morte aos que não partilham da sua vontade. Ao contrário, seu corpo se localiza precisamente antes da voz e da escrita – inventando novas formas festivas, novos meios tribais, novos métodos de invenção, de hibridização, de mistura entre ambos. Sabe-se muito bem que seu corpo é paradoxal, reunindo – sempre aleatória e precariamente, pois ele é

¹⁴ Cf. José Gil (1997, p. 84-89).

feito para desaparecer¹⁵ – o que dele escapa, seja a sua voz seja a sua escrita.

Algumas das citações de vozes com que Waly mina seus textos assomam bruscamente à superfície escrita de alguns deles, conformando um espaço muito particular para o poeta junto aos poetas que aspiram “à condição de música” com sua poesia. A música a que seu texto escrito aspira é a de extração francamente popular – a música menor que turbilhona harmonia, cadência e tonalidade tradicionalmente cultas. Essa escrita tanto se vale da musicalidade popular de viés mais percussivo e timbrístico, “[...] a serviço do esquecimento no fluxo do movimento” (WISNIK, 1989, p. 214), quanto também é amante e compositora de canções, nas quais “a convergência das palavras e da música cria o lugar onde se embala um *ego* difuso, irradiado por pontos e intensidades da voz, como de um alguém que não está em lugar nenhum”. (WISNIK, 1989, p. 214)

*

Turris eburnea.

Que o poeta brutalista é o espeto do cão.

Seu lar esburacado na lapa abrupta. Acolá ele vira onça
e cutuca o mundo com vara curta.

¹⁵ Cf. José Gil (2002, p. 146), em importante ensaio no qual José Gil frisa que ser feito para desaparecer é o paradoxo que melhor caracteriza o corpo, pois “quando o corpo insiste na sua presença e na sua corporeidade ou identidade corporal; quando delas não podemos nos livrar, quer na doença, quer nas mil armadilhas das formas do corpo (da dietética à cosmética e à estética), quer nos emblemas do corpo sexuado: quer dizer, quando estamos em plena posse do nosso corpo identitário, então ficamos condenados a habitá-lo e – perversão maior – a amá-lo, talvez”.

O mundo de dura crosta é de natural mudo,
e o poeta é o anjo da guarda
do santo do pau oco.

Abre os poros, pipoca as pálpebras, e, com a pá virada,
mija em leque no cururu malocado na cruz da encruzilhada.

Cachaças para capotar e enrascar-se em palpos de aranha.

(SALOMÃO, 2000b, p. 14)

No trecho, a assunção do vocalismo minoritário é marcada logo de saída pelo contraste entre os dois primeiros versos, com o poeta optando pela matriz diabólica, – aos quais se soma pouco a pouco o campo lexical e o desenvolvimento prosódico dos versos, mesclando marcações consonantais, em / p / e em / c /, e assonantais, em / u /, de grande complexidade e vibração rítmica. Há frequentemente algo de religioso no tipo de ritmo que percorre seus textos. É uma religiosidade pagã que emite os cânticos sacro-profanos da rua, da praça, e tem por templo o corpo como enunciação coletiva, com a pulsação rítmica do cosmos – são vocalizações percussivas – “aBre os Poros, PiPoca as PálPeBras, e, com a Pá virada”, por exemplo – de um mundo modal¹⁶ conjugadas a danças sagradas que formam ritos diretos da

¹⁶ Cf. Wisnik (1989, p.75) ainda escreve que “nas sociedades pré-modernas, um *modo* não é apenas um conjunto de notas mas *uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso*. As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes [...]. O microcosmo sonoro, imbricado com a ordem social e política, compromete também o equilíbrio entre o céu [...] e a terra”.

vivência corpórea.¹⁷ Diferentemente das sociedades civilizadas, nas quais os ritos diretos na carne foram substituídos pelas formas narradas e simbólicas dos mitos originários, o que fez com que a religiosidade se tornasse inefável, vaga, simbólica e despótica com os templos de legisladores e autoridades sacramentais. Em seus textos são citadas minas fragmentadas de uma voz ancestral enraizada no corpo, percorrendo-o como corrente elétrica, ativando-o e acelerando-o como o nômade faz, com máxima velocidade, jamais fazendo dessas minas assassinas em larga escala, destituídas da alegria festiva diante da vida.

ó garrafada das ervas maceradas do breu das brenhas
 se adonai de mim e do meu peito lacerado.
 ó senhora dos remédios
 ó doce dona
 ó chá
 ó unguento
 ó destilado
 ó camomila
 ó belladonna
 ó phármakon
 respingai grossas gotas de vossos venenos
 ó doce dona
 ó camomila
 ó belladonna
 serenai minhas irremediáveis pupilas dilatadas

¹⁷ Cf. Muniz Sodré (2002, p. 136), que escreve: “a dança, rito e ritmo, territorializa sacralmente o corpo do indivíduo, realimentando-lhe a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada”.

ó senhora dos sem remédios
domai minhas brutas ânsias acrobáticas (SALOMÃO,
2004a, p. 9)

Texto escrito para ser falado e falado para ser escrito – ao “feitio de oração” –, no qual Waly faz um pedido às matas, às plantas, à natureza e às forças da vida para que se apodemem do seu corpo. A repetição anafórica dita o ritmo circular e curto, entremeado por versos de pouco maior fôlego, que parecem sustentar a dor desse corpo que deseja viver. Nada de piedade, compaixão ou panaceia miraculosa – apenas a procura do paliativo, da procrastinação, do adiamento da dor definitiva (“domai minhas brutas ânsias acrobáticas”). Nesse poema, texto escrito e texto falado unem-se como método de afirmação diante das forças da dor, do sofrimento e da morte. Assim como se pode dizer que a vida é o poderoso método usado por Waly na composição dos textos. Daí a repetição dos gestos.

Eu tava na boca da mata
Eu vi a campã bater
Ajoelhei, botei meu ouvido no chão
Dei um grito e um assobio
Na chegada de Sultão

Sultão das Matas Ê Ê Ê
Sultão das Matas Ê Ê Á
Sultão das Matas Ê Ê Ê
Sultão das Matas Ê Ê Á
(SALOMÃO, 2000d, p. 23)

O texto tem uma explicação no seu final, em que se lê: “Ponto de Candomblé de Caboclo em louvor de Sultão das Matas que Bidute me ensinou desde a infância em Jequié e nos auges da solidão e desespero recorro sempre a cantar de cor”. Este poema é ele todo uma citação interceptada pelo corpo desesperado e cuidadosamente depositada no livro para explodir com a escrita despótica, sem laços, vínculos, tangentes, carícias na voz que pulsa do corpo tribal. O que se exercita precisamente aí é a riquíssima intervocalidade que pulsa no corpo da Bahia e que é responsável direta pela particular mestiçagem que percorre muito dos textos escritos e orais dos escritores-cantores e dos cantores-escritores da tradição baiana. Gregório de Matos, Antonio Vieira, Castro Alves, Jorge Amado, Caetano Veloso, Cuíca de Santo Amaro, João Ubaldo Ribeiro, Gilberto Gil, Carlinhos Brown sabem muito bem do que aqui se escreve-fala.

Impressionante, também, em certo sentido, como se encontra em um poema desses a fina flor, o fruto faiscante dessa intervocalidade do corpo baiano, de extração nesse caso particularmente negro-africana. A referência é a de um *neo-oriki* para Yemanjá.

ODOYÁ, YEMANJÁ
 mãe do peixe vivo, do pescado e do pescador.
 mãe da paixão do grão de areia
 pela estrela do mar.
 mãe da água-mãe e do tapete de algas
 e da caravela e da água-viva.
 mãe do cavalo marinho
 e do mundéu de mariscos,
 do cação, do cachalote, do xaréu,

da pititinga e da piaba
e de todo e qualquer peixe isolado
ou em cardume
que se nomeia ou enumera. (SALOMÃO, 1996d, p.
39)

Originário das tradições orais africanas dos Iorubá, o *oriki* é um texto sagrado de evocação, elogio e ritualização pertencente a um Orixá, podendo haver mais de um *oriki* dedicado a um mesmo Orixá. A transmissão dos mitos, da doutrina e do ritual deve ao corpo e suas extensões vocais – respiração, sopro, palavra cantada, vivida, bafejada etc. – e físicas – danças, sacrifícios etc. – seu ensino e o aprendizado, visto não serem essas religiões escriturais. Com a migração forçada de iorubanos para as Américas, em particular para o Recôncavo da Cidade da Bahia, os *orikis* sobrevivem subterraneamente e penetram na intervocalidade afro-brasileira, miscigenando-se de diversas formas e produzindo canções e também poemas como esse. Os *neo-orikis* repotencializam os *orikis*, pois

[...] *oriki* é também a denominação corriqueira da frase (ou das frases) mais marcante(s), mais saliente(s), elaborada(s) para delinear incisivamente esse ou aquele objeto. Nesse sentido estrito, e para fazer referência ao campo da produção literária, é possível tratar o *oriki* como uma espécie de equivalente nagô do epíteto homérico. (RISÉRIO, 1996, p. 175)

Assim é seu poema, cujo longo percurso intervocalico passa pelos rituais e cultos ao “duro doce mar divino”, chegando ao Brasil, trazido nas escamas dos corpos dos seus “filhos peixes”, que

sobrevivem e o fazem sobreviver no físico e fértil contato entre voz e escrita, que Waly ritualiza, revitaliza e atualiza de forma bela. Por isso, num poema intitulado não casualmente “Hoje”, Waly pode escrever algo como:

Hoje só quero ritmo.
Ritmo no falado e no escrito.
Ritmo, veio-central da mina.
Ritmo, espinha-dorsal do corpo e da mente.
Ritmo da espiral da fala e do poema. (SALOMÃO,
1996c, p. 71)

Brutalismo

Assim como o corpo tribal em Waly assoma por um belíssimo e delicado oriki a Yemanjá, ele também se ergue brutal e agressivo. A festa como guerra não é uma simples e inofensiva sublimação da vontade. E Waly atravessou territórios perigosos demais com seu corpo, esquivo a maus-olhados, urucubacas e balas perdidas. Ele só não escapou de uma certa matriz cósmica – a cobra morde o próprio rabo.

Da mesma Bahia de intervocalidade expandida e abrangente parece correr um outro fluxo presente nos seus textos:

sobre a Bahia, diz você, eu estou longe de contribuir para essa imagem de balneário idílico, eu vejo às vezes como uma baía turva, um jardim não só de delícias, mas de sordícias, de fuxicarias pelo próprio fato de ter sido corte. (SALOMÃO, 2001, p. 7)

O brutalismo, a organização pelo caos, a experiência do excesso, a vivência de extremos. Estiletos e agudezas próprias ao corpo de Waly, de gestos largos e movimentos bruscos. Violência carnavalizada – que escapa à vida funcional-utilitarista, da linhagem ética do protestantismo capitalista – e se dissemina como vírus pelos recantos mais recônditos, sórdidos, sujos e úmidos da cidade, que também se abre ao mar como “agulha de luz atlântica”. A Bahia, com seu Recôncavo de fervilhante diáspora negromestiça e de um peculiar barroco colonial, com seu sertão milagreiramente cortado pelo rio São Francisco, seu sul Grapiúna com as matas atlânticas da costa dos descobrimentos sobrevivendo aos portugueses, às madeireiras e ao turismo predatório. Tudo isso fermenta no “estado de espírito” corpóreo de Waly.

Emputecido estou, oh! Doce mãe do pão doce e do enjoativo cafezinho com três dedos de açúcar no fundo do copo, eu bem que tento mas caber não caibo na moldura deste quadro, não me enquadro por entre os caibros desta casa, gitano sou e madrasta esta cidade onde reinais visível ao meu olfato e invisível aos vossos inconscientes admiradores, sois um bezerro de ouro fervente em cima dos fogareiros de latão batido.

Um olho agudo aguçado me diz que nem todos os santos e santas, que não há salvador que salve este armengue da sua paulatina ou desbragada corrosão. Não pressinto remissão possível, oh! Sagrada senhora, para esta cidade-presépio da colina.

Rogai por nós, oh! Amarelo-gema de ovo do dendê.

Que tudo abarco e nada aperto.

Eis pois, advogada nossa! Salve dona que se adonou do cocô da caganeira! Salve Rainha, Regina Coeli do torpor! Salve Soberana do empata-foda, da futrica, do fuxico, da fofoca e do banzo! (SALOMÃO, 1993d, p. 31-32)

Dessa experiência das contradições no retorno de Waly ao tumultuado cotidiano da Bahia, para organizar o Carnaval de 1988, alguns textos foram paridos sob o signo da brutalidade desse corpo tribalizado, que passeia – entre arredo e gozozo – movendo-se aparentemente de pulsão em pulsão, registrando em inscrições e escrituras, geralmente em voz alta, os altos e baixos da esculhambação ritualística da cidade. Uma imaginária – entretanto, muito verossímil – Nossa Senhora do Dendê vem ao auxílio do poeta que treme diante do “vil monturo” da cidade tribal. Os signos são dados lançados: a religiosidade sincrética, de um catolicismo pagão, destemperado e desesperançado ante uma paisagem que exala humores com a mesma vertigem pela qual Waly escreve (“eu bem que tento mas caber não caibo na moldura deste quadro, não me enquadro por entre os caibros desta casa, gitano sou e madrastra esta cidade onde reinais visível ao meu olfato e invisível aos vossos inconscientes admiradores”).

Mas não é apenas Salvador, a Cidade da Bahia, que (se de)compõe (n)esse quadro de decadência violenta e crueldade. Ela é um traço forte, uma linha de fuga que se faz muitas vezes também de linha de captura poderosíssima. Encontra-se, no entanto, a mesma perspectivação com que Waly traça a linha-Salvador também em algumas outras linhas – como uma linha-Rio

de Janeiro e uma linha-Brasil. Está-se longe de qualquer determinismo sócio-histórico, pois tais linhas – Salvador, Rio de Janeiro e Brasil – são algumas das tecidas pelos traços que os textos de Waly trançam, pelas redes que eles costuram e o poeta arremessa, com toda a força de seu corpo, de encontro ao branco da folha. Seu brutalismo não é tão simplesmente um flagrante sociológico, neonaturalista ou neorrealista da vida. Isso, sua festa subjetiva e sua salada de vozes em *Me segura* já haviam desfeito com sutileza e ironia, ao parodiar os relatos de testemunho que pretendiam “expor” os bastidores da ditadura, seus cárceres, sua guerrilha e seus tipos. Seu brutalismo, portanto, é o traçado na superfície textual e corporal da experiência estampada pela sua escrita – alegre escrita de uma existência irremediavelmente trágica, violentamente cruel, brutalmente brasileira. Bem distante dos clichês e estereótipos históricos de paraíso terreal ou balneário tropical, como disse. Aliás, como ele também escreve, *poesia é pré prévia premonição*.

perder o trono
 preservar o troar do trovão:
 pois brasil é buraco de cárie
 paiol de banguelas
 poço cego
 cacimba de carência:
 viver nele é desvertebrar sôfregas verdades obsoletas
 borboletear mentiras com ofegante urgência
 :
 antes que algum outro aventureiro lance mão
 (SALOMÃO, 2000e, p. 45)

A experiência radical do corpo tribalizado passa por essa exposição cruel à violência – sofrida e cometida –, pois que a simbolização ainda não é um processo completado, organizado e estável. E nem será, se depender de Waly, porque o corpo é o que sempre vai escapar aos aparelhos de captura do Estado, ao simbolismo autoritário da escrita despótica, à bondade castradora de Deus, à autoridade científica dos *maitres à penser*. O corpo recusa as preces e jaculatórias de praxe em momentos de iminente violência. O corpo só quer vibrar, deslocar-se, fugir, descontrolar-se, perder(-se) (d)o chão, deixar-se extasiar e arrebatado – contra o ideal ascético, pelo excesso. Esse excesso só é possível no corpo tribalizado, que é o corpo da multiplicação, da proliferação, do acontecimento da sua singularidade múltipla, que arrebatado e provoca os movimentos mais libertários como também os mais fascistas. Esse é um corpo no limite da (in)comunicabilidade. Sem projetos e prenhe de infantilidade diante do suplício que sofre.¹⁸ Nesse corpo extasiado está o princípio metodológico que vislumbra de relance, pela fresta do muro, a vida na sua brutalidade mais premente.

Mas que não se confunda esse seu vitalismo com atabalhoamento. Já se escreveu antes e agora se repete: Waly é um tipo de poeta pós-construtivista que investe contra o construtivismo de biblioteca e butique da poesia. Seu *delirium ambulatorium* é o dos grandes geômetras epiléticos – sensibilidade do luxo do lixo da vida. Tudo não foi feito para acabar em um livro – o livro é feito para desaguar na vida, pois a tentativa de inscrição dessa experiência brutal do corpo é a aceleração de

¹⁸ Cf. Georges Bataille, (1992, p. 37-68), particularmente a Segunda Parte: *o suplício*.

fluxos e pulsações rítmicas pelo corpo, tal e qual o demonstra a figura da intervocalidade. Assim como o livro, também a escrita selvagem é feita para desaguar na vida.

UM BODE IMUNDO IRROMPE
(ÍGNEA FLECHA? DARDO EM FOGO? BÓLIDE NO
LUSCO-FUSCO?)
EM MÓRBIDA TROPELIA EM DESABRIDA COR-
RERIA
E PERANTE MINHA PESSOA A FERA
 ESTACA
E JÁ DENTRO DE MIM SE ESMERA
NUM ENRODILHADO TORCIDO E IGNOTO
JOGO MALABAR.
PARA TODA GENTE COUBE O DOMINGO:
PRAIA FÉERIE COOPER JOGGING CORPO AO
SOL TORSO AO MAR;
MINHA PORÇÃO NA PARTILHA:
LYCOPODIUM TÉDIO PORRE TOSSE TORPOR
HOMEOPÁTICO E PLUVIOSO HORROR.

nas nossas ruas,
ao anoitecer. (SALOMÃO, 1993b, p. 111)

Registre-se algumas das ocorrências que o *Dicionário Aurélio* dá à palavra “bode”: das referências tradicionalmente racistas como “mestiço”, “mulato” e “crioulo” até “sátiro”, “confusão”, “segredo, mistério” e “papagaio grande”. Além disso, há as expressões populares “amarrar um bode”, “fazer bode”, “ser do bode”. No entanto, o “bode” do texto arruma-se pela condição de miséria moral e de uma exclusão social. Essa relação de vizinhança,

esse mau encontro, todavia, não é tão casual e indeterminado como pode parecer, pois o título do poema – “O cólera e a febre” – aponta para os principais termos da equação desse encontro com o “bode”: a contaminação pelo vibrião do cólera, literalmente obrigando o corpo a “amarrar um bode” ou a ficar de “bode amarrado”, letárgico, prostrado, com seus sintomas de “tédio tosse porre torpor” diante da turba que avança domingueira sobre os espaços públicos.

O corpo aparece em uma frágil e dupla animalidade: primeiro, com a febre de quem “amarra um bode” em função de uma doença significativa de países pobres, com cidades de baixíssimo índice de saneamento básico; segundo, denunciante da violência da exclusão dos circuitos da felicidade classe-média, consumida cotidianamente em comerciais televisivos e megaespetáculos. Escrito em caixa-alta, o texto parece querer agredir o leitor; ou, gritando, quer expor violentamente os traços brutalistas desse corpo que tosse amuado e dolorido. Ao final, em caixa-baixa, calma e serenamente, fotografa de modo lacônico – “homeopático” – o local mais propício e frequente para ocorrências desse tipo de acontecimento: “nas nossas ruas / ao anoitecer”. O vibrião do cólera, portanto, se metamorfoseia em bode (expiatório?) ao se instalar ferozmente no corpo tribal que congela à noite nas ruas das cidades brasileiras. Waly, então, coloca seu próprio corpo como *medium* ativo desse estado de coisas, no qual os mais sujeitos a essa má sorte são os mais pobres, os mais submetidos ao brutalismo e à crueldade que a feliz vida na sociedade brasileira pode legar. Não se pode esquecer que os dois últimos versos também pertencem ao emblemático poema “Sentimentos de um ocidental”, de Cesário Verde, que aborda justamente a vida urbana de uma Lisboa oitocentista submetida a doenças físicas e morais

de toda espécie. Ligação transistórica de um mundo lusófono que compartilha sobretudo as doenças.

Portanto, o corpo que pulsa em Waly existe como laço intensivo entre existências separadas, mas cuja experiência é compartilhada na singularidade do acontecimento. Em Waly, esse corpo é empurrado para o limiar da vida, limiar dos sentidos, limiar da experiência – entre o teatro da farsa e o suplício brutalista. No primeiro, a experiência teatralizada na própria carne instaura o jogo como aceleração nômade do corpo excêntrico pela composição de subjetividades e pela desordem e apagamento dos limites entre eu e outro, sujeito e objeto, masculino e feminino, branco e negro, escrito e oral etc. É como sua escrita habilmente consegue se estabelecer – como gesto de rasura sobre as barras dos dualismos que – em seu corpo – se confundem e reinventam afirmativamente a vida. No segundo, o exercício da violência por parte do corpo como forma de sobrevivência à servidão e aos suplícios que a sociedade exerce sobre ele. É o corpo de Waly tentando tatuar-se a si próprio e evitar a marca social estável, permanente e constritora do desejo. Esse exercício de brutalidade cria outras formas de vínculo que escapam aos aparelhos de captura do Estado: são os tribalismos, construindo novas formas de vida e de vínculo para além da violência simbólica e institucionalizada das práticas sociais.

Referências

BARTHES, Roland. *Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

342 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001a. p. 219-73.

DE CERTEAU, Michel. Usos da língua. In:_____. *A invenção do cotidiano*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001b. p. 219-73.

CÍCERO, Antonio. A falange de máscaras de Waly Salomão. In:_____. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. p. 31-53.

CÍCERO, Antonio. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b. p. 31-53. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997a. v. 5.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. Tratado de nomadologia: a máquina de guerra. In:_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997b. v. 5.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio D'Água, 1997.

GIL, José. Corpo paradoxal. In. LINS, Daniel, GADELHA, Sylvio (Org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará; Fortaleza, CE, Secretaria da Cultura e do Desporto, 2002. p. 131-48.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1996a.

RISÉRIO, Antonio. *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996b.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996a.

SALOMÃO, Waly. Arenga da agonia. In:_____. *Lábia*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998a.

SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993a.

SALOMÃO, Waly. Boca de cena primal. . In:_____. *Lábia*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998b.

SALOMÃO, Waly. Cobra coral. In:_____. *Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

SALOMÃO, Waly. O cólera e a febre. In:_____. *Armarinho de miudezas*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993b.

SALOMÃO, Waly. Editorial. In:_____. *Lábia*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998c. Boca de cena primal.

SALOMÃO, Waly. Entrevista concedida a Adolfo Montejó Navas. *Cult. Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, p. 05-08, 2001.

SALOMÃO, Waly. Estética da recepção. In:_____. *Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

SALOMÃO, Waly. Fábrica do poema. In:_____. *Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996b.

SALOMÃO, Waly. Fallax opus/Obra enganadora. In:_____. *Armarinho de miudezas*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993c.

344 ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

SALOMÃO, Waly. Feitio de oração. In:_____.*Pescados vivos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004a.

SALOMÃO, Waly. *Gigolô de bibelôs*. São Paulo: Brasiliense, 1983a.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2003a.

SALOMÃO, Waly. Hoje. In:_____.*Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996c.

SALOMÃO, Waly. Imagem de uma onda. In:_____.*Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.

SALOMÃO, Waly. Invocação a Sultão das Matas. In:_____.*Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000d.

SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

SALOMÃO, Waly. Mãe dos filhos peixes. In:_____.*Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996d.

SALOMÃO, Waly. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. José Álvaro Editor, 1972.

SALOMÃO, Waly. Nossa Senhora do Dendê. In:_____.*Armarinho de miudezas*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1993d.

SALOMÃO, Waly. Olho de lince. In:_____.*Gigolô de bibelôs*. São Paulo: Brasiliense, 1983b.

SALOMÃO, Waly. *Pescados vivos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

SALOMÃO, Waly. In Pois poesia é pré. In:_____.*Tarifa de embar-*

que. Rio de Janeiro: Rocco, 2000e.

SALOMÃO, Waly. Self-portrait. In:_____. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003bd.

SALOMÃO, Waly. D'Os Sertões. In:_____. *Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000f.

SALOMÃO, Waly. *Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000g.

SANTIAGO, Silviano. O assino de Mallamé. In:_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. RJ, Rocco, 2000b.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SUBMETIDO EM: 30/08/2008

ACEITO EM: 10/05/2009



NORMAS DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

(Também disponíveis no site da revista: www.estudos.ufba.br)

Normas de apresentação de trabalhos

- *Estudos Linguísticos e Literários*, periódico publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, aceita originais de artigos e de resenhas na área dos estudos linguísticos, literários e culturais.
- O Conselho Editorial emitirá pareceres a propósito dos trabalhos apresentados, podendo recusá-los.

1. Os artigos deverão ter entre 12 e 25 páginas e as resenhas, entre 4 e 8. Os textos devem ser apresentados em duas cópias impressas (papel A4, 210 x 297mm) em CD ou DVD, digitados no programa WORD FOR WINDOWS em fonte *Times New Roman*, espaço simples, corpo 12, com a seguinte formatação:

- Título e subtítulos em **negrito**;
- Identificação do autor após o título, em negrito, à direita, seguido, na linha seguinte, da instituição de origem, por extenso;
- Margens de 3cm;
- Citações recuadas em 2cm, em corpo 10;
- Títulos de obras citadas dentro do texto e destaques em *itálico*;
- Ilustração do fato analisado em **negrito**;
- Uso de numeração progressiva na subdivisão dos capítulos, quando necessário (NBR 6024).

2. Remissões bibliográficas no texto em duas maneiras (de acordo com a especificação exigida pelo texto), com remissões em nota de rodapé (NBR 10520) ou pelo sistema autor data (NBR 10520).

2.1. Indicação bibliográfica nas notas de rodapé iniciada pelo sobrenome do autor, seguido do nome.

2.2. Referências ao final do texto, seguindo a NBR 6023, com as atualizações necessárias:

- Repetição do nome do autor (não usar traço).

3. Ilustrações em preto e branco, que permitam boa reprodução, identificadas.

4. Resumo em português com palavras-chave, seguido de abstract e keywords. Título também em inglês.

SOLICITAÇÕES:

- Ao remeter o trabalho, (i) indicar o endereço completo, incluindo o endereço eletrônico e (ii) autorizar a divulgação, na revista, do endereço eletrônico, se o desejar.
- Fornecer endereço para contato e remessa de exemplares após a publicação.

INFORMAÇÕES:

- Os colaboradores têm direito a dois exemplares da revista.
- Os trabalhos não aprovados não serão devolvidos.

Assinatura da revista **ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS**

Anual: R\$ 40,00

Valores: números anteriores: R\$ 10,00
número atual: R\$ 20,00

Números esgotados: 1, 2, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21-22,
25-26, 31-32

AQUISIÇÃO

Desejo efetuar assinatura

compra do(s) número(s) a seguir indicado(s)

Nome: _____

Instituição: _____

Endereço completo: _____

Cidade: _____ Estado: _____

País: _____ CEP: _____

E-Mail: _____ Tel/Fax: () _____

Data: ____ / ____ / ____

Assinatura: _____

OBSERVAÇÃO: O pagamento deverá ser feito mediante cheque nominal à FAPEX - Fundação de Apoio a Pesquisa e Extensão, ou depósito na conta corrente da FAPEX nº 603.354-7, Banco do Brasil agência 3457-6, e a cópia de recibo de depósito remetida para o endereço abaixo.

Estudos Linguísticos e Literários

Instituto de Letras - Universidade Federal da Bahia

Rua Barão de Jeremoabo, 147

Campus Universitário - Ondina - CEP: 40170-115

Tel.: (71)3283-6781 Fax: (71)3283-6208

E-mail: estudos@ufba.br; robeliacabral@bol.com.br