

Daniela Palma
Érica Lima
(Orgs.)

ENTRE PALAVRAS E IMAGENS

ENSAIOS E PESQUISAS
EM MEMÓRIA,
TRADUÇÃO E
INTERMIDIALIDADE

ENTRE PALAVRAS E IMAGENS:

**ensaios e pesquisas em memória,
tradução e intermedialidade**



Pedro & João
editores

**Daniela Palma
Érica Lima
(Organizadoras)**

ENTRE PALAVRAS E IMAGENS:

**ensaios e pesquisas em memória,
tradução e intermedialidade**

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Daniela Palma; Érica Lima [Orgs.]

Entre palavras e imagens: ensaios e pesquisas em memória, tradução e intermedialidade. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.
379p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-0752-0 [Impresso]

978-65-265-0753-7 [Digital]

1. Ensaio. 2. Pesquisa. 3. Intermedialidade. 4. Estudos da tradução. I. Título.

CDD – 410

Capa: Luidi Belga Ignacio

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2023

SUMÁRIO

ENTRE PALAVRAS E IMAGENS: UMA BREVE APRESENTAÇÃO Daniela Palma e Érica Lima	9
--	---

Parte I - Trânsitos em palavras, imagens e gestos: adaptações e traduções

AUDIODESCRIÇÃO DO CURTA-METRAGEM <i>VINIL VERDE</i> (2004), DE KLEBER MENDONÇA FILHO: REFLEXÕES SOBRE INTERMIDIALIDADE E TRADUÇÃO Marcella Wiffler Stefanini	19
---	----

<i>AVENTURAS DE ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS</i> EM FORMATO AUDIOVISUAL ACESSÍVEL: RELAÇÕES INTERMÍDIAS E PRÁTICAS TRADUTÓRIAS NA PRODUÇÃO DE ACESSIBILIDADE COMUNICACIONAL A OBRAS LITERÁRIAS Ana Luiza Barretto Bittar	47
---	----

VELUDOSAS VOZES: RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS NO FILME <i>CRUZ E SOUSA: O POETA DO DESTERRO</i> Diogo Rossi Ambiel Facini	73
--	----

AS VARIAÇÕES DO ITALIANO NAS ADAPTAÇÕES TELEVISIVAS DO ROMANCE <i>I PROMESSI SPOSI</i> Regina Farias de Queiroz	103
--	-----

TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E ATIVISMO Mona Baker Traduzido por Bianca Anaia e Marcella Wiffler Stefanini Revisado por Andressa Furlan Ferreira e Carlos César da Silva	121
---	-----

DA PONTE AO LIMIAR: UM OUTRO ESPAÇO DA TRADUÇÃO	147
Giuseppe Sofo	
Traduzido por Talissa Ancona Lopez e Marie-Lou Lery- Lachaume	
Revisado por Carlos César da Silva	

Parte II - Deslocamentos e perdas: nas intermedialidades da memória

UM PERGOLADO DE LEMBRANÇAS: LUTO E MEMÓRIA NA NARRATIVA GRÁFICA A CASA, DE PACO ROCA	165
Elaine Pereira Andreatta	
VENCENDO A 'CHAGA DO TEMPO': MÍDIA E MEMÓRIA NAS FOTOGRAFIAS QUE SE MOVEM	189
Carolina Luiza Prospero-Graziano	
DA BANALIDADE DA VIDA: OBJETOS DE DESLOCAMENTO DE PESSOAS EM SITUAÇÃO DE REFÚGIO	211
Louise Hélène Pavan	
FOTONOTÍCIAS E MEMÓRIA: A REPRESENTAÇÃO DE REFUGIADOS NO AMAZONAS	235
Vivian Gomes Monteiro Souza	

Parte III - Olhares feministas e queer para a tradução na literatura e no audiovisual

LITERATURA INFANTIL, FEMINISMO, ADAPTAÇÃO E TRADUÇÃO Handegül Demirhan Traduzido por Danielle Mendes Sales e Andressa Furlan Ferreira Revisado por Marcella Wiffler Stefanini e Priscila Pires	261
PARIR E NASCER EM DIFERENTES LÍNGUAS-CULTURAS: UM OLHAR FEMINISTA PARA A TRADUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO <i>O RENASCIMENTO DO PARTO</i> Fernanda Boito	283
<i>I AM A TURTLE</i> : TRADUÇÃO, CORPO E CASA EM GLORIA ANZALDÚA Gabriel Caetano Moreira	309
TRÊS TIPOS DE TRADUÇÃO DE TEXTOS QUEER LITERÁRIOS Marc Démont Traduzido por Carlos César da Silva e Dhafinny da Silva Revisado por Gabriel Caetano Moreira	325
OWN VOICES E LUGAR DA FALA: A REPRESENTATIVIDADE NA LITERATURA TRADUZIDA PARA ALÉM DAS PÁGINAS Carlos César da Silva	347
BIODATAS DAS PESSOAS QUE PARTICIPARAM DA COLETÂNEA	371

ENTRE PALAVRAS E IMAGENS: UMA BREVE APRESENTAÇÃO

Daniela Palma
Érica Lima

Um começo possível para a história da literatura, em todo caso um mito de origem, seria o do primeiro poema, do primeiro relato, como descrição ou interpretação fabulosa de um desenho ou de uma estátua. (Aira, 2018, p. 5)

O escritor e tradutor argentino César Aira, no ensaio “Sobre a arte contemporânea” (2018), especula que um possível mito para o nascimento da literatura é que ela teria aparecido da atividade de descrever ou interpretar imagens. Por mais fantasiosa (ou “bastante duvidosa”, como o próprio autor adverte) que se considere essa versão sobre a origem literária a partir de práticas de tradução ou transposição intersemiótica, ela funciona aqui como uma espécie de alegoria do interesse deste volume: explorar algumas das complexas relações entre as lógicas da linha e da superfície na comunicação humana (Flusser, 2013), na interface com estudos de tradução e de intermedialidade.

Palavras e imagens não são universos apartados em nossas práticas comunicativas e expressivas, mas se formam em vínculos e colaborações por entrelaçamentos, mediações, empréstimos, derivações, fusões, equivalências. E não se trata apenas de considerar essa relação em termos de formações multimodais composicionais, ou ainda de transposições intersemióticas, mas também como o pensamento-em-linha está presente na produção de imagens e a lógica da superfície, nos produtos da verbalidade. A compreensão de imagem não se reduz à ideia de gêneros textuais imagéticos, mas acompanhamos Flusser que entende que as “[i]magens são mediações entre o homem e o mundo”, pois “o mundo não lhe é acessível imediatamente” (Flusser, 2002, p. 9). O mito imaginado por Aira para o surgimento da literatura se apoia justamente

nessa ideia de cadeia de mediações, todas as origens já são, em si, representações. Isso pode fundamentar, talvez, as relações tradutórias, intertextuais e intermediáticas que propomos explorar nesta coletânea: mediações que brotam de mediações, mediações transmutadas de mediações, mediações que deslizam em mediações, mediações que fundem (e se fundem a) mediações, mediações que recriam mediações... Imagem não é apenas uma tipologia de linguagem, mas também a própria ideia das mediações da consciência, quase em uma equivalência com o sentido de origem (Bergson, 2006). Imagem é também multiplicidade de sentidos e de associações possíveis, que contracenam com jogos de palavras construídos e desconstruídos na própria língua e na língua do outro, em um querer-dizer que nos leva ao mito da origem, à diferença constitutiva e à necessidade de tradução (Derrida, 2002).

Para adentrar nesses campos de exploração acerca das relações entre palavras e imagens, as pesquisadoras e os pesquisadores que reunimos aqui também fizeram uma opção por perspectivas que permitam mais mobilidades transculturais para refletir sobre textos e práticas, explorando os vínculos entre a linguagem e a vida social, atentas e atentos às políticas da contemporaneidade. A coletânea reúne alguns resultados de pesquisas e reflexões de natureza ensaística produzidas por (ex-)alunas e (ex-)alunos do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, especialmente na linha de Linguagens, Transculturalidade e Tradução. Também são apresentadas quatro traduções de textos publicados nos últimos anos, inéditos em português, que trazem teorizações e análises tradutórias de autoras e autores que se debruçam em temas de grande relevância social, tais como ativismo, linguagem queer e feminismo na literatura infantil. Esses textos dialogam com as pesquisas desenvolvidas na linha e possibilitam reflexões sobre o traduzir a partir de diferentes abordagens teóricas e metodológicas. Além de pós-graduandas e pós-graduandos, a tradução envolveu duas alunas da graduação do IEL e uma aluna da Universidade de São Paulo (USP), proporcionando trocas e interações inerentes ao ambiente acadêmico.

O primeiro bloco do livro é composto por seis artigos que tratam de diferentes trânsitos envolvendo palavras, imagens ou gestos na adaptação e na tradução. Inicialmente, é destacada a acessibilidade

comunicacional no cinema e na literatura em dois textos que refletem sobre as complexas relações textuais, semióticas, midiáticas e semânticas envolvidas nas práticas de produzir produtos culturais sensorialmente mais acessíveis. Marcella Wiffler Stefanini, no texto “Audiodescrição do curta-metragem *Vinil Verde* (2004), de Kleber Mendonça Filho: reflexões sobre intermedialidade e tradução”, realiza um mergulho interpretativo no curta brasileiro para, a partir disso, propor uma reflexão sobre o processo de audiodescrição de um filme com características estético-formais não usuais. A autora recorre a categorias de intermedialidades buscando, por meio delas, identificar alguns efeitos de sentido produzidos no curta, principalmente, pelo emprego da técnica de montagem do fotofilme e evocações ao cinema de suspense.

No segundo artigo, “*Aventuras de Alice no País das Maravilhas* em formato audiovisual acessível: relações intermédias e práticas tradutórias na produção de acessibilidade comunicacional a obras literárias”, Ana Luiza Barretto Bittar reflete sobre a leitura acessível como prática que atua nas formações subjetivas e identitárias e analisa a versão em livro audiovisual português-Libras de um clássico da literatura infantil mundial. Os recursos empregados para construir a acessibilidade no livro mobilizam muitos tipos de relações semióticas e midiáticas com potencial para promover novas experiências de leitura.

Na sequência no mesmo bloco, três textos exploram diferentes aspectos inter e transtextuais na atividade da adaptação e da tradução no audiovisual, uma mídia por si com grande complexidade intracomposicional. Primeiro, Diogo Rossi Ambiel Facini trata da adaptação literária para o cinema, no artigo “Veludasas vozes: relações intermidiáticas no filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro*”. O filme biográfico sobre o poeta catarinense, dirigido por Sylvio Back, é tecido não apenas por meio da recriação cinematográfica de eventos biográficos, mas ainda em amarrações com a própria poesia de Cruz e Sousa. O cineasta utiliza procedimentos de adaptação e transposição midiática dos poemas, como também outros recursos criativos que produzem uma espécie de efeito de presença da poesia no substrato audiovisual.

O artigo “As variações do italiano nas adaptações televisivas do romance *I Promessi Sposi*”, de Regina Farias de Queiroz, apresenta parte dos resultados de uma pesquisa de doutorado realizada no IEL/Unicamp,

com estágio sanduíche na Universidade de Catânia, na Itália. No recorte do artigo, o texto analisa o uso de variações linguísticas do italiano nos processos de adaptação do romance canônico de Alessandro Manzoni para três versões televisivas produzidas em 1967, 1989 e 2004. As adaptações literárias para televisão são lidas como parte de políticas de representação de identidade nacional na Itália – nas quais a televisão teve papel muito importante – e a língua e a literatura (como a própria tv) aparecem como elementos centrais na construção da ideia de unidade.

O texto “Tradução audiovisual e ativismo”, de Mona Baker, traduzido por Bianca Anaia e Marcella Wiffler Stefanini, discute a natureza do trabalho do tradutor e mostra como a tradução audiovisual ativista desafia o sistema político e a cultura corporativa da qual esse sistema depende. A partir de uma entrevista não publicada sobre a legendagem no período da revolução egípcia, a autora mostra os desafios enfrentados por profissionais que legendam vídeos de teor político e como esse ativismo confronta o costumeiro discurso de neutralidade da pessoa que traduz, um tema recorrente em sua longa e significativa carreira de pesquisadora.

Para fechar a primeira parte da coletânea, Giuseppe Sofo, em “Da ponte ao limiar: um outro espaço da tradução”, traduzido por Talissa Ancona Lopez e Marie-Lou Lery Lachaume, refuta a ideia de passagem de uma língua para outra, tradicionalmente usada na conceituação e descrição do ato de traduzir, e propõe uma releitura da imagem da tradução como ponte. Fundamentando sua argumentação na multidimensionalidade constitutiva da tradução, Sofo lembra que o espaço da tradução vai além da compreensão binária das línguas e das margens (ligadas pela ponte), e defende que a tradução pertence ao mesmo tempo às duas (línguas/margens).

A segunda parte do volume reúne quatro trabalhos que exploram a construção de memória a partir de algumas colaborações intermediáticas entre palavras e imagens, que criam sentidos para os deslocamentos e as perdas. Bergson (2006) considera a memória como uma espécie de imagem persistente que é escolhida pelo corpo para trazer à consciência, é uma mediação que organiza as percepções e funciona como substrato para as narrativas. Nesses caminhos da memória, Elaine Pereira Andreatta acompanha os entrelaçamentos intersemióticos que compõem um romance gráfico que tematiza o luto, no ensaio “Um pergolado de

lembranças: luto e memória na narrativa gráfica *A Casa*, de Paco Roca”. A análise lança mão de olhares interpretativos que buscam desfolhar as muitas camadas composicionais e semânticas, imagéticas e verbais, que são tramadas na construção da narrativa gráfica a partir da (re)elaboração semiótica de uma temporalidade fundada na perda e da evocação imaginativa de espaços da lembrança.

Na sequência, o tema do luto é também explorado na reflexão de Carolina Luiza Prospero-Graziano, em “Vencendo a ‘chaga do tempo’: mídia e memória nas fotografias que se movem”, sobre uma ferramenta digital de montagem que produz o efeito de movimento em retratos fotográficos de pessoas falecidas. A aplicação em mídia digital atua como produtora de experiências calcadas na memória, especificamente como recurso para práticas de luto. Ao reencenar a volta à vida, a ferramenta promove a quebra de uma “linearidade natural” (ou a “chaga do tempo”), do fim incontornável, e conduz a imagem tecnológica animada à temporalidade mágica das imagens antigas (não linearizadas pelo tempo histórico).

Os outros dois textos que compõem este segundo bloco do livro também refletem sobre as mesclas semióticas na construção de sentimentos de perda, dessa vez associada ao deslocamento, nas experiências da imigração. Em “Da banalidade da vida: objetos de deslocamento de pessoas em situação de refúgio”, Louise Hélène Pavan empreende uma análise de um museu virtual que recolhe fotografias de objetos que foram trazidos por pessoas em situação de migração e refúgio. Os objetos de migração, ao serem fotografados e “museificados” como imagem, passam por vários processos de resignificação, pelas práticas de recontextualização e pelas circularidades que são construídas entre as narrativas e as descrições catalográficas verbais e as fotografias na exposição virtual.

Fechando esse bloco, Vivian Gomes Monteiro Souza, em “Fotonotícias e memória: a representação de refugiados no Amazonas”, explora como as representações jornalísticas de refugiados venezuelanos na região norte do Brasil atuam na construção de uma memória ou de um imaginário coletivo que se projeta sobre esse grupo social. O texto analisa um material recolhido da versão digital de um jornal de Manaus (AM), interpretando como as fotografias jornalísticas

respondem a certos enquadres (muito mais conceituais do que imagéticos ou descritivos, dentro de um sistema político classificatório) que acabam por reforçar representações de refugiados em molduras como vulnerabilidade, ameaça e insegurança.

O terceiro bloco agrupa cinco textos que refletem sobre perspectivas feministas e queer na tradução e adaptação de textos literários e audiovisuais, trazendo questionamentos sobre a representatividade desses grupos nos textos e explicitando o poder da tradução para a criação de discursos mais inclusivos. O primeiro texto do bloco, “Literatura infantil, feminismo, adaptação e tradução”, de Handegül Demirhan, traduzido por Danielle Mendes Sales e Andressa Furlan Ferreira, faz uma discussão sobre a literatura infantil e sua relação com adaptações feministas, trazendo desde exemplos na história quanto contribuições atuais. A autora apresenta algumas críticas às adaptações e à pedagogia feminista e propõe possíveis estratégias de pesquisa para a tradução do gênero literatura infantil feminista em diferentes contextos.

Na sequência, em “Parir e nascer em diferentes línguas-culturas: um olhar feminista para a tradução do documentário *O renascimento do parto*”, Fernanda Boito apresenta uma análise de excertos da tradução de legendas do documentário em que são evidenciadas escolhas tradutórias na língua inglesa que contribuem para a produção de discursos contra-hegemônicos a respeito da agência feminina em contexto de nascimento. Os exemplos trazidos no artigo possibilitam uma problematização do uso de uma linguagem marcadamente patriarcal em língua portuguesa e permitem que sejam consideradas escolhas que priorizem a produção de uma linguagem mais inclusiva.

O texto seguinte é “*I am a turtle: tradução, corpo e casa* em Gloria Anzaldúa”, no qual Gabriel Caetano Moreira se debruça sobre *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* para refletir sobre um possível projeto de tradução para o emblemático livro (autobiografia? romance?) na literatura feminista, queer, chicana, de fronteira... O autor analisa os movimentos de Anzaldúa na criação de uma língua literária própria que se faz na ligação com os sentidos de corpo e de casa (na fusão das imagens de corpo, casa, língua e literatura) e extrai desse caminho interpretativo fontes para pensar um processo de tradução para um texto tão atravessado pela diferença.

Em “Três tipos de tradução de textos queer literários”, traduzido por Carlos César da Silva e Dhafinny da Silva, o autor Marc Démont divide as estratégias de tradução de textos queer em três tipos: a tradução não acolhedora, a tradução minorizante e a tradução ativamente queer. Além de conceituar cada tipo, o autor traz exemplos que mostram como a tradução não acolhedora ignora a questão queer por meio de supressão, ao passo que a tradução minorizante limita os aspectos queer a uma significação conotativa, reduzindo qualquer jogo de sentidos possibilitados pelo original. Em contraposição a esses dois tipos, considerados negativos para a representatividade da comunidade queer, o autor apresenta a tradução ativamente queer como disruptiva e resistente a pontos de vista hegemônicos, com a potência de recriar características queer no texto traduzido, seja por meio de escolhas linguísticas, seja por acréscimos de notas de tradução.

Fechando este volume, o artigo “*Own voices* e lugar da fala: a representatividade na literatura traduzida para além das páginas”, de Carlos César da Silva, aborda um tema bastante atual na área de estudos da tradução: as tendências do mercado editorial brasileiro no que diz respeito à contratação de profissionais para a tradução de livros de pessoas que se identificam com os temas tratados em suas narrativas, tais como sexualidade, gênero, etnia, neurodiversidade e deficiências físicas. O autor apresenta uma análise do conceito de *own voices* a partir da ideia de “lugar de fala” e traz, ainda, a influência do público leitor nas estratégias adotadas pelas editoras, especialmente para a literatura traduzida na categoria jovens adultos.

Esperamos, com esta coletânea, não só dar visibilidade para as pesquisas realizadas na linha Linguagens, Transculturalidade e Tradução, proporcionando discussões e incentivando reflexões sobre os diversos temas aqui apresentados, mas também possibilitar o acesso aos artigos traduzidos do inglês e francês. Dessa forma, apresentamos um conjunto de textos que aparece como um lugar de articulação de diferentes áreas de atuação e pesquisa, e contribui para a disseminação de trabalhos acadêmico-científicos pautados pela transdisciplinaridade e pela preocupação ética nas práticas das relações humanas.

Agradecemos à Capes e ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, cujo apoio foi fundamental para a realização desta coletânea.

Campinas, setembro de 2023.

Referências

AIRA, C. *Sobre a Arte Contemporânea*. Tradução de Victor da Rosa. Rio de Janeiro: Zazie, 2018.

BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo e do espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, V. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Parte I
Trânsitos em palavras, imagens e
gestos: adaptações e traduções

AUDIODESCRIÇÃO DO CURTA-METRAGEM VINIL VERDE (2004), DE KLEBER MENDONÇA FILHO: REFLEXÕES SOBRE INTERMIDIALIDADE E TRADUÇÃO

Marcella Wiffler Stefanini

Introdução

Segundo Irina Rajewsky (2005), há três tipos de relação entre mídias: 1) a combinação de mídias; 2) a referência entre mídias; e 3) a transposição entre mídias. Neste capítulo, iremos nos debruçar sobre a primeira categoria de relação intermediária, para analisarmos o curta-metragem *Vinil verde* (2004), do diretor brasileiro Kleber Mendonça Filho, e sobre a terceira categoria, para refletirmos acerca da audiodescrição (AD) do curta.

O cinema surge a partir da fotografia e do desejo de (re)produzir a imagem em movimento. Com o cinematógrafo dos irmãos Lumière, tornou-se possível o registro – tanto que, no início, ele era utilizado por seus criadores para registrar pequenas cenas do cotidiano –, mas logo a invenção passou a ser utilizada como uma ferramenta para a produção de uma nova forma de manifestação artística, a princípio, com Molière. Fascinado pelas possibilidades de montagens e narrativas que essa nova tecnologia trazia consigo, o cineasta francês foi um dos pioneiros da ficção científica com o curta *Viagem à Lua* (1902). As montagens realizadas por ele proporcionavam a criação de situações até então impossíveis na realidade – como a própria viagem à lua.

A partir de então, a montagem torna-se intrínseca ao cinema, constituído pela linearização de fotogramas. Flusser (2007) classifica a imagem, a exemplo dos fotogramas, como uma superfície, de modo que o cinema é resultante da linearização de superfícies. Entretanto, ao colocar os fotogramas em sequência, as superfícies se tornam históricas – característica que o autor atribui às linhas, ou seja, à escrita, e que confere temporalidade à imagem.

A partir disso, Flusser estabelece quatro tempos diferentes que constituem um texto como o cinema: 1) o tempo linear, representado pelos fotogramas que se seguem uns aos outros e estabelecem uma sequência de imagens; 2) o tempo determinado para cada fotograma, ou seja, o tempo de exposição de cada fotograma na tela; 3) o tempo despendido para o espectador captar cada imagem (semelhante ao tempo envolvido na leitura de uma pintura, mas condicionado ao tempo de exposição da imagem na tela); e 4) o tempo referente à história narrada pelo filme, que seria linear, razão pela qual é possível comparar a leitura de um filme à leitura de linhas. No entanto, para Flusser, essa ideia é falsa. No caso da leitura de um filme,

ao contrário do que acontece nos textos escritos e assim como acontece nas pinturas, podemos primeiro perceber cada cena e depois analisá-la. Isso significa que a leitura de filmes é algo que acontece no mesmo “tempo histórico” em que ocorre a leitura de linhas escritas, mas o tempo histórico em si acontece dentro da leitura dos filmes, em um novo e diferente nível. (Flusser, 2007, p. 108)

Para Flusser, isso não é óbvio, porque nós aprendemos a ler filmes como se fossem linhas escritas, denotando como nosso pensamento ocidental está condicionado à escrita e à linearidade que lhe é inerente. Além disso, o autor aponta outro aspecto singular do cinema. Conforme explica, os filmes não são apenas uma sequência de imagens, mas imagens que “falam”. Com isso, eles são, visualmente, superfícies, mas para o ouvido eles são espaciais, e é por isso que se tornam tridimensionais.

Desse modo, concluímos que o cinema sonoro é resultado da combinação entre uma mídia visual (expressa através de superfícies organizadas linearmente) e uma mídia sonora, que, apesar de diferir da escrita em termos de materialidade, mantém com ela uma relação de semelhança no que diz respeito à linearidade, visto que se apresenta a nós de modo sequencial, porém, envolve complexidades de leitura que diferem da linha, em função dos quatro tempos a que está constricta e de sua tridimensionalidade. Por outro lado, ao pensarmos nas possibilidades de tradução de um texto audiovisual, em especial no que se refere à

acessibilidade de suas informações visuais e sonoras, voltamos nossa atenção ao que Rajewsky identifica como transposição entre mídias.

Nos estudos da tradução, essa transposição é referenciada como tradução intersemiótica (Jakobson, 1959), a qual, no texto audiovisual, pode se dar de duas formas: 1) legenda para surdos e ensurdecidos (LSE); e 2) audiodescrição (AD). No primeiro caso, o objetivo é traduzir a informação sonora para a linguagem verbal a fim de que as pessoas surdas possam ter acesso a ela. Isso envolve tanto a tradução de diálogos, passados da oralidade para a escrita, como a tradução da trilha sonora e quaisquer outras informações sonoras, como o abrir e fechar de portas, passos, entre outras. Essa tradução costuma aparecer entre colchetes, assim como a identificação dos falantes antes da transcrição dos diálogos.

No caso da AD, que será o foco do nosso estudo, a tradução ocorre com a finalidade de tornar o material audiovisual acessível a pessoas com deficiência visual. Para tanto, é necessário transpor a informação visual para a linguagem verbal oral, de modo que a AD, assim como a LSE, configura-se também como uma forma de intermedialidade, tanto na perspectiva do que Rajewsky entende como transposição entre mídias, quanto no que diz respeito à combinação de mídias, uma vez que, a partir do momento em que a tradução passa a integrar o produto audiovisual, ela se torna uma nova mídia a constituir aquele texto. Isso vale também para outras modalidades de tradução audiovisual (TAV), como a legendagem para ouvintes, a dublagem e o *voice-over* (Franco e Araújo, 2011), que são formas de tradução interlingual (Jakobson, 1959).

Nesse sentido, é preciso considerar que qualquer forma de tradução envolvida em um texto audiovisual passará a integrá-lo e constituirá uma relação de intermedialidade com ele, podendo, inclusive, interferir na significação da obra, uma vez que resulta da interpretação da pessoa que traduz. Assim, iremos propor uma análise do curta *Vinil verde* (2004), adotando a intermedialidade como metodologia (Nagib, 2020), para depois refletirmos sobre algumas possibilidades de AD da obra, tendo em vista que esta passará a fazer parte do curta.

Intermedialidade

Intermedialidade, como o próprio nome indica, consiste na relação entre mídias diferentes. O cinema atual configura-se como o resultado de uma intermedialidade, visto que surge a partir da relação entre uma mídia visual e outra mídia sonora. Entretanto, para além dessa relação por si só, o que nos chamará a atenção na análise da obra de Kleber Mendonça Filho é o modo como as escolhas visuais e sonoras se articulam entre si, e o efeito que essa articulação é capaz de provocar no espectador.

Para entendermos melhor as possibilidades de relações entre mídias no cinema, iremos nos apoiar no texto de Ágnes Pethö “Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema” (2018). Segundo a autora, a intermedialidade pode ser compreendida a partir de três perspectivas diferentes: 1) como uma fronteira entre mídias; 2) como um *in-betweenness*¹; e 3) como uma conexão entre o real e o intermedial.

Na primeira perspectiva, pressupõe-se a existência de fronteiras claras entre uma mídia e outra, fronteiras que são admitidamente construídas histórica, cognitiva e convencionalmente. É com base nesse pressuposto que se torna possível a classificação proposta por Irina Rajewsky (2005). Como já esboçado, para a autora, há três tipos de relação entre mídias: 1) a combinação de mídias, que ocorre quando duas ou mais mídias se articulam entre si sincronicamente – alguns exemplos são as histórias em quadrinhos (HQ) e o próprio cinema; 2) a referência entre mídias, marcada por evocar características de outra mídia – nesse caso, o significante (a materialidade) não muda, mas ele tenta simular características de outras mídias, a exemplo de uma mídia cujo significante é verbal (um romance) e tenta evocar características visuais, como a *ékfrasis*, prática comum nas epopeias gregas; e 3) a transposição entre mídias, ou seja, a tradução de um texto materializado em uma mídia para um texto em outra mídia, como adaptações da literatura para o cinema ou o caso da própria AD.

¹ Optou-se por não traduzir este termo por não haver evidências de que seja utilizado em sua forma traduzida. *In-betweenness*, nesse contexto, pode significar “algo que está entre duas mídias diferentes” ou “uma mídia intermediária”, “uma mídia que engloba duas mídias diferentes ao mesmo tempo”.

No entanto, essa forma de encarar as possíveis relações entre mídias é, na visão de Pethö, reducionista e estruturalista, pois simplifica a relação ao mesmo tempo em que se restringe à forma. É por esse motivo que a autora irá propor a ideia de *in-betweenness*, que assume a impossibilidade de marcar fronteiras entre as mídias. Segundo ela,

Enquanto a metáfora da fronteira triunfa na tentativa de forjar uma estrutura teórica sólida para uma única disciplina de estudos intermediais capaz de lidar com todas as formas de mídia, a metáfora do *in-betweenness* não apenas sugere a impossibilidade de fixar as fronteiras, um estado de instabilidade, de borrão (diferente do ato de borrar formalmente entidades distintas), mas é também uma noção-chave que abre caminho para a absorção de diferentes metodologias, bem como para a multiplicação de perspectivas no que diz respeito ao fenômeno da intermedialidade. (Pethö, 2018, p. 168)²

A noção da intermedialidade como forma de representação da realidade é apresentada por Pethö (2018) a partir da metáfora da dupla hélice proposta por Raymond Bellour (2012).

Bellour empresta o conceito de dupla hélice da biologia molecular para explicar a ideia de imagem-*in-between*. Citando o filósofo, Pethö explica que as imagens na era digital

não são apenas ubíquas, mas cada vez mais difíceis de definir se pensadas como coisas em si-mesmas; nós as experienciamos mais como “passagens da imagem”, noção em que a preposição ambígua “da” inclui não só a ideia de “in-between” imagens mas também espectadores passando em frente das imagens e uma conexão mais obscura com “o que está faltando na imagem” ou “o que contém a imagem”. (Pethö, 2018, p. 174)

Nesse sentido, a dupla hélice funciona, então, como uma analogia às duas formas como a imagem cinematográfica pode ser interpretada: 1) como uma reprodução fotográfica da realidade; 2) como uma reprodução mecânica do movimento. A partir disso, Pethö (2018) conclui que, por um lado, podemos considerar as relações e analogias inter-arte e inter-

² Todas as traduções não referenciadas são de nossa autoria.

mídia, e, por outro, o poder da imagem cinematográfica como uma forma de se assemelhar e representar à realidade, de modo que a intermedialidade se configure como uma passagem da imagem para a realidade, do real para o não-real, da arte para a não-arte, pois é através dela, ou seja, das associações entre mídias e artes, que somos capazes de relacionar o cinema com as sensações da realidade.

A noção de intermedialidade como um recurso para a passagem do não-real para o real também é elaborada por Lúcia Nagib (2014) ao desenvolver o conceito de políticas da impureza a partir de Bazin (1991). Conforme explica no capítulo “Passages to Reality: the case of Brazilian Cinema” do livro *Realist Cinema as World Cinema* (2020), a autora utiliza o termo passagens para se referir não ao modo de exibição e consumo do cinema, mas sim à sua produção, na medida em que esta resulta da interação entre o cinema com outras artes e mídias, que, por sua vez, são formuladas durante o processo de produção, isto é, não estão completas, prontas para, depois, serem articuladas umas às outras, mas se tornam completas em função da articulação. Essa noção dialoga bastante com a ideia de *in-betweenness* defendida por Pethö (2018).

O termo passagens faz referência direta ao conceito benjaminiano apresentado pelo filósofo no livro *Das Passagen-Werk*, traduzido para o português brasileiro como *Passagens*. Neste livro, que concentra o trabalho de uma vida inteira e, no entanto, foi interrompido em função do suicídio do autor em 1940, Benjamin discorre sobre as passagens existentes na cidade de Paris, sobre os centros comerciais que configuram a cidade, encarando-os como uma cápsula do tempo. Isso porque, como nos explica Nagib (2020), sua análise das passagens parisienses levanta a hipótese de que tal configuração geográfica representa a condensação do passado e do presente. Citando um trecho da obra, a autora destaca que “cada época recebe imagens da sua sucessora”.

Analogicamente, podemos entender o cinema como uma arte e uma mídia que, assim como a cidade de Paris, recebe e absorve artes e mídias anteriores, como a literatura, a fotografia, a música, o teatro, entre outras. É nessa medida que a autora concebe o cinema como passagens e, retomando Pethö (2018), que essas passagens tornam possível a relação da arte com a realidade, por meio da sensorialidade que elas possibilitam ao espectador.

Ainda sobre a relação das artes e, no caso, do cinema com a realidade, acrescentamos que a ideia de “políticas da impureza” proposta por Nagib (2014) se apoia na noção de “política do dissenso” de Rancière (2010). Isso porque, para a autora, a associação de mídias diferentes em um filme tende a introduzir dilemas. A partir disso, conforme citação de Paiva, a intenção de Nagib é

[s]ugerir uma rota alternativa que coloca a intermedialidade não como um objetivo político projetado para o futuro, mas como uma crise dialética sempre presente, o lugar de um profundo dilema entre a condução depurativa inerente a todas as formas artísticas e a consciência de sua insuficiência. Esse dilema, eu sugiro, é político por sua própria natureza. (Paiva, 2016, p. 68)

Essa ideia de dilema e crise é significativa para o cinema realizado em Pernambuco no período da Retomada. Segundo Paiva (2016), o que ficou conhecido como a Retomada do cinema brasileiro – projeto interrompido pela ditadura militar – teve início na década de 1990. Em Pernambuco, ela começou com o manifesto *Caranguejo com cérebro*, lançado em 1991 a fim de responder à crise sociocultural vivida pela cidade de Recife, e resultou da articulação entre diversos grupos que tinham como propósito promover a circulação de produções artísticas características da cultura pernambucana que emergia no período. Observa-se nesse movimento uma forte inter-relação entre cinema e música, mais especificamente entre o que ficou conhecido como *Árido movie* e *Manguebeat*, cujo objetivo era construir uma identidade audiovisual e musical nordestina, buscando romper com a hegemonia cultural de São Paulo e Rio de Janeiro e suas representações do nordeste brasileiro, comumente calcada em estereótipos.

Os movimentos *Manguebeat* e *Árido movie* ecoam a ideia de dilema e crise relacionadas à política do dissenso, uma que vez que surgem como uma resposta às crises vividas pela cidade de Recife, ao mesmo tempo em que se apoiam na intermedialidade, em especial na relação entre a música e o cinema, estabelecendo passagens capazes de conectar o espectador (real) com a obra (arte) e instigá-lo a promover uma mudança na realidade.

Entendendo que as primeiras obras de Kleber Mendonça Filho foram feitas no contexto da Retomada e, mais especificamente, do *Árido movie*, acreditamos que a intermedialidade como metodologia de análise se justifica, tal como propõe Nagib (2020). Segundo a autora,

o caráter independente do movimento [Retomada] favoreceu um uso destemido da mídia cinematográfica que não reconhece fronteiras e expõe suas conexões intrínsecas com outras formas de artes e mídias. O método intermedial é, portanto, estrategicamente capaz de lançar nova luz sobre as formas como esses filmes não só representam mas interferem e transformam o mundo ao redor deles. (Nagib, 2020, p. 174)

O que pretendemos analisar neste estudo, portanto, é a intermedialidade como recurso para criar sensações que aproximem o espectador da obra, que façam ele sentir como se estivesse vivendo aquilo, como se o que é representado na obra fosse real, a exemplo do medo, como defendemos tratar-se do caso de *Vinil verde* (2004). Para isso, nossa análise será norteadas por duas importantes características intermediais do curta-metragem: 1) o fotofilme e 2) a trilha sonora.

Análise de *Vinil verde* (2004)

Vinil verde narra a história de uma mãe que presenteia sua filha com uma caixa repleta de discos de vinil, dentre os quais destaca-se um em particular, de cor verde. A mãe, todos os dias, diz à filha que ela pode escutar qualquer um dos vinis, menos o vinil verde. Entretanto, dia após dia, a filha desobedece a mãe e, como resultado, algo estranho acontece com a mãe sempre que a filha toca o vinil verde. Em relação à forma como essa narrativa se apresenta ao espectador, destacamos a intermedialidade entre o fotofilme e a trilha sonora como importante característica para inserção do espectador na obra, ou seja, para estabelecer a relação entre o real e a arte.

Retomando Flusser (2007), entendemos que todo filme é composto por uma sequência de fotografias. No caso de *Vinil verde*, porém, essa sequência é explícita por não ser produzida através de uma câmera filmadora – que confere à obra maior ilusão de realidade –, mas sim de uma câmera fotográfica (uma Canon 55mm). Segundo reportagem do

portal *Interrogação*, o curta foi feito com 500 fotografias. Estas foram, posteriormente, organizadas em uma sequência de imagens, a qual se sobrepôs uma narração. Ao assistir ao curta, pode haver um desconforto em relação à técnica da montagem a partir de fotografias, em especial porque o cinema se desenvolveu tanto que não estamos habituados a ver uma imagem em movimento dessa forma.

A essa escolha, podemos relacionar a poética da obsolescência, que, segundo Elsaesser (2018), consiste em recuperar formatos e tecnologias cinematográficas passadas para intervir no debate sobre o cinema contemporâneo. Nesse sentido, percebemos a presença da fotografia em *Vinil verde* como uma tecnologia “passada” que, nesse curta, contribui para a construção da sensação de estranhamento.

Como consequência, essa escolha faz com que o tempo de exposição de cada fotografia na tela (tempo 2 apontado por Flusser – que, diga-se de passagem, interfere diretamente no tempo 3) seja bem maior que o tempo dos fotogramas de um filme rodado em uma filmadora, deixando a montagem extremamente explícita ao espectador, e interfere no ritmo da narrativa, mais vagaroso, o que intensifica o suspense. Ademais, há uma distinção no que diz respeito ao aspecto audiovisual da obra, uma vez que, diferente das câmeras de filmagem atuais, que captam imagem e áudio, a máquina fotográfica que produziu o curta *Vinil verde* não capta áudio, de modo que a combinação de mídias se torna igualmente mais explícita com o acréscimo da narração.

Desse modo, o filme não apresenta diálogo entre as personagens, entretanto, há a figura de um narrador. Nesse caso, não temos imagens que falam, como Flusser caracteriza o cinema, mas imagens que ilustram uma narrativa. Mikkonen (2012) irá aprofundar o estudo da narração em mídias que combinam imagem e palavra (superfície e linha, para usar a nomenclatura de Flusser). O autor irá se debruçar sobre o estudo do que chama de focalização, ou seja, percepção que os elementos narrativos, sejam eles a figura do narrador, os personagens ou outros componentes da narrativa, conseguem externalizar ao leitor/espectador. Pensando no curta de Kleber Mendonça Filho, além da voz do narrador, há outros elementos sonoros responsáveis pela focalização da narrativa, especialmente a trilha sonora, que em alguns momentos da trama contribuem para a construção de uma atmosfera de suspense e

intensificam o horror da situação, característica que permeia e até mesmo constitui a narrativa. Entretanto, antes de nos adentrarmos na forma como a narrativa se constrói a partir da relação entre a materialidade visual (decorrente da linearização das fotografias) e a materialidade sonora (que engloba a narração, a trilha sonora e a sonoplastia), é necessário contextualizar essa técnica de montagem.

Um dos primeiros a produzir filmes utilizando a técnica de linearização de fotografias com adição de narração (o que ficou conhecido como fotofilme) foi o cineasta francês Chris Marker na década de 1950, um dos representantes da *nouvelle vague* – tanto que Kleber Mendonça Filho presta agradecimento ao cineasta nos créditos do curta. Conforme explica Érico Elias (2014), há dois tipos de fotofilmes (filmes produzidos a partir de fotografias): os fotofilmes de apropriação, ou seja, que partem de fotografias pré-existentes para sua utilização na montagem de um filme, ou os fotofilmes plenos, quando as fotografias são capturadas com a intenção prévia de serem transpostas para o formato fílmico. Elias explica que esse tipo de filme foi designado pela crítica da época como “filme ensaio” e associado ao cinema moderno por caracterizar-se como

uma maneira inovadora de fazer cinema, a partir da qual deixaria de fazer sentido tanto a busca por uma verdade factual, característica fundante do documentarismo clássico, como a necessidade de se contar uma história, o princípio da narratividade inerente ao campo da ficção e do melodrama (Elias, 2014, p. 150-151).

Cabe destacar, ainda, a relação do cinema com o documental, esboçada no início deste capítulo, visto que o surgimento da máquina fotográfica e do cinematógrafo tornou possível registrar uma situação, tanto que, no começo do século, ambas as invenções eram usadas majoritariamente como ferramenta de registro.

Bazin irá usar a referência ao ensaio em sua crítica sobre o filme *Lettre de Sibérie* (1957), primeiro fotofilme de Marker. De acordo com Elias (2014), o crítico define o trabalho do cineasta como “um ensaio documentado pelo filme”. Isso porque a fotografia é utilizada por Marker de forma poética não só para narrar, mas para refletir sobre o cenário político do momento. O primeiro filme em que o cineasta faz uso desse

recurso de forma mais narrativa, e dentro do que se classificou como fotofilme pleno, é o longa *La Jeteé* (1962).

Semelhante à *La Jeteé*, entendemos *Vinil verde* como um fotofilme pleno, uma vez que não recorre a fotografias pré-existentes e tiradas com outro propósito que não a produção do curta. Pode-se dizer também que o curta configura-se mais como uma narrativa ficcional do que documental, já que seu propósito não parece ser documentar ou denunciar, como ocorre em *Lettre de Sibérie*. No entanto, está longe de se caracterizar como um melodrama, reforçando seu lugar como expressão do cinema moderno, especialmente por recorrer a um recurso marcadamente nascido no contexto da *nouvelle vague* francesa.

Retomando a questão do desconforto que isso pode provocar no espectador, acreditamos que a intenção de Kleber Mendonça Filho ao escolher narrar a história através de um fotofilme é provocar o espectador, ou seja, causar um estranhamento, em especial por se tratar de uma técnica nascida na *nouvelle vague*, visto estar associada à figura de Chris Marker, e, por conseguinte, ao cinema moderno. Para melhor entender essa provocação e os efeitos de sentido que essa escolha do diretor possibilita, faz-se necessário contextualizar o cinema moderno para, em seguida, compreendermos melhor como a escolha pela produção de um fotofilme somado a uma narração, isto é, a combinação entre essas duas mídias, constitui o filme e quais efeitos podem provocar no espectador.

Xavier, em seu livro *Cinema brasileiro moderno* (2001), explica que a principal proposta do cinema moderno era romper com a linguagem clássica que se estabeleceu principalmente nas produções dos estúdios estadunidenses – à qual associamos o melodrama. No Brasil, esse movimento terá duas grandes influências: 1) o neorrealismo, com os filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 Graus* (1954) e *Rio, Zona Norte* (1957), e de Roberto Santos, *O Grande Momento* (1957); e 2) o Cinema Novo, influenciado pela *nouvelle vague* francesa. Esta também se inspirou no neorrealismo e se consolidou a partir das publicações da *Cahiers du Cinéma*, revista de crítica cinematográfica comandada por Bazin e que contava com críticos como Godard e Truffaut, que posteriormente viriam a se tornar grandes diretores da *nouvelle vague*. A proposta dos cineastas da *Cahiers* era romper com a linguagem clássica do cinema

comercial, sendo marcada, assim, por várias experimentações, em especial nos planos de enquadramento e na montagem. No Brasil, o principal cineasta desse período foi Glauber Rocha e sua estética da fome, com a trilogia *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968).

Nesse sentido, é possível relacionar a técnica utilizada no curta de Kleber Mendonça Filho com a proposta formal do cinema moderno, justamente por serem escolhas que fogem ao padrão da linguagem clássica comercial. Podemos concluir que tais escolhas não são aleatórias, mas partem da própria temática e do gênero explorados pelo cineasta nessa obra. Como mencionado, a narrativa gira em torno do disco de vinil verde – que dá título à obra. O próprio vinil enquanto tecnologia de gravação e reprodução de áudio é considerado antigo em comparação a outras tecnologias que lhe sobrevieram, como a fita cassete, o CD e, à época da produção do curta, o MP3 – outras tecnologias, como o próprio aparelho celular, se popularizaram depois. O mesmo pode se dizer do fotofilme como recurso para a produção de imagens em movimento, uma vez que existe uma tecnologia capaz de produzir essas imagens de forma muito mais prática: a filmadora – ao que relacionamos à poética da obsolescência de Elsaesser (2018).

Para além dessa analogia, ao assistir ao curta, percebe-se que sua temática principal não é o vinil verde em si, mas o que ele representa: em nossa análise, os medos da mãe. Desse modo, é possível relacionar a própria técnica utilizada com a construção de uma atmosfera de horror calcada no sobrenatural. Segundo Fernanda Sales Rocha Santos (2018), o sobrenatural seria o principal elemento do gênero horror, que teria como objetivo causar medo, estranhamento, choque ou aversão. O medo passado de mãe para filha – representado simbolicamente pelo vinil verde – é o tema da obra. Dialogando com isso, o diretor escolhe uma técnica capaz de causar estranhamento em seu público, pois difere da materialidade a que o espectador de cinema do século XXI está habituado, reforçando, assim, o sentimento de choque relacionado ao sobrenatural da narrativa: a mãe perder os membros do corpo como consequência de a filha ter escutado o vinil verde (conduta proibida pela própria mãe).

Nesse sentido, percebe-se que a escolha pelo fotofilme somado à narração e aos efeitos sonoros, especialmente a trilha sonora, são fundamentais para a construção da atmosfera de horror de que fala Santos (2018). Isso pode ser ilustrado na sequência de imagens a seguir, que marcam o momento em que a filha vai ao encontro da mãe depois de receber uma ligação do porteiro do prédio. A mãe, que já havia perdido os dois braços depois que a filha descumpriu por duas vezes a ordem de não escutar o disco de vinil verde, havia chegado em casa, mas estava impossibilitada de entrar no apartamento. O espectador não sabe o que lhe aconteceu, visto que a filha escutou novamente o vinil verde naquela tarde. A composição da cena através do uso da montagem das fotografias contribui para o clima de suspense, pois o percurso da menina ao encontro da mãe é ritmado e acompanhado apenas pelos sons das portas se abrindo, com uma música ao fundo que realça a atmosfera de suspense. Aqui, não há narração, mas os elementos visuais e sonoros, ou seja, a intermedialidade entre imagem e som é fundamental para a construção do que Mikkonen (2012) chama de focalização:

Figuras 1 a 8 - Percurso da filha ao encontro da mãe.





Fonte: *Vinil verde* (2004).

Nesta cena, a importância dos elementos sonoros para a construção da atmosfera de horror torna-se evidente, uma vez que, por não haver narração verbal, é a combinação das fotografias com os sons do abrir e fechar das portas somado à trilha sonora que será responsável por dar seguimento à narrativa, que aqui atinge o ápice do suspense, pois não sabemos o que aconteceu com a mãe desde a última vez que a filha escutou o vinil verde e, para descobrirmos, precisamos acompanhar a vagarosa caminhada da filha até o encontro da mãe, como se estivéssemos vivendo aquela situação com ela. Isso comprova a tese de Pethö (2018) e de Nagib (2020) em relação à intermedialidade como recurso de aproximação do espectador (real) com a obra (arte).

Outro exemplo de elemento sonoro que contribui para a construção da atmosfera de horror é o som da agulha da vitrola rangendo no vinil verde toda vez que a filha coloca o vinil proibido para tocar. O silêncio do narrador somado a esse som aumenta o suspense que gira em torno do porquê da proibição da mãe. Percebemos, assim, que a combinação entre ambas as mídias – as imagens do fotofilme e os efeitos sonoros, bem como o silenciamento do narrador – são essenciais para a composição do gênero horror, que, neste curta, está relacionado ao suspense do que vai acontecer em seguida e ao sobrenatural, colaborando, inclusive, para reforçar a temática do medo.

É importante destacarmos também o papel da trilha sonora, em especial da música tocada pelo vinil verde, para a significação da obra. Se observarmos a letra da música, intitulada Luvas Verdes, é possível perceber, nos trechos “Fantasia, contos de outros cantos. Imaginação” e “A música da vida lembra a criança. A vida é perene, como a infância”, que ela se refere à infância, a qual podemos facilmente associar à figura da filha. Entretanto, há um par de “luvas verdes” que vêm buscar a criança, o que nos remete à ideia do fim da infância, que podemos relacionar ao medo da mãe. Há ainda imagens do curta às quais podemos associar à letra da música, como a cena em que a filha usa as maquiagens da mãe para parecer uma mulher adulta, que envolve tanto a fantasia e a imaginação quanto o desejo de passar da infância para a vida adulta.

Nesse sentido, acreditamos que a adoção da intermedialidade como metodologia de análise do curta é uma escolha acertada, pois a relação entre o som e a imagem, ou entre o áudio e o visual, é o que constitui o cinema. Além disso, nossa análise também permitiu concluir, junto de Pethö (2018) e Nagib (2020), que a intermedialidade contribui para aproximar o espectador da obra de arte e fazê-lo sentir como se estivesse inserido na narrativa cinematográfica, pois é capaz de aflorar sensações e sentimentos, como o suspense e o medo no caso de *Vinil verde*.

Audiodescrição

A partir dessas reflexões, torna-se possível pensar na AD também como uma mídia que se combina a um texto visual, seja ele um curta-metragem, como no caso, ou qualquer outro que se materializa visualmente. Como observamos, o cinema resulta da combinação de diferentes mídias, e com a inserção da AD, esta passaria a ser mais uma delas. Entretanto, a AD também se configura como uma transposição midiática, uma vez que seu principal objetivo é transpor a materialidade visual – no caso em questão, o fotofilme – para uma mídia verbal e oral. Nesse sentido, Franco e Araújo (2011, p. 17) a definem como a “tradução em palavras das impressões visuais de um objeto, seja ele um filme, uma obra de arte, uma peça de teatro, um espetáculo de dança ou um evento esportivo”.

Com base em tal constatação, é possível refletirmos sobre o papel que a AD terá ao ser integrada ao já existente curta-metragem: ela passará a fazer parte da obra e, assim, será mais um elemento de significação do curta, podendo, inclusive, modificar sua recepção. Por esse motivo, é importante que a pessoa audiodescritora tenha consciência da intermedialidade intrínseca à AD, em especial quando associada a um texto previamente constituído pela combinação de mídias, e dos significados possibilitados por essa nova combinação.

Levamos esse ponto específico da AD pois acreditamos que, quando se trata de uma obra de arte, não basta descrevermos seu conteúdo, mas é importante traduzirmos também a forma como esse conteúdo é apresentado ao público. Ao falarmos do cinema, estamos nos referindo à forma como a combinação da mídia visual – composta, como já mencionado, pela linearização de superfícies, – com a mídia sonora – composta, no caso do curta analisado, pela narração, pelos efeitos de sonoplastia (portas abrindo e fechando, por exemplo) e pela trilha sonora – são capazes de transmitir uma mensagem construída e expressa nessa materialidade audiovisual. O que se defende, portanto, é que a AD, uma vez integrada a essa materialidade, passará a ser mais um elemento a compor a obra.

Para isso, nos embasamos em Antonio Candido, que, na abertura do livro *Literatura e sociedade* (1985), explica que uma obra de arte é comumente analisada a partir de fatores externos e internos, em que o primeiro seria o contexto sócio-histórico-cultural de produção dessa obra e o segundo seria a materialidade da obra em si, a forma como ela é apresentada ao público. A partir disso, Candido defende que, na análise, é impossível separar os dois elementos. Por esse motivo, justificamos a importância das reflexões anteriores sobre a intermedialidade no curta-metragem *Vinil verde*. Para audiodescrevê-lo, é fundamental que se considere seus elementos formais que, por sua vez, estão atrelados a um contexto sócio-histórico-cultural: o contexto de produção da *Retomada* e do *Árido movie*.

Nesse sentido, Candido argumenta que o papel do crítico literário (e podemos estender essa percepção da literatura para outras artes, como o cinema) é identificar quais fatores atuam na organização interna e constituem a estrutura peculiar da obra. Para ilustrar seu argumento, o

autor traz o exemplo do romance *Senhora* de José de Alencar, que faz uma crítica à classe burguesa, tendo como tema principal a compra de um marido e as tensões entre Aurélia, que havia herdado uma grande quantia em dinheiro, e Fernando Seixas, que antes disso a desprezava. Isso, para Candido, tem um significado simbólico de representar e desmascarar os costumes da época, como o casamento por interesse e, para além disso, o fato de que as relações humanas se deterioram por dinheiro.

Esse poderia ser considerado o conteúdo da obra, que reflete o contexto em que ela foi concebida. Entretanto, segundo Candido, não é apenas o conteúdo do romance *Senhora* que revela a crítica à realidade do período, mas também a estrutura da obra, marcada por uma “longa e complicada transação – com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras secretas – no correr do qual a posição dos cônjuges vai se alterando” (Candido, 2006, p. 17). Com isso, o autor demonstra que conteúdo e forma são indissociáveis.

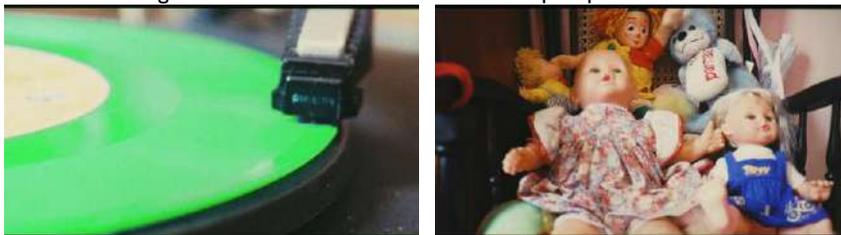
Desse modo, transpondo a reflexão do crítico literário para a análise da obra *Vinil verde*, se formos pensar no conteúdo do curta, nos restringiríamos às falas do narrador, havendo, assim, o risco de nossa compreensão limitar-se às ações narradas, vinculadas principalmente à desobediência e à rebeldia da filha. No entanto, os elementos formais da obra – a escolha pela produção do curta a partir de fotografias tiradas previamente (fotofilme), somadas aos elementos sonoros sobrepostos à sequência de imagens –, indicam a construção de uma atmosfera de horror, em especial pela articulação entre a imagem e a trilha sonora, e apontam para o fato de que o tema principal da obra não é a desobediência da filha, mas sim sua ousadia em enfrentar os medos que a mãe quer lhe transferir. A metáfora no vinil verde como os medos da mãe se torna clara na última fala do narrador, que explica que “Mais tarde, ela própria [a filha] se apaixonou, teve filhos. Para eles, deu todo o seu amor e todos os seus medos e mais profundas aflições”.

Apesar de o desfecho da obra trazer isso de forma mais explícita, percebe-se que o medo é construído ao longo de toda a narrativa, a começar pela letra da música tocada pelo vinil verde, que diz “Nós somos as luvas verdes, e a gente vem te pegar” – vale ressaltar que a música tocada pelo vinil verde é inspirada em uma fábula popular russa chamada

“Luvas Verdes”, o que configura outro tipo de transposição entre mídias, ou tradução intersemiótica. Além disso, a trilha sonora que acompanha as imagens e a narrativa do retorno da mãe à casa depois que a filha escuta o vinil verde – nos primeiros dois dias, a mãe perde os membros superiores e, no terceiro dia, perde os inferiores e jaz deitada no corredor do prédio, sem conseguir resistir à morte – reforçam a sensação de suspense seguida pelo horror da constatação dos acontecimentos.

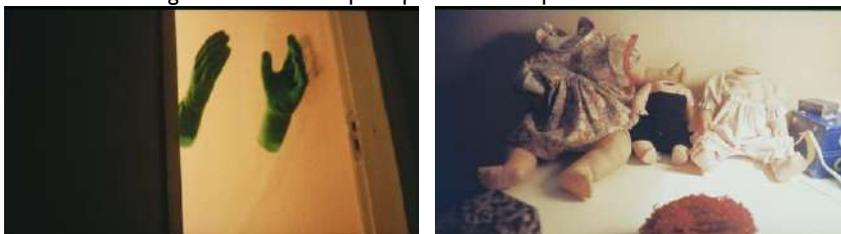
Entretanto, há detalhes visuais que chamam a atenção do espectador, especialmente porque o recurso da linearização das fotografias permite que as imagens fiquem fixadas por mais tempo na tela (o tempo 2 de que trata Flusser), possibilitando a criação tanto do sentimento de suspense atrelado à escuta do vinil verde, quanto das nuances na relação entre mãe e filha, que acaba por ser a temática principal do curta.

Figuras 9 e 10 - Filha escuta o vinil verde pela primeira vez.



Fonte: *Vinil verde* (2004).

Figuras 11 e 12 - Depois que a filha compra luvas verdes.



Fonte: *Vinil verde* (2004).

Desse modo, é possível perceber a importância das imagens e sua combinação com os elementos sonoros na construção do *vinil verde* como uma metáfora dos medos da mãe e, conseqüentemente, o fato de

o desejo da mãe de proteger a filha acabar por interferir na relação entre elas – a perda dos membros seguida pela morte da mãe nos parece ser uma metáfora disso também, visto que a filha passa a cuidar da mãe, alimentando-a e, assim, se tornando mais independente e adulta. Nas duas sequências de imagens acima, que ilustram o momento em que a filha escuta o vinil verde pela primeira vez (Figuras 9 e 10) e o desfecho, quando ela, desobedecendo o desejo de morte da sua mãe, compra luvas verdes (Figuras 11 e 12), percebe-se a mudança da ingenuidade e curiosidade da infância para o conhecimento das responsabilidades da vida adulta. Para isso, o diretor se vale de outra metáfora, fazendo uso de bonecas e pelúcias. No primeiro momento, esses objetos característicos da infância aparecem como se estivessem observando a desobediência da filha. Já no desfecho, quando as luvas ganham vida e vão atrás da menina, as bonecas aparecem sem cabeça, simbolizando, em nossa análise, o fim da infância.

Nesse sentido, consideramos importante que a pessoa responsável pela AD se atente também aos elementos formais da obra, uma vez que eles, em conjunto com a narração e os elementos sonoros, constituem a obra. Em outras palavras, que ela seja capaz de perceber quais os possíveis efeitos da intermedialidade entre as imagens e a trilha sonora que compõem o filme. Seu objetivo não deve ser explicar as metáforas, mas interpretar de que forma elas se constroem e, no caso de *Vinil verde*, como a mídia visual combinada à mídia sonora resulta em uma atmosfera de horror, suspense e medo, atrelada ao sobrenatural (Santos, 2018). A partir da atenção a esses fatores, será possível elaborar uma AD que, combinada com essas outras mídias, seja capaz de favorecer a construção dessa atmosfera, bem como de traduzi-la em palavras – pensando tanto na AD como uma combinação com as outras mídias cinematográficas, quanto como uma transposição da mídia visual para uma mídia verbal e sonora.

Assim, defende-se que as escolhas lexicais e sintáticas da descrição, bem como a locução da AD (Carvalho, Leão, Palmeira, 2017), traduzam as características visuais da obra e contribuam para a construção da atmosfera de horror. Enquanto tradução, acreditamos que a AD implica na interpretação do texto audiovisual, de modo que não defendemos uma AD imparcial e objetiva, como prescrita por diversos manuais (Stefanini, 2020). Entretanto, acreditamos que a interpretação de uma obra

audiovisual precisa considerar sua intermedialidade, visto que, como se pretendeu demonstrar em nossa análise, o audiovisual surge da combinação de mídias e os aspectos formais de uma obra são tão importantes quanto seu conteúdo.

Com isso em mente, apresentamos a seguir uma possibilidade de AD para a cena que comentamos em nossa análise (referente às figuras 1-8)³.

Quadro 1 - Proposta de AD.

9min11s-9min13s	[interfone]
9min14s-9min15s	Corredor.
9min16s-9min20s	[fala do narrador]
9min21s-9min27s	[fala do porteiro]
9min28s-9min35s	Filha ao telefone. Porta branca do apartamento.
9min36s-9min40s	Filha vai em direção à porta.
9min41s-9min44s	Detalhe da maçaneta do lado de fora.
9min45s-9min49s	[barulho da porta se abrindo]
9min50s-9min56s	Filha coloca o rosto para fora da porta.
9min57s-10min06s	Filha sai do apartamento 112. Caminha lentamente em direção à grade que dá acesso ao andar do prédio.
10min07s-10min08s	[barulho da grade sendo aberta]
10min09s-10min13s	Abre a grade e olha para baixo.
10min14s-10min19s	Detalhe do rosto da mãe, com os olhos bem abertos.
10min20s-10min24s	O corpo da mãe estirado ao chão, sem os braços e sem as pernas.
10min25s-10min27s	Detalhe do rosto da filha.
10min28s-10min31s	Filha se aproxima da mãe, agachada.
10min32s-10min50s	[fala do narrador]
10min51s-10min54s	Mãe cochicha no ouvido da filha.
10min55s-10min56s	Tela preta.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesta cena, propusemos uma descrição das imagens usando períodos mais curtos a fim de remeter à montagem do fotofilme. Além disso, em alguns momentos, decidimos usar como recurso linguístico frases compostas apenas por sujeito – sem verbo –, uma vez que a fotografia nem sempre transmite a ideia de movimento, como faz o cinema. Por isso, optou-se por descrever “corredor”, “porta branca do

³ Disponível em: <https://youtu.be/2aFMf46nwEo?t=551>. Acesso em: 01 jul. 2022.

apartamento”, “close na maçaneta do lado de fora”, “close no rosto da filha”, para possibilitar a percepção de uma imagem estática, o que intensifica o suspense da cena, uma característica que, como vimos, é muito presente nesta obra de Kleber Mendonça Filho.

Ademais, tentamos não sobrepor a descrição a elementos sonoros que interpretamos como importantes para a construção da atmosfera de suspense e horror, como o interfone tocando e o som das portas se abrindo e fechando, que intensificam o suspense em torno do que está por vir.

O mesmo raciocínio norteou a elaboração da AD para a cena em que a filha escuta o vinil verde pela primeira vez⁴, tendo em vista o suspense por trás do motivo pelo qual a mãe a proibira de fazê-lo.

Figuras 13 a 16 - Filha decide escutar o vinil verde.



Fonte: *Vinil verde* (2004).

Quadro 2 - Proposta de AD.

2min21s-2min22s	Tela preta.
2min23s-2min29s	[fala do narrador]
2min30s-2min35s	[silêncio]
2min36s-9min37s	Filha encara a porta.
2min38s-2min40s	[barulho da filha correndo]
2min41s-2min44s	Filha sentada no chão ao lado de uma caixa preta.
2min45s-2min47s	Em detalhe o rosto da filha.

⁴ Disponível em: <https://youtu.be/2aFMf46nwEo?t=141>. Acesso em: 01 jul. 2022.

2min48s-2min50s	Em detalhe a caixa preta.
2min51s-2min54s	[barulho da filha abrindo a caixa]
2min55s-2min58s	Dentro da caixa, uma vitrola e discos.
2min59s-3min02s	[barulho da filha tirando as coisas da caixa]
3min03s-3min05s	Filha segura o vinil verde.
3min06s-3min08s	[barulho da filha colocando o vinil na vitrola]
3min09s-3min14s	Detalhe do rosto da filha, que olha de esguelha para algo.
3min15s-3min19s	Bonecas em uma cadeira de balanço.
3min20s-3min27s	[letra da música]
3min28s-3min30s	Alternância entre o rosto da filha e o vinil verde. [sobreposição à letra da música]
3min31s-3min39s	[letra da música]
3min40s-3min43s	Bonecas. Filha sentada no corredor.
3min44s-3min54s	[letra da música]

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesta cena, mantivemos a lógica de não usar verbos e optamos por evitar a sobreposição da descrição com efeitos sonoros considerados importantes para a construção da atmosfera de suspense e horror, como o barulho da filha correndo, abrindo a caixa e colocando o vinil. Ademais, em função do pouco tempo disponível para inserção da descrição, um desafio constante na elaboração de AD de textos audiovisuais, o que torna necessário selecionar o que entrará na AD e o que ficará de fora, escolhemos priorizar os elementos que, em nossa análise, apareceram como recursos para a construção do horror, como as bonecas e *barbies*. Estas, como apontamos em nossa análise, representam a infância da filha ao mesmo tempo em que são comumente associadas a fenômenos sobrenaturais, tendo em vista se parecerem com pessoas, mas não serem humanas, figurando, inclusive, como protagonistas em filmes de horror. Por esse motivo, optamos por sobrepor a descrição a um trecho da música, tendo em vista tratar-se de um elemento visual considerado relevante para a construção dessa atmosfera e para situar o espectador no universo da infância da filha.

É necessário pontuar a AD como uma prática de tradução, uma vez que resulta da leitura e interpretação que o audiodescritor faz do texto visual ou audiovisual (Arrojo, 2007). Como em toda tradução, pela inexistência de equivalência, seja entre línguas diferentes ou entre sistemas de signos diferentes, como é o caso da AD, o audiodescritor

precisará realizar escolhas, como as que tivemos que fazer nos exemplos acima. O que defendemos, portanto, é que essas escolhas levem em consideração o caráter intermediário do cinema e as emoções que ele possibilita ao espectador, a fim de que a AD, ao ser integrada ao texto audiovisual, contribua para reforçar essas emoções, como o medo relacionado ao suspense e ao horror, no caso de *Vinil verde*.

Considerações finais

Neste capítulo, retomamos alguns conceitos de intermedialidade com o objetivo de analisar o curta-metragem *Vinil verde*, do cineasta brasileiro Kleber Mendonça Filho. Em função de suas características – o fato de ser um fotofilme –, a escolha por essa metodologia de análise nos pareceu ser acertada, uma vez que possibilitou avaliar os possíveis efeitos de sentido e interpretações do curta, com o intuito de audiodescrevê-lo. Pudemos concluir que a interpretação de qualquer texto audiovisual, como o cinema, deve passar por uma leitura da intermedialidade existente entre a imagem e o som, considerado por nós como elemento importante na construção da atmosfera de horror (Santos, 2018), de modo que a não sobreposição da descrição a tais recursos sonoros – como o abrir e fechar de portas, o som da agulha da vitrola rangendo no vinil – nos pareceu ser a melhor escolha para a manutenção dessa atmosfera depois da inserção da AD.

Ademais, defendemos que a AD, uma vez integrada ao texto audiovisual, passará a ser uma nova mídia a compor o texto, assim como a imagem e outras informações sonoras, como a narração e a sonoplastia, mais um motivo que nos leva a reiterar a necessidade de produzir uma AD levando em consideração os elementos já existentes na narrativa, responsáveis pela construção dessa atmosfera de horror, e que serão audiodescritos, além de escolhas relacionadas à forma como essa AD deve se materializar, ou seja, orientações a respeito da locução da AD (Carvalho, Leão, Palmeira, 2017), as quais não são o objetivo deste estudo, mas igualmente relevantes no momento da produção da AD.

Nossa reflexão sobre a AD no universo audiovisual se estende a todas as modalidades de TAV, uma vez que, diferente da tradução de um texto escrito, o que designamos como “original” não dará lugar à

tradução em sua integralidade, mas apenas parcialmente, de modo que parte do “original” se manterá e parte será traduzida, ou seja, uma ou mais mídias poderão ser traduzidas e outras não. Tal reflexão se torna necessária pois a tradução irá compor parte de um todo e, desse modo, deverá ser pensada a partir desse todo.

No caso de *Vinil verde*, consideramos o todo como uma narrativa produzida no contexto do cinema moderno, da Retomada do cinema brasileiro e do *Árido movie*, cuja temática é o medo passado de mãe para filha, em especial o medo que a mãe sente ao perceber que sua filha está deixando de ser uma criança. Com isso, o suspense e o sobrenatural são recursos utilizados para construir essa atmosfera de horror (Santos, 2018) e medo, construção que só é possível a partir da intermedialidade. O que defendemos, portanto, é a importância dessa reflexão para a realização da AD e de qualquer outra TAV deste curta.

Reforçamos, por fim, que nossa análise do curta não é a única possível, de modo que outras interpretações podem ser feitas. O que não nos parece recomendável é que a tradução seja feita desconsiderando a intermedialidade da obra, tendo em vista que esta será determinante para sua interpretação. A complexidade do texto audiovisual, à qual se refere Flusser (2007), reside justamente no seu caráter intermediário, de modo que qualquer leitura precisa perpassar por ele.

Referências

- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5ª edição. São Paulo: Ática, [1986] 2007.
- BAZIN, A. Por um cinema impuro - Defesa da adaptação. In: BAZIN, A. *O cinema - ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, [1985] 1991, p. 82-122.
- BELLOUR, R. The Double Helix. In: DRUCKREY, T. (Ed.). *Electronic Culture, Technology and Visual Culture*. New York: Aperture, 1996, p. 173-199.
- CANDIDO, A. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, [1985] 2011, p. 13-26.

CARVALHO, W. J. A.; LEÃO, B. A.; PALMEIRA, C. T. Locução e audiodescrição nos estudos de tradução audiovisual. *Trabalhos em Linguística Aplicada*. v. 56, n. 2, 2017. Doi: <https://doi.org/10.1590/010318138649286277551>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ta/a/RMYkBwCGmp63KpKZhDTfyQy/?lang=pt>. Acesso em: 01 jul. 2022.

ELIAS, E. Ensaísmo e utopia em um filme de Chris Marker. *Studium* 36. 2014, p. 150-171. Doi: <https://doi.org/10.20396/studium.v0i36.12545> Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12545>. Acesso em: 01 jul.2022.

ELSAESSER, T. Arqueologia das mídias: o legado de Foucault. In: ELSAESSER, T. *Cinema como arqueologia das mídias*. Org. Adilson Mendes. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 18-70.

FERRAZ, D. K. Vinil Verde: Segundo trabalho do diretor Kleber Mendonça Filho é um conto surreal. *Interrogação: Conteúdo Cultural Diferenciado*, 2013. Disponível em: <https://www.interrogacao.com.br/2013/03/vinil-verde/>. Acesso em: 01 jul. 2022.

FLUSSER, V. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organização de Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sámara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRANCO, E. P. C.; ARAÚJO, V. L. S. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV). *Tradução em Revista*, n. 11, ano 2011/12. Doi: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.18884> Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=18884@1>. Acesso em: 01 jul. 2022.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. Editora Cultrix: São Paulo-SP, [1959] 2010, 24ª edição, p. 79-91.

LA JETEÉ. Direção: Chris Marker. Produção: Argos-Films. França, 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n3NsB7W8SZg>. Acesso em: 01 jul. 2022.

MIKKONEN, K. Focalisation in Comics: from the specificities of the medium to conceptual reformulation. *Scandinavian Journal of Comic Art*, Malmo (Suécia), v. 1, n. 1, p. 69-95, 2012. Disponível em: <http://sjoca.com/wp-content/uploads/2012/06/SJoCA-1-1-Article-Mikkonen.pdf> . Acesso em: 01 jul. 2022.

NAGIB, L. Politics of impurity. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (ed). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. London, New York: I.B. Taurus, 2014, p. 21-39.

NAGIB, L. Passages to reality: the case of Brazilian cinema. In: NAGIB, L. *Realist Cinema as World Cinema: non cinema, intermedial passages, total cinema*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2020, p. 173-196.

PAIVA, S. Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco. *Significação: São Paulo*, v. 43, n. 45, p. 64-82, 2016. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.111446> Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/111446> . Acesso em: 01 jul. 2022.

PETHÖ, Ágnes. Approaches to studying intermediality in contemporary cinema. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, v. 15, p. 165-187, 2018. Doi: <https://doi.org/10.1515/ausfm-2018-0009> Disponível em: <https://sciendo.com/article/10.1515/ausfm-2018-0009> . Acesso em: 01 jul. 2022.

RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediatlity. *Intermedialités*, Montreal (Canadá), n. 6, Automne, 2005. p. 43-64. Doi: <https://doi.org/10.7202/1005505ar> Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>. Acesso em: 01 jul. 2022.

RANCIÈRE, J. *Dissensus: On politics and aesthetics*. Trad. Steven Corcoran. New York/ London: Continuum, 2010.

SANTOS, F. S. R. *Atmosferas de medo: filmes brasileiros e argentinos do início do século XXI*. 159p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-26122018-170428/pt-br.php>. Acesso em: 01 jul. 2022.

STEFANINI, M. W. *No limiar da subjetividade: considerações sobre a audiodescrição*. 174 p. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2020. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1639371>. Acesso em: 01 jul. 2022.

VIAGEM à lua. Direção: Georges Méliès. Produção: Star Film, Geo Méliès. Paris, 1902. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UHbpgsD8zCM>. Acesso em: 01 jul. 2022.

VINIL verde. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Daniel
Bandeira, Isabela Cribari, Kleber Mendonça Filho, Leo Falcão.
Pernambuco, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2aFMf46nwEo&t=68s>. Acesso em: 01 jul. 2022.

XAVIER, I. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

AVENTURAS DE ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS EM FORMATO AUDIOVISUAL ACESSÍVEL: RELAÇÕES INTERMÍDIAS E PRÁTICAS TRADUTÓRIAS NA PRODUÇÃO DE ACESSIBILIDADE COMUNICACIONAL A OBRAS LITERÁRIAS

Ana Luiza Barretto Bittar

Introdução

Algumas histórias permeiam o imaginário popular e são transmitidas por diferentes meios e mediadores ao longo do tempo. Esse é o caso de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (doravante, *Alice*), clássico infantil do século XIX cujo enredo vem sendo referenciado e recontado em diferentes mídias, formatos e linguagens. Essas histórias, muitas vezes, estão presentes nas lembranças da infância e dos primeiros contatos com o universo ficcional e podem fazer parte das relações afetivas e da formação subjetiva dos indivíduos, como relata a argentina Silvia Seoane em trecho reproduzido por Michèle Petit (2019):

Quando eu era pequena, minha mãe me contava à noite, com a luz apagada, a história de *Alice no País das Maravilhas*. Não sei se algum dia ela tinha lido o romance de Lewis Carroll; não sei se a mãe dela, um irmão mais velho ou uma freira do colégio onde ela foi interna tinham lhe contado a história. Não sei se ela leu uma versão desse romance no *Tesouro da Juventude*, livro de cabeceira de sua infância (e que imaginei, durante muitos anos, ser a fonte de todas as histórias). Ou seja, não sei como esse clássico chegou às mãos, aos olhos ou aos ouvidos da minha mãe.

[...] Não me lembro de muitos detalhes da história, mas me lembro da voz da minha mãe no escuro. Lembro-me muito nitidamente do que eu via enquanto ela narrava. Lembro da emoção e da maravilhosa sensação de alucinação. Sei que estava convencida de que, de certa maneira, eu era Alice [...]; todas as noites, um mundo paralelo nascia na voz da minha mãe. Com sua narração, eu atravessava o espelho e entrava ritualmente na ficção. (Seoane, 2004 apud Petit, 2019).

A transmissão de histórias, literárias ou não, ganha significados importantes para a menina que as ouvia e para a mulher adulta que as recorda: Silvia relembra a emoção que sentia pelo contato com as narrativas e pelo exercício promovido de deslocamento de si e da realidade, além de destacar o papel dessas histórias na construção de memórias simbólicas e afetivas e na sua própria constituição subjetiva.

Além desse relato, Michèle Petit (2019) recolheu e ouviu centenas de outros que narram as relações estabelecidas com as histórias literárias, especialmente as mediadas pela leitura. A partir deles, a antropóloga francesa argumenta que a literatura, oral e escrita, possui uma íntima relação com a possibilidade de “habitar”, de encontrar um lugar para si, de, utilizando as palavras do arquiteto Henri Gaudin, “tecer todo tipo de coisa ao nosso redor para travar amizade com elas, torná-las menos indiferentes para nós.” (Gaudin, 1996 apud Petit, 2019, p. 12). Além disso, a pesquisadora sustenta que a literatura, como forma de transmissão cultural, atua na criação de vínculos entre os indivíduos e as sociedades que os precederam, além de promover o contato com outros universos, o desenvolvimento das capacidades de simbolização e o confronto com as grandes questões humanas (Petit, 2019). Nas palavras da autora:

Pois é exatamente disso que se trata a transmissão cultural e, mais particularmente, a leitura: construir um mundo habitável, humano, poder encontrar ali o seu lugar e locomover-se; celebrar a vida no cotidiano, oferecer as coisas poeticamente; inspirar as narrativas que cada pessoa fará de sua própria vida; alimentar o pensamento, formar o “coração inteligente”, como diria Hannah Arendt, que teria acrescentado que é preciso transmitir o mundo às crianças, ensiná-las a amá-lo, para que elas um dia tenham vontade de assumir a responsabilidade por ele. (Petit, 2019, p. 23).

Ainda que o contato com a literatura tenha potenciais como os mencionados, a convivência com as histórias literárias, bem como com as diferentes formas de transmissão cultural, pode estar mais ou menos ativa em diferentes contextos e por diversas razões. Para alguns grupos, porém, o contato com a literatura pode ser particularmente dificultado por barreiras que restringem o acesso às histórias literárias. Esse é,

muitas vezes, o caso de pessoas com deficiências auditivas, visuais ou intelectuais. A esse respeito, no *Guia de Mediação de Leitura Acessível e Inclusiva*, produzido pela Mais Diferenças¹, organização que atua na elaboração de projetos e produtos de educação e cultura inclusivas, em parceria com a Fundação Volkswagen, questiona-se:

Como imaginamos a formação das pessoas com deficiência como leitores? Muitas vezes, este público não foi incentivado a ler, a frequentar espaços de leitura, a conviver com textos e outros leitores. Quase não contam com livros em formatos que possibilitem a leitura com autonomia e que sejam disponibilizados em sua língua materna (no caso, a Libras).

Também não podem comprar ou ganhar um livro de presente porque não encontram acervos em formatos acessíveis disponíveis nas livrarias, ou não podem escolher um livro na biblioteca pública, comunitária ou da escola com temas que lhes interessem porque imaginam que a sua capacidade leitora não seja suficiente. Às vezes, essas pessoas não têm acesso à poesia, pois imaginam que é muito metafórica e difícil, considerando as suas habilidades e, por isso, nem são convidadas a participar de conversas sobre livros e escritores. (Mauch, 2016, p.10).

Assim, tais barreiras podem se transformar em um afastamento do universo literário, dificultando a formação de memórias e de vínculos afetivos com a leitura e a própria formação de leitores. Além disso, podem afetar a inclusão de maneira mais ampla, considerando, por exemplo, a leitura literária no contexto escolar. Dados do Censo Escolar do INEP (2021) indicaram a presença de 1.308.900 estudantes do público da educação especial matriculados na educação básica naquele ano, representando 2,8% dos estudantes. Desse grupo, 88,1% estavam matriculados em classes comuns.

Com o objetivo de diminuir essas barreiras, a Mais Diferenças, em parceria com outras instituições e entidades públicas, vem desenvolvendo livros em múltiplos formatos acessíveis, que foram chamados de livros audiovisuais acessíveis. Trata-se de adaptações de obras literárias em formato de vídeo que conjugam diferentes recursos de acessibilidade e

¹ A associação é classificada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) pelo Ministério da Justiça e como Entidade Promotora de Direitos Humanos pela Secretaria de Justiça do Estado de São Paulo.

que são produzidas para públicos diversos. Entre os recursos utilizados, estão a apresentação de texto literário escrito com recursos de destaque visual, a tradução audiovisual em Língua Brasileira de Sinais (Libras), a reprodução das ilustrações originais, a audiodescrição de imagens, o glossário e os recursos sonoros.

O livro audiovisual acessível *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* foi produzido pela instituição como parte do Projeto Acessibilidade em Bibliotecas Públicas, iniciativa do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (SNBP) do Ministério da Cultura (MinC), e foi disponibilizado em 2016. No âmbito do projeto, foram produzidos 25 livros em múltiplos formatos acessíveis, disponíveis na página virtual da Mais Diferenças².

Neste artigo, pretende-se analisar a versão audiovisual acessível de *Alice* a partir das relações intermédias e dos processos tradutórios envolvidos em sua produção, procurando destacá-los como estratégias intersemióticas que atuam na construção da acessibilidade comunicacional de obras literárias. Para isso, partimos da concepção de Rajewsky de intermedialidade como “uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (Rajewsky, 2012, p.19). Por essa chave interpretativa, serão destacados fenômenos que demonstrem as relações intermediáticas existentes na produção desse produto de mídia específico e como atuam na produção da acessibilidade comunicacional, dentre eles a adaptação, a transposição midiática e a combinação de mídias. Pretende-se destacar ainda os processos tradutórios envolvidos nessa produção e sua relação com as configurações midiáticas em questão, sem que seja o foco deste texto analisar as traduções produzidas, o que certamente seria produtivo em pesquisas futuras.

Pretende-se, com isso, ressaltar a importância de que pesquisadores do campo das linguagens – incluindo estudos de tradução, de intermedialidades, de linguística, de literatura e de formação de professores (bem como a articulação entre eles feita, muitas vezes, pela Linguística Aplicada) – dediquem-se a investigar, acompanhar e produzir materiais e metodologias que contribuam para a acessibilidade

² Os livros audiovisuais acessíveis produzidos pela Mais Diferenças podem ser acessados no site da organização: <https://maisdiferencas.org.br/biblioteca/livros/>. Acesso em: 25 ago. 2022.

comunicacional de textos literários e para o entendimento dos efeitos de recepção produzidos por determinadas configurações midiáticas.

Por que um livro em múltiplos formatos acessíveis?

Nas últimas décadas, mudanças sociais, tecnológicas e legislativas no que diz respeito à inclusão de pessoas com deficiências e ao acesso à educação e à leitura desse grupo formaram o percurso para a produção acessibilidade em diferentes contextos, entre eles a produção de livros em formatos acessíveis. No âmbito legislativo, a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, aprovada em 2006 pela Assembleia Geral das Nações Unidas, afirmou o compromisso dos países signatários de promover e assegurar o exercício pleno de direitos e a igualdade das pessoas com deficiências e foi precursora da promulgação, em âmbito nacional, do Estatuto da Pessoa com Deficiência, instituído pela Lei Brasileira de Inclusão (Lei nº13146 / 2015).

Especificamente em relação à educação, a lei instituiu o dever do poder público de assegurar condições de acesso, permanência, participação e aprendizagem das pessoas com deficiências, apontando para a necessidade de se eliminar barreiras e de atender às características dessa população na educação, incluindo o dever do poder público de incentivar a produção e a distribuição de livros em formatos acessíveis, o que também havia sido previsto pelo Plano Nacional do Livro e da Leitura (PNLL) de 2011. Outro marco legislativo importante foi Tratado de Marraqueche, que facilitou a produção e a distribuição de versões acessíveis de livros a pessoas com deficiências visuais por meio de exceções de leis de propriedade intelectual e foi promulgado pelo Brasil em 2018.

Carla Mauch, destaca, porém, que a legislação brasileira não esclarece quais formatos acessíveis devem ser adotados e assegurados, o que resulta em uma produção majoritariamente voltada ao público com deficiências visuais, sem garantir, por exemplo, a produção de livros bilíngues Português / Libras nem em leitura fácil ou em múltiplos formatos acessíveis (Mauch, 2017, p. 107).

O *Guia de Mediação de Leitura Acessível e Inclusiva* apresenta os formatos de livros acessíveis disponíveis, dentre eles: o audiolivro (formato disseminado entre diferentes públicos, além das pessoas

deficiências visuais ou não leitoras); o livro em braille (impresso em papel a partir da escrita braille); o livro em braille e tinta (que apresenta de forma concomitante o texto em braille e em tinta, geralmente com a fonte ampliada); o livro em fonte ampliada (impresso ou digital, podendo ter também forte contraste de cores da fonte e do fundo); o livro digital Daisy (produzido a partir de uma tecnologia que criou um sistema aberto e gratuito que combina texto e áudio, além de outros recursos como grifos, anotações e pesquisas por palavras); o livro digital em texto (cujos conteúdos estão disponíveis em formatos que possam ser lidos por leitores de tela); o livro tátil (que pode ser produzido por diferentes materiais e suportes); o livro audiovisual bilíngue português-Libras (que visa, geralmente, fortalecer o bilinguismo e a disseminação da Libras); e o livro em leitura fácil (que segue diretrizes específicas de simplificação textual) (Mauch, 2016).

Por fim, o livro em múltiplos formatos acessíveis, denominado pela instituição de livro audiovisual acessível (Mauch, 2016; 2017), conjuga, a partir da combinação e da composição, recursos de acessibilidade presentes em outros formatos, dentre eles o audiolivro, o texto em Língua Portuguesa em forma de legendas ou em outras inserções de texto em movimento, a descrição das imagens, a narração de texto, a janela de Libras, as animações e trilhas sonoras (Mauch, 2016). Pode ainda ser produzido a partir de uma obra em leitura fácil, como é o caso de *Alice*.

Segundo o *Guia*, o livro foi produzido a partir da lógica do “desenho universal”, um conceito do campo da arquitetura que “prevê o desenvolvimento de produtos, espaços ou serviços que podem ser usados pela maior parte das pessoas, ou na maior quantidade possível, sem a necessidade de modificações e adaptações” (Mauch, 2016, p. 31).

Mauch (2017) sustenta a importância da produção nesse formato para que alunos, com ou sem deficiência, possam ter acesso aos mesmos conteúdos e informações, considerando a diversidade de estudantes matriculados em classes regulares.

Pensar a partir da lógica do desenho universal no acesso à informação ainda é um movimento minoritário, pois geralmente quando se pensa em democratização do acesso à informação, pensa-se na produção de conteúdo acessível, em formatos determinados, como audiodescrição,

braile, janela de Libras, legenda, leitura fácil, levando em conta as características de cada deficiência e de forma separada. Ou dito em outras palavras, pensa-se a partir da lógica da adaptação e do “e também”, ou seja, também é preciso produzir livros em braile ou audiolivros para pessoas com deficiência visual; também livros bilíngues (Português/Libras) para pessoas com surdez; também livros em leitura fácil para pessoas com deficiência intelectual. Esta lógica respeita os princípios básicos da acessibilidade, mas não prioriza a perspectiva da inclusão, de um livro universal, de um livro para todos, de um livro que possa ser acessado por pessoas com características e necessidades diferentes. (Mauch, 2017, p.109).

Por mais que não se considere, no âmbito da reflexão aqui proposta, que seja possível um livro universal, no sentido de que atenda a todos os indivíduos em suas particularidades e em suas diferentes práticas leitoras e níveis de letramentos, é importante destacar que esse princípio, como apresenta Mauch (2017), levou à conjugação de diferentes recursos e tecnologias que produzem acessibilidade a obras literárias a públicos diversos, permitindo, em muitos contextos, que indivíduos com necessidades específicas tenham acesso a um mesmo material, inclusive no âmbito do ensino escolar.

O livro audiovisual acessível *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*: processos de adaptação e práticas tradutórias

Os números de traduções, adaptações e referências ao clássico inglês de 1865 escrito por Lewis Carroll e ilustrado por John Tenniel refletem a dimensão da difusão da obra. Traduzida para mais de 170 línguas (Lindseth; Tannenbaum, 2015), adaptada em, no mínimo, nove vezes ao cinema e quinze vezes para a televisão, produzida em desenho animado e ilustrada por mais de cem artistas, *Alice* teve ainda, no Brasil, pelo menos vinte versões e traduções (Gardner, 2013). O próprio Lewis Carroll publicou, quinze anos depois da obra original, outra versão do

livro dirigida, segundo ele, para crianças de zero a cinco anos, intitulada *The Nursery Alice*³.

A história da menina que encontra um coelho, entra em sua toca e, a partir de então, adentra em um mundo de fantasia possibilita diferentes camadas de interpretação, tendo sido dirigida tanto para o público infantil (como para a própria menina Alice que inspirou a história) quanto para adultos, com suas inúmeras referências aos campos da lógica, da matemática, da filosofia e da política, as quais foram amplamente estudadas desde a publicação.

A adaptação em questão faz parte, portanto, desse universo de referências e versões da obra de Carroll. Segundo Linda Hutcheon (2013), importante nome nos estudos da adaptação, a prática da adaptação é central para a imaginação humana em todas as culturas. A pesquisadora destaca – relembrando a afirmação de Walter Benjamin de que “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (Benjamin, 1992 apud Hutcheon, 2013, p. 22) – que todas as culturas estiveram envolvidas em traduções interlinguais e adaptações interculturais.

A adaptação, tida como “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (Hutcheon, 2013), pode envolver uma mudança gênero, de foco e de mídia, como o caso da adaptação em questão, em que há uma transposição de mídia impressa para a audiovisual. Além disso, é um ato criativo e interpretativo de apropriação de outra obra, como sustenta a autora, que envolve um processo duplo de interpretação e de criação de algo novo e que mantém um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (Hutcheon, 2013). Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi, ao apresentar a abordagem teórica da adaptação a partir dos estudos de intermedialidade, especialmente a partir de Hutcheon, explica que

O processo de adaptação representa, assim, um ato de criação que não prioriza, necessariamente, a manutenção dos elementos narrativos do original, mas que envolve sempre uma reconfiguração, uma interpretação mais ampla, que se apropria, recupera e recria o texto primeiro. A missão do adaptador é, portanto, dupla: ao mesmo tempo que precisa avaliar o

³ Publicada no Brasil pela editora Darkside Books, em 2019, como *Alice no país das maravilhas: baby edition*. Tradução de Marcia Heloisa.

produto a ser adaptado e a possibilidade de transportá-lo para outra mídia, necessita também identificar problemas e obstáculos a serem superados para obter sucesso no seu projeto de nova expressão por meio da adaptação. (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p.85).

No caso da produção em questão, há objetivos específicos para a adaptação ligados à construção de uma acessibilidade comunicacional da obra para públicos diferentes. Neste processo específico, o trabalho com a linguagem – envolvendo uma recriação linguística e intersemiótica – é central e se insere em um processo mais amplo de adaptação da obra.

O trabalho adaptativo no nível linguístico teve, como primeira etapa, a produção de uma versão pautada nas diretrizes de leitura fácil, segundo o *Guia para Mediação de Leitura Inclusiva e Acessível*. Nele, apresenta-se essa noção a partir das *Directrices para Materiales de Lectura Fácil*, produzidas pela Federação Internacional de Associações e Instituições Bibliotecárias (IFLA):

o objetivo das publicações em leitura fácil é apresentar textos claros e fáceis de compreender apropriados para grupos de diferentes faixas etárias. Para desenvolver tais produtos, o escritor / editor deve levar em conta o conteúdo, a linguagem, as ilustrações e o layout. (IFLA, 2012 apud Mauch, 2016, p.95).

Segundo o documento, os materiais em leitura fácil possuem dois públicos principais: pessoas que tenham alguma deficiência intelectual permanente que comprometa a atividade leitora e leitores com baixo letramento em determinada língua escrita (IFLA, 2012).

É possível aproximar a noção de leitura fácil à chamada linguagem simples, terminologia comumente utilizada no campo de estudos da acessibilidade textual e terminológica. Segundo Maria José Finatto (2022, p.34), “linguagem simples é, assim, para nós, linguagem textual e terminologicamente acessível, apresentada de um modo que torna possível o entendimento de diferentes pessoas, conforme suas necessidades e condições”. A pesquisadora compara alguns materiais escritos a “ambientes” inacessíveis para um grande número de pessoas, defendendo a existência de iniciativas – especialmente ligadas aos estudos da linguagem – para produzir “rampas de acesso”, ou seja, estratégias

linguísticas que atuem para que essas dificuldades sejam dirimidas (Finatto, 2022).

Finatto (2022, p.33) defende a simplificação textual e a ideia de Acessibilidade Textual e Terminológica como “caminhos para implantar ações que democratizem o acesso ao conhecimento, dinamizando e transpondo os resultados das pesquisas sobre Linguística produzidas no âmbito da academia para a realidade da população brasileira”. A autora destaca, porém, que esse processo de simplificação é, na verdade, bastante complexo e requer não apenas esforço como também empatia.

O processo de produção da versão em leitura fácil de *Alice* é brevemente descrito no *Guia de Mediação de Leitura Acessível e Inclusiva*. Nele, relata-se que o trabalho foi realizado por pessoas com e sem deficiência de diferentes faixas etárias e que, entre as etapas percorridas, esteve a leitura de normativas e estudos internacionais, além de livros de literatura em leitura fácil em outros idiomas. O processo de experimentação da obra foi descrito como fundamental para a percepção de novas estratégias e também de recursos que não poderiam ser incorporados: “ousamos inventar, experimentar e acrescentar a este formato novas características que fazem sentido à realidade dos leitores brasileiros e que talvez possam auxiliar em outras realidades além das fronteiras do nosso país” (Mauch, 2016, p. 95). Sobre a escrita de *Alice*, relatam ainda:

Muitas vezes, reescrevemos, cortamos, acrescentamos, mudamos as palavras, revisamos. Várias mãos, corações, vontades e pensamentos produziram o primeiro capítulo. Finalizada esta fase, mostramos para várias pessoas, que leram com carinho e atenção. Mais alterações. E chegou o grande dia! A apresentação e a leitura conjunta do capítulo com um grupo de jovens com deficiência, que tinha aceitado o desafio de trabalhar conosco. Lemos o primeiro capítulo do livro, conversamos, lemos novamente. Algumas palavras foram sendo escritas no quadro, com seus significados, suas etimologias, tanto em Português como em Libras. Sugestões, dúvidas, críticas e descobertas foram aparecendo. (Mauch, 2016, p.95).

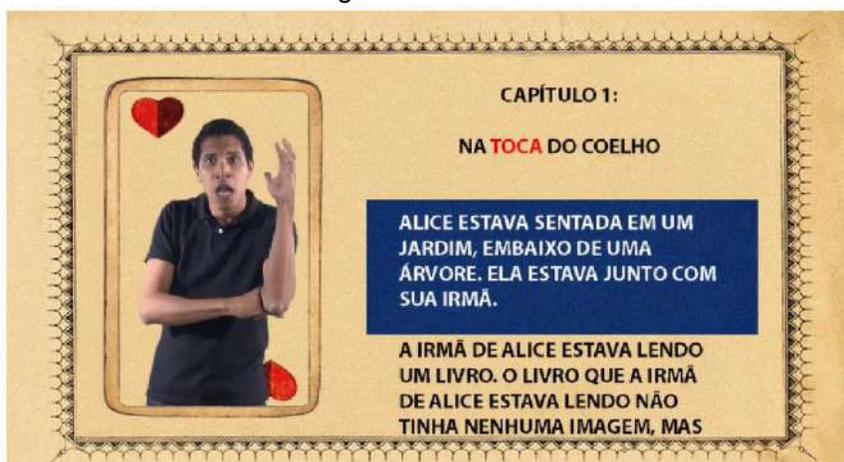
Assim, como descreve-se no *Guia*, a partir desse processo, foi desenvolvida uma versão da obra de Lewis Carroll a partir dos

parâmetros da leitura fácil, a qual foi impressa e serviu como base para a posterior produção da versão audiovisual acessível e para as outras traduções envolvidas nessa versão.

Um dos recursos utilizados para produzi-la foi a inserção de um glossário, estratégia que também foi adotada na versão audiovisual. No *Guia*, relata-se que, no processo de experimentação da obra com jovens, percebeu-se que alguns jovens com surdez conheciam o significado de palavras corriqueiras, mas tinham dificuldade com a grafia em português de termos como *relógio*, *flor* e *jardim*, enquanto alguns jovens com deficiência intelectual tinham dificuldade com alguns termos que não faziam parte de seu cotidiano, como *carruagem*, *lebre* e *leque*, os quais foram incorporados no glossário.

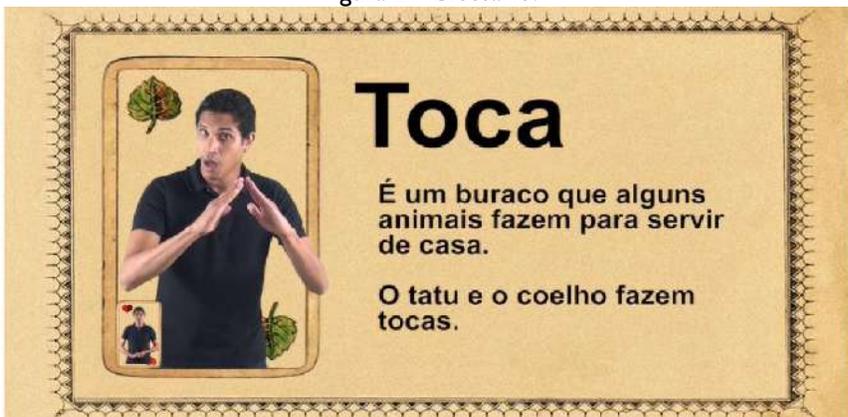
Na versão audiovisual, o glossário aparece em um *frame* diferente da leitura do texto (figuras 1 e 2). O procedimento adotado para a leitura é o seguinte: a palavra a ser definida aparece destacada em vermelho e, após o fim da frase em que é citada, apresenta-se a sua definição em texto escrito, em áudio e em Libras. Depois, relê-se a frase para continuar a leitura. No *Guia*, afirma-se que o glossário foi adotado não apenas para auxiliar a leitura, mas também como estratégia para aumentar o repertório lexical.

Figura 1 - Glossário.



Fonte: Captura de tela do livro audiovisual acessível *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*.

Figura 2 - Glossário.



Fonte: Captura de tela do livro audiovisual acessível *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*.

Outro recurso relacionado à leitura fácil utilizado foi a presença de um texto inicial que apresenta o autor e o ilustrador da obra original e a data de sua publicação, bem como a versão acessível em questão, apontando seus recursos de acessibilidade. Além disso, deve-se destacar as escolhas sintáticas e lexicais da construção linguística da versão. Para isso, vejamos um trecho do início do primeiro capítulo da obra:

Na toca do coelho

Alice estava em sentada em um jardim, embaixo de uma árvore. Ela estava junto com sua irmã.

A irmã de Alice estava lendo. O livro que a irmã de Alice estava lendo não tinha nenhuma imagem, mas tinha muito texto.

Alice estava cansada de não fazer nada.

De repente, um coelho branco apareceu na frente de Alice. O coelho tinha olhos rosados. Ele usava um casaco branco e um colete. O coelho estava olhando para um relógio de bolso. Ele estava com pressa. O coelho corria dizendo que estava atrasado.

Alice achou esse coelho muito esquisito! Nunca tinha visto um coelho usando colete, que tinha um relógio de bolso e que falava. Ela resolveu ir atrás do coelho para ver aonde ele ia.

O coelho entrou em uma toca. Alice entrou na toca atrás dele. A toca era grande e muito funda. Parecia um túnel.

*Alice caiu, caiu, caiu.*⁴

Dentre os recursos linguísticos adotados, pode-se destacar a preferência de períodos curtos e simples, a construção sintática pela voz ativa e na ordem canônica da Língua Portuguesa, a opção por orações com sujeitos claros e não ocultos ou indeterminados. Nesse sentido, os referentes (como Alice, irmã de Alice e coelho) são muitas vezes repetidos e poucas vezes omitidos ou retomados por pronomes. Tais estratégias estão em consonância com as apresentadas por Paraguassu (2022) para o uso da linguagem simples:

Quadro 1 - Estratégias simplificadoras.

RESUMO DE ALGUMAS ESTRATÉGIAS POTENCIALMENTE SIMPLIFICADORAS
<ul style="list-style-type: none">● Utilizar voz ativa (ordem canônica – SVO: sujeito + verbo + objeto) – Ex: Joana escreveu o livro● Substituir pronomes por substantivos● Evitar sujeito oculto/indeterminado● Preferir frases mais curtas● Utilizar advérbios mais curtos e/ou frequentes, evitando os advérbios terminados em -mente. Ex. infelizmente, copiosamente etc.● Evitar o excesso de adjetivos na mesma frase● Preferir palavras mais concretas, como os substantivos● Simplificar a terminologia e o vocabulário geral do texto. Procurar usar palavras de maior frequência ou explicar a terminologia● Repetir palavras, quando apropriado, para proporcionar maior clareza

Fonte: Reprodução de Paraguassu (2022, p. 87).

Além disso, percebe-se, na adaptação, a opção por construir o enredo de modo que não haja diálogos nele. No *Guia*, relata-se que, na construção da versão em leitura fácil, percebeu-se que alguns jovens com deficiência intelectual tinham dificuldade de entender o sentido do travessão indicativo de fala de um personagem e haviam passado anos de sua escolarização sem compreender essa função. A solução adotada em algumas produções foi, na versão impressa, substituir o travessão por um ícone que representasse o personagem do diálogo (Mauch, 2016).

⁴ Reprodução do texto da versão audiovisual acessível de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, produzida pela Mais Diferenças. Disponível em: <https://maisdifere.ncas.org.br/biblioteca/livros/>. Acesso em: 25 ago. 2022.

Outro procedimento adotado para a produção da versão em leitura fácil diz respeito à sintetização do enredo para a produção de uma versão resumida da obra que, em vídeo, dura cerca 30 minutos. Por todos esses aspectos, evidencia-se que se trata da produção de outro texto, o que é próprio da adaptação.

Ao observar um trecho da versão traduzida por Marcia Heloisa de *The Nursery Alice*, adaptação de Lewis Carroll que também sintetiza o enredo original, percebe-se como as estratégias linguísticas (e literárias) adotadas são distintas:

Capítulo 1 - O coelho branco

Era uma vez uma menina chamada Alice, que teve um sonho muito esquisito.

Você gostaria de saber o que ela sonhou?

Bom, começou assim: um Coelho Branco surgiu correndo, muito apressado e, ao passar por Alice, parou e tirou o relógio do bolso.

Não é engraçado? Você já viu Coelho com relógio, e ainda por cima com bolso para guardá-lo? É claro que quando um Coelho tem um relógio, precisa de um bolso para guardá-lo, afinal não é muito prudente carregar o relógio na boca e coelhos precisam das mãos para correr.

Tinha lindos olhinhos cor-de-rosa (acho que todos coelhos têm), orelhas rosadas e vestia paletó marrom muito elegante, com lençinho vermelho despontando de um dos bolsos. Usava gravata borboleta azul e colete amarelo e estava mesmo muito bem vestido!

“Ai, ai! Ai, ai!”, exclamou o Coelho. “Você me atrasar!” Para onde será que ele vai com tanta pressa? Bem, ele ia visitar a Duquesa (você logo vai ver uma imagem da Duquesa, sentada na cozinha) e ela era muito rabugenta; o Coelho sabia que ficaria muito brava se deixasse ela esperando por ele. (...)

Quando o Coelho Branco passou com pressa, Alice ficou curiosa para ver o que ia acontecer e saiu correndo atrás dele. Correu, correu até que caiu dentro de uma toca.

E que queda demorada! Foi caindo e caindo, até que começou a pensar que tinha atravessado a Terra e ia despontar do outro lado! (Carroll, 2019).

Nesta versão, Carroll optou pelo tradicional início dos contos de fadas (*Era uma vez / Once upon a time*) que não estava presente na obra original. Além disso, há marcas de diálogo com o leitor (“você já viu (...)?”) e a inserção de comentários do narrador (“acho que todo coelho

tem”) e de antecipações (“você logo vai ver...”) que não estão presentes originalmente e podem ter sido incluídas para promover a interação entre o adulto (leitor) e a criança (ouvinte), considerando a idade para a qual a publicação foi dirigida. Há ainda explicações divertidas, como o porquê de o coelho guardar o relógio no bolso. Em relação à versão em leitura fácil produzida pela Mais Diferenças, percebe-se que os períodos são mais longos e que há orações intercaladas, além de a referência por pronomes ser mais presente, bem como a construção sintática com elipses.

A partir desse exemplo, fica claro o caráter criativo e interpretativo do processo adaptativo, ressaltado por Hutcheon (2013), o qual deve ser guiado pelos objetivos comunicativos da nova versão produzida. Além disso, no nível linguístico, pode-se considerar o trabalho de produção da versão em leitura fácil feito pela Mais Diferenças, abordado aqui de forma exemplificativa e não exaustiva, como uma prática tradutória. Retomando a famosa classificação de Jakobson (1995) dos três tipos de tradução (interlinguística, intersemiótica e intralinguística), podemos considerá-lo como prática tradutória a partir desta última categoria, ressaltando o trabalho de reconstrução linguística dentro de uma mesma língua que visa produzir o acesso comunicacional para determinados grupos. Ao evocar esta classificação, o que se pretende destacar é que o processo de adaptação desenvolvido nesta produção pode ser lido também como uma prática tradutória, a qual atua como importante ferramenta para a produção de acessibilidade a obras literárias.

Transposição midiática, combinação de mídias e tradução como ferramentas de acessibilidade

Se destacamos, anteriormente, a adaptação como fenômeno importante na produção do livro audiovisual acessível e apontamos o trabalho de (re)criação linguística envolvido no processo de produção em questão, nesta seção, partiremos da noção de transposição midiática (Rajewsky, 2012) para destacar outros recursos de acessibilidade adotados, mais diretamente relacionados à mudança de mídia, os quais incluem também outros processos de tradução.

Rajewsky (2012) define a transposição midiática, enquanto uma subcategoria da noção mais ampla de intermedialidade, como um processo pelo qual um texto de origem passa por uma transformação e gera uma configuração de sentido em outra mídia, considerando que cada mídia possui uma forma individual de funcionar e de se apresentar aos seu público. Como afirma Ramazzina-Ghirardi (2022), o referencial teórico da intermedialidade permite novas perspectivas de compreensão e análise das adaptações, levando a abordá-las não apenas a partir da noção mais tradicional de transposição de “mensagens” ou conteúdos, mas a partir do olhar para dinâmicas mais amplas e de relações de fronteiras entre mídias pelas quais uma narrativa pode ser reconstruída. O que se pretende com a utilização dessa categoria analítica, neste momento, é destacar como a mudança de mídia – e as configurações midiáticas próprias da mídia de destino – permitem a produção de recursos de acessibilidade à obra literária.

Nesse sentido, pode-se retomar a ideia de Buzato (2018) de que

(...) a possibilidade e o sentido do texto e/ou enunciado dependem dos tipos de significado que cada modalidade semiótica disponível está mais apta a realizar (potenciais semióticos) e das propiciações (*affordances*) oferecidas pelos elementos materiais/sígnicos para a realização de diferentes tipos de trabalho semiótico. (Buzato, 2018, p. 4-5).

Uma primeira especificidade dessa transposição a ser destacada é a própria mudança na configuração da apresentação o texto verbal escrito. Como é possível observar na figura 1, na versão audiovisual, o texto aparece destacado com um fundo azul e é movimentado conforme a narração oral, simulando um procedimento de legendagem.

Quanto à adoção desses recursos, o *Guia* destaca que

a utilização de técnicas audiovisuais que destacam o texto e, concomitantemente, permitem o acompanhamento da narração, tem sido um recurso que contribui com a ampliação das possibilidades de acesso à leitura para diferentes públicos, como pessoas com deficiência visual, deficiência intelectual, dislexia e baixo letramento (Mauch, 2016, p.68).

Essa técnica de marcação do texto remonta a antigas práticas escolares de leitura do texto com o acompanhamento do movimento do dedo ou de uma régua, tendo como finalidade aumentar a atenção do leitor ao texto (Mauch, 2016). Assim, tem-se, em uma nova mídia, a reformulação de uma prática antiga a partir da adoção do recurso do texto em movimento.

Quanto aos aspectos visuais do texto, vale ainda destacar que o contraste entre letra branca e fundo escuro adotado é recomendado para pessoas com baixa visão, bem como a letra ampliada. Além disso, são destacadas em outra cor as palavras que estão presentes no glossário, conforme descrito na seção anterior. Tais recursos estão associados à ideia de legibilidade do texto, que diz respeito a características como tamanho, tipo, cor e espaçamento de fontes, além de diagramação (Silva, 1985 apud Ponomarenko; Evers, 2022).

Além da disposição tipográfica do texto escrito, há outros elementos visuais que compõem o livro audiovisual, ligados à arte gráfica. Quanto ao *layout*, pode-se destacar o uso de um fundo que remete à cor de um papel envelhecido pelo tempo, a composição da janela de Libras em formato de cartas de baralho – imagens frequentemente retomadas de *Alice* – e molduras estilizadas, cujos traços e cores lembram as próprias ilustrações da obra original.

Outro aspecto ligado à configuração da mídia e à acessibilidade diz respeito à reprodução das famosas ilustrações de John Tenniel. Essas ilustrações fazem parte do imaginário social sobre *Alice* e também compõem os significados da obra. Na versão audiovisual, elas são apresentadas em um *frame* diferente do texto (figura 3) e são acompanhadas de uma audiodescrição.

Figura 3 - Ilustração de John Tenniel.



Fonte: Captura de tela do livro audiovisual acessível *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*.

Em relação a esse recurso, Victor Caparica (2019) afirma que a audiodescrição de imagens estáticas é uma modalidade muito menos trabalhada do que a de filmes e a de peças teatrais, apesar de estar recebendo mais espaço nos últimos anos. O pesquisador cita como exemplo desse crescimento a presença em diversos museus e exposições de equipamentos que permitem ouvir a descrição das obras que se tem diante de si ou a presença de fotografias em redes sociais com legendas descritivas, ainda que tais legendas sejam feitas, em geral, a partir de empenhos individuais de pessoas sem treinamento formal em audiodescrição (Caparica, 2019).

Em sua tese de doutoramento, o autor apresenta e discute a mudança da compreensão acadêmica sobre a audiodescrição nas últimas décadas, o que inclui o processo de consolidação desse campo associado aos estudos da tradução. Para ele,

(...) podemos compreender a audiodescrição como um vasto conjunto de diferentes técnicas, envolvendo o uso de diferentes tecnologias para sua realização, com o objetivo de traduzir em forma verbal os conteúdos inerentes a obras de natureza inicialmente visual. Essa tradução, como qualquer outra, passa pelo campo da teoria, é permeada por elementos de estética e estilística, e só é possível graças ao processo interpretativo do audiodescritor, que deixa

no produto final todas suas impressões digitais que podem, inclusive e muito felizmente, ser por si mesmas objetos de estudo.

Ainda, essa tradução implicará, também a exemplo de qualquer outra, um conhecimento esperado e desejado da parte do audiodescritor sobre as especificidades discursivas da mídia abordada – espera-se que um audiodescritor de filmes esteja amplamente familiarizado com as nuances e as sutilezas discursivas típicas do cinema, de modo a poder representá-las para seu público. (Caparica, 2019, p.20-21).

Assim, ao destacar o caráter tradutório da audiodescrição, Caparica (2019) reforça o seu viés criativo e interpretativo. Ao se comparar, por exemplo, duas descrições disponibilizadas no site da Mais Diferenças da mesma ilustração do coelho presente no primeiro capítulo da obra (figura 3), tornam-se evidentes algumas das escolhas nesse processo. A primeira descrição está presente na versão em formato “pdf” do livro (versão do texto original da editora Zahar com adição de audiodescrição de imagens) e a segunda está presente no livro audiovisual acessível:

1- Imagem retangular vertical em preto e branco. Um coelho é o personagem principal dessa cena, que tem ao fundo vegetação baixa e algumas flores. Ele está em pé nas patas traseiras e olha atentamente para um relógio de bolso, que segura com sua pata dianteira esquerda. Embaixo da pata dianteira direita tem um fino guarda-chuva. O coelho veste um paletó xadrez com colete liso, lenço estampado no pescoço e tem o relógio atado ao colete por uma longa corrente. (Mais Diferenças, s.d.)⁵.

2- Desenho de um coelho feito em preto e branco. O coelho está em pé, como se fosse gente. Em uma pata da frente, ele segura um relógio de bolso. Ele está olhando para o relógio de bolso. Com a outra pata da frente, ele segura um guarda-chuva fechado. O coelho está usando um colete. Por cima do colete, ele veste um paletó xadrez. Ele usa também uma camisa de gola alta e um lenço amarrado no pescoço. (Mais Diferenças, s.d.)⁶.

⁵ Versão acessível de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* produzida pela Mais Diferenças. Disponível em: https://maisdiferencas.org.br/wp-content/themes/maisdiferencas/downloads/alice_maravilha/original.pdf. Acesso em: 25 ago. 2022.

⁶ Versão audiovisual acessível de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* produzida pela Mais Diferenças. Disponível em: <https://maisdiferencas.org.br/biblioteca/livros/>. Acesso em: 25 ago. 2022.

A caracterização do cenário na primeira descrição e a sua omissão na segunda, bem como a comparação da posição do coelho com a de um humano em “como se fosse gente” nesta última são alguns exemplos dessas escolhas do descritor apontadas por Caparica (2019). Pode-se destacar, ainda, que a segunda descrição segue parâmetros de leitura fácil observados anteriormente, como o uso de períodos curtos e a explicitação dos sujeitos das orações, além da ausência de termos menos usuais como “atado” ou de advérbios como “atentamente”. Assim, sem pretender aprofundar a análise da audiodescrição das imagens da obra no âmbito deste capítulo, ressalta-se a importância de estudos de recepção e do estabelecimento de parâmetros para a audiodescrição de ilustrações em livros literários, incluindo livros produzidos em leitura fácil.

Outro aspecto a ser destacado é que a audiodescrição, geralmente direcionada ao público com deficiência visual, é, no caso do livro audiovisual acessível, apresentada a todo o seu público, desse modo, para parte dele, a leitura da imagem estará atrelada à narração da audiodescrição. Pode-se esperar que essa conjugação tenha efeitos na própria leitura das imagens, como é ressaltado no *Guia para produções audiovisuais acessíveis*, produzido pelo Ministério da Cultura:

A narração/AD não é um elemento que participa da construção do significado na elaboração de uma obra. Porém, quando colocada junto à obra, passa a ser elemento de composição do significado para quem se utiliza dela. (Araújo et al, 2016, p. 11).

Além da audiodescrição, a narração em áudio é outro componente importante do livro audiovisual acessível. Nele, o áudio é a forma de narração oral do texto escrito, o que revisita as práticas mais antigas de transmissão de histórias pela oralidade. Nesse caso, ela é reconfigurada pelos recursos próprios da mídia audiovisual, como a possibilidade de pausar, voltar e avançar na gravação. Assim, tanto a audiodescrição quanto a narração em áudio são formas de transposição midiática da imagem e do texto literário impressos.

O livro audiovisual acessível é composto ainda pela janela de interpretação de Língua Brasileira de Sinais (Libras). Esta janela é

o espaço destinado à tradução entre uma língua de sinais e outra língua oral ou entre duas línguas de sinais, feita por Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais (TILS), na qual o conteúdo de uma produção audiovisual é traduzido num quadro reservado, preferencialmente, no canto inferior esquerdo da tela, exibido simultaneamente à programação. (Araújo *et al*, 2016, p. 10).

Enquanto uma língua de modalidade gestual-visual, formada tanto por movimentos gestuais quanto por expressões visuais, a presença da tradução dessa língua também é permitida pela transposição midiática e pelas especificidades da mídia audiovisual. Cabe destacar que a Língua Brasileira de Sinais é, neste caso, apresentada concomitantemente ao texto escrito em Língua Portuguesa.

No *Guia*, a Mais Diferenças sustenta a importância dessa combinação a fim de fortalecer o bilinguismo, uma vez que a Libras é a primeira língua de muitas pessoas com surdez e que esse recurso de combinação pode auxiliar no aprendizado da Língua Portuguesa escrita como segunda língua. Nele, destaca-se também a importância de materiais como esse no fortalecimento da identidade linguística da comunidade surda, além da disseminação da Libras para diferentes públicos (Mauch, 2016).

A partir dos recursos apresentados nesta seção, é possível ressaltar o processo de combinação pelo qual o livro audiovisual acessível é produzido. Segundo Rajewsky (2012), a combinação midiática é uma das subcategorias da intermedialidade que contribui para a análise da “constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação” (Rajewsky, 2012, p.24).

No âmbito deste texto, essa categoria contribui para ressaltar o caráter de montagem e de hibridização desse produto, formado pela composição de áudio, texto em movimento, imagem estática e imagem em movimento em uma configuração específica, que conjuga diferentes relações entre línguas e semioses, as quais procurou-se apontar ao longo desta seção. Para a autora, nessa constelação de mídias, “cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e

contribui, de maneira específica, para a constituição e o significado do produto” (Rajewsky, 2012, p. 24).

Assim, no caso do livro audiovisual acessível, que pode ser lido a partir de diferentes combinações de acordo com características de quem o acessa, considera-se produtivo ainda investigar como as diferentes combinações de leitura possíveis a partir das características individuais do público atuam na constituição do significado e na recepção da obra.

Considerações finais

Se retomarmos as memórias narradas por Silvia Seoane das experiências de contato com o universo literário e o que essas experiências provocavam – em especial, a entrada no “mundo paralelo” da ficção, a partir do simbólico “atravessamento do espelho” que ela relata (Petit, 2019) – podemos nos perguntar: quais experiências de leitura são possíveis a partir de um livro como *Alice* em formato audiovisual acessível? Quais memórias afetivas e quais possibilidades imaginativas são abertas ao se conhecer a história de Alice e o seu universo de fantasia por meio dessa configuração midiática específica? Quais mobilizações subjetivas e de construção identitária podem ser formadas?

A frase dita por um jovem após a atividade de experimentação da versão em leitura fácil de *Alice*, relatada no *Guia*, pode nos dar um pequeno vislumbre dessas possibilidades:

No final deste dia de trabalho coletivo, percebemos que ainda tínhamos muito pela frente, junto à nítida sensação de que aquele material fazia sentido e que tinha ecoado de uma forma muito potente para todos. Uma fala que pode explicitar este sentimento veio de um jovem com surdez: “Quero seguir aprendendo o sentido das palavras”. Esta fala pode parecer um detalhe, no entanto este detalhe faz toda diferença. Isto porque muitos jovens com surdez têm uma grande resistência ao livro, à leitura e à língua portuguesa. (Mauch, 2016, p. 96).

Aprender o sentido das palavras é, assim, uma das formas pelas quais livros como esse podem ecoar. Estudos que acompanhem a recepção dessas obras podem contribuir, portanto, para elucidar outros sentidos e efeitos possibilitados por sua leitura.

Deve-se ressaltar, ainda, que o livro audiovisual acessível é um objeto que pode ser conjugado com outros meios e recursos de mediação de leitura, permitindo diferentes estratégias de mediação. O *Guia* sugere, por exemplo, que

As estratégias de mediação de leitura com pessoas surdas podem ser muito ampliadas quando não nos fechamos em um único formato ou composição, ou seja, uma mediação pode iniciar por meio do trabalho com o livro em leitura fácil impresso e, após, trabalhar com a leitura do livro audiovisual acessível bilíngue em versão original. Isto possibilita que possam ter o primeiro contato com o texto por meio de versão escrita e com os recursos da leitura fácil e, após, ler o texto no original com o suporte da língua de sinais na versão audiovisual. (Mauch, 2016, p. 100).

Assim, esse recurso pode ser explorado de diferentes formas, na sala de aula ou fora dela, para a mediação do contato com a obra literária e com o próprio universo ficcional, o que também pode produzir diferentes efeitos de sentido.

Como procurou-se demonstrar ao longo do texto, o livro audiovisual acessível *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* produzido pela Mais Diferenças é um produto cultural complexo, de relações híbridas de linguagem, levando em consideração seu caráter multi e intersemiótico e os processos de adaptação, transposição midiática, combinação de mídias e tradução envolvidos em sua produção, bem como o caráter de “cruzamento de fronteiras entre mídias” (Rajewsky, 2012, p. 57) estabelecido entre o livro audiovisual acessível e a versão original da obra.

Dessa forma, considera-se que os estudos da linguagem têm muito a contribuir tanto na investigação de aspectos ligados à produção da obra quanto à sua recepção. Mauch (2017, p. 107) relata, porém, perceber um “distanciamento considerável em relação aos grupos e aos profissionais que defendem e trabalham em prol da garantia dos direitos das pessoas com deficiência e aqueles vinculados ao livro e à leitura”. Por isso, o propósito de garantir uma comunicação acessível e o acesso a obras literárias deve continuar a ser perseguido, preferencialmente a partir da atuação conjunta desses profissionais e pesquisadores.

Referências

- ARAÚJO, V. L. S.; ALVES, S. F.; MAUCH, C.; NEVES, S. B. (Org.) *Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis*. Brasília: Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual, 2016.
- BRASIL. Decreto Legislativo nº 261. Aprova o texto do Tratado de Marraqueche para Facilitar o Acesso a Obras Publicadas às Pessoas Cegas, com Deficiência Visual ou com outras Dificuldades para Ter Acesso ao Texto Impresso. D.O.U. de 26 nov. 2015.
- BRASIL. Decreto Nº 7.559. Dispõe sobre o Plano Nacional do Livro e Leitura - PNLL e dá outras providências. D.O.U. 5 set. 2011.
- BRASIL. Lei Nº 13.146. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). D.O.U. 7 jul. 2015.
- BUZATO, M. *Linguagem e Tecnologia: Da Inclusão Social à Condição Pós-Humana*. Tese cumulativa de livre docência. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 2018.
- CAPARICA, V. H. C. *A Audiodescrição de Histórias em Quadrinhos: perspectivas semióticas*. Tese (Doutorado). Programa de Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2019. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/183140>>. Acesso em: 30 ago. 2022.
- CARROLL, L. *Alice no país das maravilhas: baby edition*. Trad. Marcia Heloisa. Ilustrações John Tenniel. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.
- CARROLL, L. *Alice: edição comentada*. Ilustrações originais John Tenniel; introdução e notas Martin Gardner; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- FINATTO, M. J. B. Acessibilidade Textual e Terminológica, o que é isso? In: FINATTO, M. J. B.; PARAGUASSU, L. B. (org). *Acessibilidade textual e terminológica* [recurso eletrônico]. Uberlândia: EDUFU, 2022. DOI: doi.org/EDUFU/978-65-5824-019-8. Acesso em: 29 jul. 2022.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- GARDNER, M. Notas. In: CARROLL, L. *Alice: edição comentada*. Ilustrações originais John Tenniel; introdução e notas Martin Gardner; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS (IFLA). *Directrices para materiales de lectura fácil*. Tradução ao castelhano: CREACCESIBLE, S. L. Madrid, 2012. Disponível em: <https://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/professional-report/120-es.pdf> . Acesso em: 25 ago. 2022.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA (INEP). Censo Escolar, 2021. Brasília: MEC, 2022.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

LINDSETH, J. A.; TANNENBAUM, A. (org.). *Alice in a World of Wonderlands: The Translations of Lewis Carroll's Masterpiece I–III*. New Castle: Oak Knoll Press, 2015.

MAUCH, C. S. S. (Coord.). *Guia de mediação de leitura acessível e inclusiva*. São Paulo: Mais Diferenças, 2016.

MAUCH, C.S. S. Produção de conteúdos e livros em múltiplos formatos acessíveis para pessoas com deficiência e seus desafios para ampliação da esfera pública. *Inclusão Social*, v. 10, n. 2, p. 104-112, 2017.

PARAGUASSU, L. Professor-tradutor? Como traduzir textos complexos para seus alunos. FINATTO, M. J. B.; PARAGUASSU, L. B. (org.). *Acessibilidade textual e terminológica* [recurso eletrônico]. Uberlândia: EDUFU, 2022. DOI: [doi.org/EDUFU/978-65-5824-019-8](https://doi.org/10.24036/EDUFU.978-65-5824-019-8). Acesso em: 29 jul. 2022.

PETIT, M. P. *Ler o mundo: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje*. Trad. Julia Vidile. São Paulo: Editora 34, 2019.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. pp. 15-46.

RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L. *Intermidialidade: uma introdução*. São Paulo: Contexto, 2022.

VELUDOSAS VOZES: RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS NO FILME *CRUZ E SOUSA: O POETA DO DESTERRO*

Diogo Rossi Ambiel Facini

Introdução

Quando se fala em adaptação e relações intermidiáticas de obras literárias e audiovisuais, logo se pensa naquelas de textos com um teor mais ficcional, sobretudo, romances e outras narrativas mais curtas, mas também peças de teatro. Pode-se considerar que isso também ocorre nos estudos acadêmicos relacionados a esses objetos, que se focam nas transformações pelas quais passam esses textos com um caráter mais ficcional, em que, de certa forma, uma história é transladada de uma mídia para outra.

Nesse sentido, a poesia é um gênero literário que fica em uma espécie de sombra, não muito abordada, não muito analisada, quando se observa essa passagem da literatura para o audiovisual. Trata-se de algo que talvez passe até por “natural” em alguns olhares e ouvidos mais desavisados. Afinal, como contar uma história em outra mídia, se nem há uma história contada?

Porém, uma adaptação não precisa apenas se concentrar numa suposta “história”, o que cria a possibilidade de adaptações que se atenham a outros aspectos dos textos e propicia a existência de criações baseadas em textos poéticos. Esse é o caso do objeto que será discutido neste artigo, um filme que estabelece relações significativas não com um, mas com vários textos poéticos de Cruz e Sousa.

Esse é o filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro*. A obra de Sylvio Back, de 1998, funciona como uma espécie de biografia, em que são contados alguns aspectos da vida do poeta catarinense. No entanto, essa questão biográfica é apenas um elemento do filme, que, além disso, é abordado de um modo tangente, fragmentado. A narrativa da obra é não linear; assim, aspectos da vida do poeta são trazidos aqui e ali, sem uma grande pretensão totalizante. Nem se pode dizer que o filme possui uma

grande narrativa totalizante, já que ela é organizada em cenas mais ou menos autônomas, que trazem, inclusive, abordagens distintas para os “fatos” narrados¹. A própria atuação é bastante diferente do que é convencional em filmes de ficção: em muitos momentos, os atores se comportam de um modo não naturalista, trazendo técnicas em grande medida distantes dos filmes comerciais que contam histórias, a exemplo do olhar para a câmera.

No entanto, talvez o elemento mais importante e diferenciador desse filme seja ainda outro: ele procura trazer, de fato, as poesias para dentro da obra. Elas são, de certa forma, trabalhadas, transformadas, convertidas em imagem. Além disso – e aqui se concentra talvez o elemento mais diferenciado dessa obra –, as poesias estão de fato, concretamente, presentes no filme. Elas são faladas, pronunciadas, e não apenas pela boca do personagem de Cruz e Sousa, mas também pelas bocas de outros personagens – na verdade, o filme apresenta poucas falas que não sejam tiradas de textos de Cruz e Sousa, seja de poesias, seja de cartas do escritor. Às vezes, essas falas se assemelham ao que seriam as falas dos atores em um diálogo, mas às vezes funcionam como comentários, e às vezes vêm de fora do campo da imagem, sem ligação direta com o que ocorre em cena, como vozes *over*. E essas várias vozes se relacionam de modos também distintos com o que é apresentado, imageticamente, nas sequências. Desse modo, no filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro*, a poesia não é apenas transformada em imagem: ela, incrustada na obra, atua ao lado da imagem, e essas duas formas de expressão estabelecem diálogos variados e muito frutíferos.

Temos, então, a presença desse filme que estabelece relações específicas com um gênero literário, a poesia, relações essas que podem ser observadas e analisadas a partir do olhar (e da escuta) do campo dos estudos da adaptação e das intermedialidades. Com isso, neste artigo, procuro abordar alguns aspectos dessas relações. Minha abordagem não pretende ser excessivamente rígida ou definidora. Afinal, não parece

¹ No texto de apresentação da edição em DVD do filme (Versátil Home Video, 2006), usada como fonte para este artigo, comenta-se que a obra seria estruturada em 34 “estrofes visuais”, uma boa classificação para essa forma diferenciada de divisão da narrativa. Atualmente, além dessa versão em DVD, a obra pode ser encontrada no serviço de *streaming* Petra Belas Artes à la Carte.

muito coerente tratar esse objeto tão específico, fragmentado, utilizando excessivas definições, nomenclaturas. Inclusive por isso, procuro enfatizar, mais do que um processo único, as *relações intermediáticas* na obra. E, ainda no plural, procuro enfatizar, o quanto possível, a variedade dessas relações, através de alguns exemplos do filme que demonstram formas distintas de relação entre as poesias e o conteúdo mais imagético; busco mostrar os diferentes meios pelos quais a poesia é literalmente trazida, através das várias vozes; os modos como a poesia é, alguns momentos, transformada ou representada pela imagem; e os modos como poesia e imagem, lado a lado, estabelecem diálogos.

A discussão é organizada da seguinte maneira. Inicialmente, apresento alguns aspectos da poesia simbolista, na qual Cruz e Sousa se inseriu, e, mais especificamente, da obra desse poeta. A seguir, abordo alguns conceitos e questões relacionados às adaptações e às intermedialidades. Por fim, discuto algumas sequências e alguns momentos do filme de Sylvio Back: uma espécie de “monólogo” do poeta em um camarim; os momentos de olhar para a câmera na obra; um trecho em que se revela a loucura de Gavita Gonçalves, esposa de Cruz e Sousa; uma cena em que imagens contemporâneas de um evento com touros, que retratam os maus-tratos sofridos pelos animais, são acompanhados por poemas de Cruz e Sousa sobre a escravidão; uma sequência em que a poesia, que sai da boca de Gavita, se relaciona de modo mais direto com os sentimentos e estados emocionais da personagem na cena; e uma sequência em que uma imagem do poeta boiando é acompanhada de uma montagem “modernista” e de um trecho do poema “Violões que choram”.

Cruz e Sousa em um mundo de símbolos

Cruz e Sousa, importante nome da poesia brasileira, talvez o seu maior poeta negro, trilhou um caminho bastante singular. Para contar um pouco desse caminho, recorro ao próprio filme, que, em determinado

momento, apresenta algumas cartelas de texto (acompanhadas de algumas imagens estáticas), que trazem uma sucinta biografia do poeta²:

Filho de escravos alforriados, João da Cruz e Sousa nasceu em 1861, na cidade de Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis (SC). Criado pela família do senhor dos pais, recebe educação e cultura de corte europeu. Cedo Cruz e Sousa enfrenta o preconceito na ilha de Santa Catarina, que não reconhece o seu brilho pessoal nem o talento de escritor e poeta. Como “ponto” da companhia teatral de Julieta dos Santos, e participando de campanhas abolicionistas, viaja por todo o país. Aos 29 anos, rompendo longo noivado com Pedra Antióquia, muda-se para o Rio de Janeiro. Em 1893 Cruz e Sousa tem publicados os livros *Missal* e *Broquéis*; este, de poemas, é a pedra fundamental do Simbolismo no Brasil. Ironicamente vê crescerem a segregação racial e social, e a inveja do poder literário da época. Casa-se com Gavita Rosa Gonçalves, mãe de seus quatro filhos, e cujos meses de loucura marcam a vida e a arte do poeta. Pobre e tuberculoso, busca cura em Sítio (MG), onde acaba morrendo em 19 de março de 1898 aos 36 anos. O corpo de Cruz e Sousa volta ao Rio de Janeiro num vagão de transportar gado. (Cruz..., 1998)

Temos, então, esse poeta fundamental para a poesia brasileira do fim do século XIX, que introduziu todo um movimento literário no país, mas que sofreu com o racismo, direto ou velado, que o levou a não ser valorizado pela intelectualidade “oficial” da época. No entanto, estamos aqui, mais de cem anos depois, ainda falando de Cruz e Sousa, enquanto muitos dos escritores “oficiais” estão por aí, empoeirados em gavetas de alguma repartição, de algum arquivo.

Um dos elementos mais importantes da trajetória de Cruz e Sousa, mencionado no resumo acima, é a ligação do poeta com o Simbolismo, movimento literário da segunda metade do século XIX. Em termos históricos, o Simbolismo, surgiu na Europa, com, entre outros, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, com destaque para a França. Alfredo Bosi comenta esse surgimento e discute brevemente a ideia de símbolo:

² Trata-se de um recurso, a meu ver, apesar de simples, bastante engenhoso. Oferecendo logo e rapidamente um resumo da vida do poeta, Sylvio Back se “desobriga” da necessidade de contar, ao longo do seu filme, a vida do escritor de maneira muito extensiva. Assim, sobra espaço para essa sua organização inusual, que estrutura de maneira fragmentada, esparsa, os elementos biográficos.

[...] o Simbolismo reage às correntes analíticas dos meados do século, assim como o Romantismo reagira à Ilustração triunfante em [18]89. Ambos os movimentos exprimem o desgosto das soluções racionalistas e mecânicas e nestas reconhecem o correlato da burguesia industrial em ascensão; ambos recusam-se a limitar a arte ao objeto, à técnica de produzi-lo, a seu aspecto palpável; ambos, enfim, esperam ir além do empírico e tocar, com a sonda da poesia, um fundo comum que susteria os fenômenos, chame-se Natureza, Absoluto, Deus ou Nada.

O *símbolo*, considerado categoria fundante da fala humana e originariamente preso a contextos religiosos, assume nessas correntes a função-chave de vincular as partes ao Todo universal que, por sua vez, confere a cada uma o seu verdadeiro sentido. (Bosi, 2013, p. 279; destaque do autor)

Paulo Leminski, em uma inspirada biografia de Cruz e Sousa ([1983] 2013), aborda aspectos relevantes de sua trajetória, alguns mencionados acima, outros novos: a questão racial e o racismo; a sua atividade de ponto no teatro; a importância de aspectos sexuais na sua obra; o Simbolismo. Leminski discute algumas questões relevantes sobre esse movimento literário:

A experiência simbolista consistiu, basicamente, na descoberta do signo icônico. Na capacidade de ler/escrever o signo não verbal.

Os simbolistas foram os primeiros modernos. Neles, a produção de textos poéticos se resolve em problemática do signo, resolução emblematizada no próprio nome-totem do movimento, o primeiro a ter nome semiótico.

O que os simbolistas chamaram de símbolo era, nada mais, nada menos, que o pensamento por imagens. Aquilo que as teorias modernas da linguagem chamam de ícone. [...]

Ícones dizem sempre mais que as palavras (símbolos) com que tentamos descrevê-los, esgotá-los, reduzi-los. (Leminski, [1983] 2013, pp. 57-58)

Segundo o autor, essa ênfase nas imagens acaba levando a palavra a um estado de indeterminação, de vagueza:

Não verbal, o ícone nunca é exaustivamente coberto pelas palavras, restando sempre uma área transverbal, uma mais-valia, um sexto sentido além das palavras. Os simbolistas intuíram essa terra-de-ninguém-que-seja-palavra. E, nela, plantaram sua bandeira.

Daí, seu célebre “amor ao vago”.

O problema do texto poético simbolista é a programação do indeterminado, a “determinação da indeterminação”.

À luz do verbo, todo ícone é inesgotável. Nem com todas as palavras do mundo se pode esgotar a abertura, o plural, a multivalência semântica de um desenho, um esboço, uma foto, um esquema, uma rima (ícones). As palavras estarão sempre aquém, sempre menos; além, um campo de possíveis, “oculto”, “mistério”, “inefável”. (Leminski, [1983] 2013, p. 59)

Desse modo, observa-se que o movimento, com as suas incontáveis imagens, valoriza essa imprecisão, essa neblina dos sentidos, em que determinados elementos são capturados, vislumbrados, mas não uma totalidade da ideia, do sentido. No caso de Cruz e Sousa, particularmente, essa característica de imprecisão se relaciona com uma especificidade sua, a própria condição de negro em um país marcadamente desigual e racista, o que confere à sua obra um tom angustiado. Leminski, por meio da notável criação “*Blues e Sousa*”, vincula o sentimento do negro norte-americano ao sentimento presente na obra de Cruz e Sousa. O ambiente da época não era nada favorável ao poeta, com a sua condição de “Ser negro e – ainda por cima – simbolista, no Brasil do século XIX, parnasiana casa-grande, onde grandes eram os Bilac, Raimundo Correia, escoltados pelos críticos, donos da opinião, nos jornais [...]. Não era fácil ser Cruz e Sousa” (Leminski, [1983] 2013, p. 44).

O poeta, negro educado entre os brancos, vai vivenciar essa contradição, esse dilema, que transpira por suas obras: “As figuras do conflito, do estraçalhamento e da contradição vão perseguir a vida do poeta. E – naturalmente – determinar o curso de sua poesia” (Leminski, [1983] 2013, p. 29). Assim, a poesia de Cruz se debate entre suas origens e sua formação; entre um estilo europeu e uma identidade negra; entre uma espécie de fascínio pela cor branca (presente em seus poemas, inclusive) e uma valorização do negro, que o levou a lutar pela abolição e a escrever poemas nitidamente críticos à escravidão, como veremos mais adiante.

Assim, a obra de Cruz e Sousa segue e sobrevive, em suas complexidades, em suas multiplicidades, em suas contradições. A passagem dessa obra para uma nova mídia, para o cinema, pode provocar interessantes questões, ainda mais quando temos um filme também

bastante particular, como *Cruz e Sousa: o poeta do desterro*, de Sylvio Back. No entanto, antes de passarmos para a discussão mais efetiva desses diálogos entre os poemas e os filmes, é importante abordarmos alguns tópicos mais teóricos relacionados a esses diálogos entre as mídias, que auxiliarão, mais adiante, na discussão do objeto. A seguir, então, apresento alguns elementos relacionados às intermedialidades, à adaptação e à tradução intersemiótica.

Em meio às mídias

Os campos dos estudos das intermedialidades e da adaptação podem possibilitar um enquadramento teórico produtivo para a discussão do objeto deste artigo, o filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro*. Ainda assim, é importante deixar claro que, em virtude da própria complexidade desse filme – que, como veremos melhor adiante, dialoga de formas variadas com os textos do poeta –, procuro trazer alguns conceitos diferentes, de forma inclusiva, não exclusiva, em uma abordagem em que um conceito não “invalida” outro. Assim, não pretendo fechar definições únicas ou “corretas”, que cerquem o filme e asfixiem as suas muitas vozes poéticas (literal e metaforicamente). Com isso, abaixo, aponto alguns caminhos que, a meu ver, podem ajudar a explicar alguns dos procedimentos realizados no filme.

Como aponta Claus Clüver (2011, p. 9), o termo “intermedialidade”, relativamente recente, refere-se a um fenômeno não atual, mas presente em todos os tempos e culturas, as relações entre as mídias. Assim, os estudos das intermedialidades estudariam, justamente, essas relações. Um ponto importante desses estudos é a consideração do cruzamento entre as fronteiras entre as mídias, as quais são cruzadas constantemente (Rajewsky, [2010] 2012). Com isso, destaca-se, ao mesmo tempo, o caráter de construção dessas mídias, que pressupõe certa arbitrariedade. Essas fronteiras não são naturais ou puras. No entanto, esses espaços entre as mídias são importantes, uma vez que são eles que possibilitam a existência de mídias autônomas, mídias essas que, além disso, são reconhecidas como tais pelas pessoas, é importante notar. Além disso, um tanto obviamente, apenas com a consideração das fronteiras é possível a existência de diálogos entre as mídias. Neste artigo, considero

a existência de duas mídias centrais, a poesia e o cinema; no caso, os poemas de Cruz e Sousa e o filme de Sylvio Back, que se relacionam de múltiplas maneiras.

Para abarcar essas múltiplas articulações entre as mídias, Rajewsky ([2010] 2012) propôs uma divisão entre três grandes tipos de intermedialidade: transposição de mídias, combinação de mídias e referências midiáticas. No primeiro tipo, há a passagem, a transformação de uma mídia para outra; o exemplo mais conhecido é a adaptação de romances para filmes, que transpõe a obra de uma forma mais extensiva. No segundo tipo, há algo como uma coexistência de duas mídias, que atuam na construção da estrutura de uma dada mídia; podemos citar como exemplos as histórias em quadrinhos (que integram texto verbal e desenhos) ou o próprio cinema (que integra as imagens em movimento e os sons em suas variadas formas). No terceiro e último tipo, uma mídia cita outra mídia, de modo menos extensivo que na transposição midiática; um exemplo é constituído por filmes que citam pinturas. No caso do filme de Sylvio Back, pode-se considerar que há, principalmente, uma presença dos dois primeiros tipos de intermedialidade, a transposição intermidiática e a combinação de mídias. Na obra, a imagem procura atuar como uma espécie de transposição dos poemas, como uma transformação dos textos; no entanto, a poesia está presente de fato no filme, e aparece simultaneamente à imagem, estabelecendo diálogos constantes com ela. Apesar dessa predominância dos dois tipos, seria possível afirmar que o filme também utiliza as referências intermidiáticas, se considerarmos que a presença das poesias constituiria uma espécie de citação ou referência a outra mídia.

Vimos acima que a transposição pode ser exemplificada pela adaptação de um romance em um filme; com isso, seria interessante passar, mesmo que rapidamente, para o campo mais especificamente voltado para essa prática: os estudos da adaptação. Linda Hutcheon traz uma definição esclarecedora para a prática, que se aproxima de algumas discussões apresentadas acima, mas também traz novos elementos:

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;

- Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.
Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica. (Hutcheon, [2011] 2013, p. 30)

Vemos que a própria Hutcheon traz o termo “transposição” para se referir às adaptações. Além disso, ela indica a sua característica extensiva; assim, uma obra que aproveitasse apenas parte de outra obra não seria uma adaptação³. Gostaria de enfatizar, porém, o segundo item da autora, que caracteriza a adaptação como um ato criativo. Ou seja, na adaptação já está pressuposta a ideia de transformação. Apesar de procurar adaptar uma obra primeira em sua “inteireza”, essa adaptação vai, inevitavelmente, modificar a obra. Isso é bastante nítido no caso do filme de Sylvio Back, que procura, por meio do trabalho com as formas cinematográficas (formas novas, ausentes na obra fonte), abarcar aspectos dos poemas de Cruz e Sousa. Essa ideia de mudança é enfatizada por Julio Plaza, autor inserido nas teorias da tradução intersemiótica – um campo diferente, mas semelhante ao das intermedialidades –, que envolve a transformação de signos não verbais em verbais, e vice-versa (Jakobson, s/d). Plaza enfatiza a ideia de transformação presente nesse processo:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (Plaza, 2010, p. 1)

³ Esse talvez fosse um argumento para invalidar a caracterização do filme de Sylvio Back como uma adaptação, já que na obra são mencionados vários poemas e nem sempre eles são citados integralmente. No entanto, considero mais produtivo evitar esse impedimento, por alguns motivos. Essa conceituação de Hutcheon foi pensada principalmente para obras narrativas e, no geral, para obras de maior extensão. Esse não é o caso dos textos de Cruz e Sousa. A meu ver, essa ideia de totalidade, que talvez faça mais sentido nessas obras narrativas, não é tão importante nos textos poéticos, já caracterizados por uma ideia de fragmentação, o que é nítido no caso da poesia simbolista. Com isso, como se pode notar, a minha própria abordagem do conceito de adaptação neste artigo passou por um processo de adaptação.

Nesse “trânsito criativo” de linguagens, não há espaço para uma equivalência total ou para uma ideia de fidelidade, esse eterno clichê das discussões de senso comum sobre tradução e adaptação. E isso fica bem claro no caso de *Cruz e Sousa: o poeta do desterro*, que cultiva com louvor a sua infidelidade. Mas, afinal de contas, como também seria possível ser fiel a passagem de textos poéticos para um filme?

E é nesse clima de infidelidade criativa que partimos para a discussão de alguns exemplos dos filmes. Selecionei algumas sequências de *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* para abordar essas relações intermediáticas entre as poesias e o filme. A seleção é completamente arbitrária, como não poderia deixar de ser. Porém, como defesa, declaro que busquei, em cada exemplo, apontar para a variedade e a fecundidade dessas relações. Cada um dos exemplos aponta para um caminho distinto, específico, para uma possibilidade própria de articulação entre as mídias.

Relações intermediáticas no filme

A primeira sequência que abordo é também uma das primeiras do filme. Nela, Cruz e Sousa se encontra em algo semelhante a um camarim, em que já se manifesta um dos “anacronismos” do filme: a presença de lâmpadas modernas, na moldura do espelho. Ele recita algumas falas, que constituem, por sinal, os versos iniciais de um poema seu, “O assinalado”:

Tu és o louco da imortal loucura,
Louco da loucura mais suprema.
A terra é sempre a tua negra algema,
Prende-se nela a extrema desventura.⁴

⁴ Neste artigo, como um modo de diferenciar as falas do filme (oriundas das poesias) de outras citações de obras acadêmicas, trago essas falas de modo um pouco diferente: separadas do texto, alinhadas à esquerda e em itálico.

Figura 1 - Cruz e Sousa no camarim.



Fonte: Reprodução do filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* (1998).

Aqui, talvez os aspectos que mais se destaquem sejam encontrados no jogo do ator. Ele é enquadrado de costas olhando para o espelho (vemos o seu rosto pelo espelho). No momento em que está recitando a fala acima, o personagem gagueja, se atrapalha com as palavras, e repete o trecho. Trata-se de um segmento bastante interessante, pois ele pode apontar tanto para alguns aspectos mais biográficos do personagem quanto para algumas características bastante próprias do filme. Em primeiro lugar, vimos anteriormente que Cruz e Sousa trabalhou como “ponto” no teatro (a pessoa que decora as falas dos atores e os auxilia quando esquecem essas falas). Estaria Cruz e Sousa, nessa cena, treinando e decorando algum seguimento de uma suposta “fala” de outro ator, para esse seu trabalho? No entanto, creio que uma segunda leitura seja mais produtiva. Estaria Sylvio Back, nesse segmento, brincando com o trabalho do próprio ator de cinema, ator esse que estaria, aqui, ensaiando uma de suas falas? Nessa atuação da atuação, caberiam pausas, gaguejos, hesitações, todos impensáveis em um filme de ficção convencional. Se aceita essa leitura, observa-se como a atuação se distancia bastante daquela atuação naturalista, em que o ator procura “entrar no

personagem”, e em que as mostras do jogo do ator, de sua construção, devem ser imperceptíveis. Dois elementos ajudam a validar essa leitura. Um deles é o já mencionado anacronismo da sequência, que já estabelece um tom distanciado para esse segmento: não, não é Cruz e Sousa que fala, não nos esqueçamos disso... Outro momento talvez seja ainda mais marcante. Mais ao fim da fala, a câmera começa a se aproximar, enquadrando mais próximo o personagem, que olha para o espelho. Ao fim da sequência, o ator realiza um ato também de poucas motivações naturalistas: com sua mão, espalha em seu rosto um material vermelho, que se assemelha ao sangue.

Figura 2 - Cruz e Sousa na *performance*.



Fonte: Reprodução do filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* (1998).

Talvez uma marca um pouco mais “naturalista” possa ser encontrada na relação com o texto poético recitado por Cruz, que aborda o tema da loucura, mas mesmo essa marca também escapa um pouco do que seria esperado em uma produção mais convencional; talvez essa referência à loucura no filme procure apontar para o próprio distanciamento da normalidade da obra... Esse gesto se parece, talvez, com o que hoje seria uma *performance* artística. Mas por que estaria Cruz e Sousa fazendo uma *performance* em um camarim qualquer em fins do

século XIX? Mais adiante, na próxima sequência, vemos Cruz e Sousa, com o rosto manchado, participando de um ritual de candomblé. Essa sequência talvez explique um pouco mais esse gesto de Cruz e Sousa (estaria se preparando para o ritual?), mas ainda há um estranhamento, um caráter de *performance* (que é até reforçado pela cerimônia, acompanhada de música e cantos). De qualquer modo, acredito que essa primeira sequência analisada já aponta para algumas das especificidades da obra de Sylvio Back, que, nesse sentido, procura dialogar de maneira produtiva com o objeto poético. Ora, como representar esse objeto tão difuso e fragmentado de forma convencional?

Aproveitando essa questão da atuação, de uma “atuação que atua a própria atuação”, gostaria de enfatizar também um procedimento recorrente desse filme, tão recorrente que pode ser considerado uma marca estilística da obra: o olhar do ator para a câmera. É possível identificar que três importantes personagens se voltam para a câmera na obra: Cruz e Sousa, a esposa Gavita e outra personagem feminina com quem o poeta parece ter um relacionamento amoroso.

Figura 3 - Cruz e Sousa e um de seus amigos.



Fonte: Reprodução do filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* (1998).

Figura 4 - Cruz e Sousa.



Fonte: Reprodução do filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* (1998).

Figura 5 - Um dos pares românticos de Cruz e Sousa.



Fonte: Reprodução do filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* (1998).

Figura 6 - Gavita, esposa de Cruz e Sousa.



Fonte: Reprodução do filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* (1998).

Poder-se-ia argumentar que, se o enquadramento que captura esses atores ocupa o lugar do olhar de algum outro personagem, o olhar para a câmera representa o olhar para algum personagem, e, assim, não haveria nada de radical nesse olhar para a câmera. No entanto, a recorrência dessa forma e a relação com outros recursos antinaturalistas nos levam à interpretação de que nesses momentos, novamente, são os atores que aparecem, mais do que os personagens. E esse olhar para a câmera, em uma versão adaptada do olhar para a plateia do teatro, é uma maneira de o ator interpelar o público, de se dirigir a ele. Aqui o filme não ignora os meios de construção e de recepção do produto cinematográfico (o que seria o esperado em produções mais convencionais), mas os aceita e procura incorporá-los na criação artística.

Dirijo-me, agora, a outro momento da obra. Um fato marcante da biografia de Cruz e Sousa foi o período de loucura pelo qual passou a esposa Gavita, e esse período é retratado na obra, em uma sequência em que se utilizam de maneira criativa alguns recursos do cinema, notadamente, a profundidade de campo. Em uma cena na casa do poeta,

enquadrados no primeiro plano, Cruz e Nestor Vítor, um amigo seu e também poeta, dizem algumas falas em uma espécie de diálogo; no entanto, mesmo esse diálogo já foge do padrão: Nestor Vítor diz algumas falas de um texto escrito por Cruz e Sousa, provavelmente uma carta, em que comenta sobre a situação difícil vivenciada pela esposa. Cruz, por outro lado, em uma espécie de resposta, pronuncia outro texto, de natureza diferente: o trecho de uma poesia sua, chamada “Inexorável”, que também, a seu modo, comenta a situação da esposa; esse último texto é o que segue:

Ó meu amor, que já morreste,
Ó meu amor, que morta estás!
Lá nessa cova que desceste,
Ó meu amor, que já morreste,
Ah! Nunca mais florescerás?!

Ao teu esquelido esqueleto,
Que tinha outrora de uma flor
A graça e o encanto do amuleto;
Ao teu esquelido esqueleto
Não voltará novo esplendor?!
[...]

Enquanto há essa “interação” entre os dois amigos, Gavita, a esposa de Cruz e Sousa, aparece bem mais ao fundo da imagem, dançando uma dança aparentemente sem motivo, uma dança desorientada.

Figura 7 - Cruz e Sousa e Nestor Vitor “dialogam”, com Gavita mais ao fundo.



Fonte: Reprodução do filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* (1998).

Aqui, há um contraste bastante interessante entre o que ocorre no primeiro plano e no plano de fundo da imagem, algo possibilitado e valorizado pelo uso que Sylvio Back faz da profundidade de campo nessa sequência. A imagem capta com nitidez um amplo espaço atrás de Cruz e Nestor, e esse espaço é destacado pelas linhas da própria construção na qual eles estão, que se alongam até um ponto de fuga; além disso, os movimentos de Gavita também enfatizam esse contraste: mais ao fim da sequência, ela caminha mais ainda para o fundo da construção, tornando-se uma figura pequena na imagem.

Figura 8 - Gavita, bem ao fundo da imagem, torna-se quase uma mancha.



Fonte: Reprodução do filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* (1998).

Além desse contraste, poderíamos dizer que há outro, que, na verdade, atua como um diálogo: aquele entre os textos pronunciados e os elementos visuais, sobretudo, a dança da esposa de Cruz. Ao seu modo, esses elementos visuais dialogam e traduzem, em tempo real, aquilo que é dito pelos personagens. Nessa sequência, então, Sylvio Back conseguiu, de forma criativa, tanto transportar o texto poético para o filme quanto traduzi-lo em aspectos visuais significativos, que enriquecem a construção de sentidos da obra do poeta.

Os textos pronunciados pelos personagens podem se relacionar de formas diversas com o conteúdo representado nas cenas, e o próximo exemplo é uma mostra disso. Aqui temos mais uma sequência que retrata a relação entre Cruz e Sousa e Gavita. Nesse exemplo, no entanto, a cena estabelece algumas inversões interessantes em relação à cena anterior, discutida mais acima. Primeiramente, quem pronuncia as falas é a própria Gavita, falas essas que, novamente, consistem em trechos de uma poesia de Cruz e Sousa, “*Anima mea*”. Ademais, nessa cena, Cruz e Sousa é aquele que está acometido de uma doença (no caso, a tuberculose) e que fica em silêncio. Vejamos a poesia:

Ó minha alma, ó minha alma, ó meu Abrigo,
Meu sol e minha sombra peregrina
Luz imortal que os mundos ilumina
Do velho Sonho, meu fiel Amigo;
[...]
De onde é que vem tanta esperança vaga,
De onde vem tanto anseio que me alaga,
Tanta diluída e sempiterna mágoa?

Ah! De onde é que vem toda essa estranha essência
De tanta misteriosa transcendência,
Que estes olhos me deixa rasos de água?

Figura 9 - Gavita, agora em primeiro plano, lamenta a situação de Cruz e Sousa, ao fundo.



Fonte: Reprodução do filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* (1998).

Nesse exemplo, temos talvez a sequência em que a relação do texto poético com a imagem é mais clara, em que a poesia pronunciada se aproxima mais de um diálogo possível da personagem. A poesia, trazendo o sofrimento pela condição de Cruz e Sousa, relaciona-se de maneira bastante plausível com a situação difícil vivenciada pelo personagem na

sequência. Nessa cena, a poesia se aproxima de uma possível fala de Gavita, em que ela lamentaria a situação do marido e externalizaria os seus sentimentos. Essa aproximação nítida entre a poesia dita e um diálogo possível de uma personagem possível, não tão comum na obra, aponta para a viabilidade de um uso minimamente naturalista dos poemas na obra e para a relação entre poesia e imagem.

No entanto, os usos da poesia são bastante diversos, e há possibilidades de diálogos mais inesperados, mais radicais, entre essas linguagens, como os dois próximos (e últimos) exemplos comentados neste artigo. Neles, apesar das diferenças, há ao menos uma característica comum: a poesia está presente, ela é pronunciada; porém, ela não sai da boca de nenhum personagem presente em cena.

No primeira dessas duas sequências, ouvimos, na trilha sonora, a voz do personagem de Cruz e Sousa declamando o soneto “Escravocratas”, em que é manifesta a crítica da escravidão pelo poeta:

Oh! Trânsfugas do bem que, sob o manto régio
Manhosos, agachados – bem como um crocodilo,
Viveis sensualmente à luz dum privilégio
Na pose bestial dum cágado tranquilo.

Eu rio-me de vós e cravo as setas
Ardentes do olhar – formando uma vergasta
Dos raios mil do Sol, das iras dos poetas,
E vibro-vos a espinha – enquanto o grande basta

O basta gigantesco, imenso, extraordinário –
Da branca consciência – o rútilo sacrário
No tímpano do ouvido – audaz não me soar.

Eu quero em rude verso altivo adamastórico,
Vermelho, colossal, d’estrépito, gongórico,
Castrar-vos como um touro, ouvindo-vos urrar.

Entretanto, o personagem não está presente na imagem, pronunciando as falas, nem pode ao menos ser pressentido, em algum fora de campo (em uma voz *off*). Sua fala poderia ser entendida como

uma voz *over*, já que não há uma presença concreta dela na diegese⁵. Essa característica aponta para um recurso bastante interessante adotado por Back nesse exemplo: a disjunção entre imagem e som, fenômeno apontado por Deleuze ([1985] 2018) como um dos elementos marcantes no cinema moderno, presente em filmes de cineastas como Jean-Luc Godard, Marguerite Duras e o casal Straub-Huillet. Nessa disjunção, imagem e som funcionariam como pistas autônomas, com conteúdos distintos, ao contrário de uma relação mais convencional no cinema, em que o som seria apenas um elemento secundário, complementar e auxiliar da imagem. Obviamente, isso não quer dizer que som e imagem não possam dialogar, e é, inclusive, isso que veremos nesse exemplo. Mais acima, mencionei que a voz de Cruz e Sousa não se insere no ambiente representado na imagem. Na verdade, ela está bem longe disso. Nas imagens, acompanhamos planos de um período bem distante daquele de Cruz e Sousa, um período mais atual; além disso, trata-se de imagens documentais, filmadas de algum evento “real” (em outras palavras, não encenadas). Nelas, vemos o que parece ser uma festa popular, em que pessoas correm atrás de touros, assim como fogem dos animais. No entanto, talvez o elemento que mais se destaque seja a situação de maus-tratos e de violência que os animais passam: são agredidos, ameaçados, deslocados de seu ambiente habitual.

⁵ Além da voz, há a presença de efeitos sonoros interessantes na trilha sonora: sons de chicote.

Figura 10 - Um animal é perseguido por uma multidão.



Fonte: Reprodução do filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* (1998).

Anteriormente neste texto, eu havia mencionado o anacronismo presente em algumas passagens do filme, e aqui é o momento em que ele se mostra de maneira mais explícita. Há um contraste temporal claro entre o conteúdo do texto de Cruz e as imagens representadas. Todavia, é importante mencionar que esse contraste não elimina a possibilidade de diálogos entre os conteúdos da imagem e das falas. A disjunção entre imagem e som não implica ausência de relação entre esses elementos, e, aqui, a relação se estabelece em um nível mais metafórico: Sylvio Back, metaforicamente, parece aproximar o sofrimento dos animais, em um contexto mais contemporâneo, daquele dos escravos nos tempos de Cruz e Sousa – que acompanhou e auxiliou na luta pela abolição, que vivenciou os períodos iniciais dessa abolição e que sentiu na pele os efeitos do racismo, desde o preconceito direto ao desprezo dos seus pares escritores. Além disso, mais ao fim do poema, Cruz e Sousa traz mais clara a imagem do touro, em uma espécie de desejo de vingança, de castrar os escravocratas, como se faz com os touros. Deseja-se, assim, que o sofrimento acometido aos escravos seja infligido naqueles que os machucam, nos próprios escravocratas. Com essa última leitura, Back traduziria, de certa forma, visualmente, a imagem verbal do touro,

indicando já essa ideia de sofrimento na imagem – ainda que, no caso contemporâneo, a vingança ocorreria se o touro castrasse o humano, metafórica ou literalmente. Desse modo, pode-se considerar que, nesse exemplo, é estabelecida uma relação radical entre imagem e som; porém, essa relação pode ser percebida com relativa clareza, uma vez que o diálogo entre esses elementos caminha em um sentido crítico, politicamente realista, poderíamos dizer. O próximo e último exemplo, por outro lado, vai para outra direção, menos concreta, mais sutil e poética, talvez. Esse exemplo derradeiro talvez seja aquele em que os elementos difusos e sugestivos da poesia de Cruz e Sousa, da poesia simbolista de modo geral, manifestam-se com mais veemência⁶.

Nessa sequência, vemos uma imagem por si só já enigmática: Cruz e Sousa aparece boiando em um rio, talvez levado por um barco.

Figura 11. Cruz e Sousa flutuando, nessa sequência enigmática



Fonte: Reprodução do filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* (1998).

⁶ Recordo-me de ao menos outros dois anacronismos presentes no filme: em um plano, são mostrados alguns rolos de filme sendo queimados; em outra cena, é enquadrado um grupo de travestis com caracterizações atuais, e a imagem é acompanhada por um poema de Cruz e Sousa no qual ele critica a situação dos grupos marginais da sociedade.

E a voz que acompanha essa imagem vem do personagem, mas não sai da sua boca nem possui qualquer relação concreta com o conteúdo representado nas imagens. Ainda que ele esteja presente visualmente nessa imagem, a voz é, do mesmo modo como no exemplo anterior, uma voz *over*, deslocada da diegese, do mundo do filme. Aqui, porém, diferentemente do exemplo anterior, a relação entre imagem e som é mais difusa. Não há o anacronismo, o choque temporal; de fato, Cruz e Sousa está presente na imagem, mas não há o fio condutor da crítica, do diálogo político, da revolta social. A voz do personagem, nesse caso, declama trechos de um dos seus poemas mais conhecidos, “Violões que choram”, que nos traz os seguintes versos:

Ah! plangentes violões dormentes, mornos,
Soluços ao luar, choros ao vento...
Tristes perfis, os mais vagos contornos,
Bocas murmurejantes de lamento.
[...]
Vozes veladas, veludas vozes
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

Fica bem claro aqui que o teor desse poema é bastante diferente daquele abordado na cena comentada anteriormente, relacionada aos escravocratas. Aqui, o texto de Cruz e Sousa se vincula de maneira mais direta a algumas características da poesia simbolista, como o uso de aliterações⁷, a mistura dos sentidos (sinestesia), a junção de imagens conflitantes, até mesmo a negação de um sentido claro, em uma espécie de sombreamento, de vagueza do significado. Esse talvez seja o exemplo em que ficam mais explícitas as características apontadas por Paulo Leminski ([1983] 2013), abordadas mais ao início deste texto, esse transbordar das imagens, essa inundação de efeitos que carregam Cruz e Sousa e ultrapassam qualquer tentativa de interpretação pura e simples.

⁷ Aliterações essas que, pode-se considerar, são favorecidas no filme, uma vez que a sonoridade da poesia se torna, de fato, concreta, verbal. Pronunciada, a musicalidade do poema fica ainda mais nítida, e pode ser sentida de uma maneira também mais nítida, auditivamente.

Penso que, inclusive, se há algo que aproxima essas duas mídias, imagem e texto poético, são justamente essas características, esse além do sentido. Isso ocorre, porque Sylvio Back, além do conteúdo da imagem, já misterioso, organiza a montagem de uma forma diferenciada, diferente até mesmo do que ocorre nas outras sequências do filme. A montagem traz recursos mais típicos do cinema moderno, como dos filmes da *nouvelle vague* francesa: há o uso de descontinuidades, de cortes antinaturalistas, de repetições na passagem de um plano para o outro. De maneira simples e não muito pedante, pode-se dizer que se percebe a presença de “saltos” entre cada um dos planos; percebe-se, como um resultado desses procedimentos, que os cortes se mostram enquanto tais, diferentemente das produções mais convencionais do cinema industrial, em que há a ideia de que deve ser invisível a costura do tecido que compõe os filmes. De certo modo, é como se Sylvio Back buscasse fazer, no trabalho com o material fílmico, algo que Cruz e Sousa fez no trabalho poético: assim como Cruz e Sousa brinca com a linguagem poética, faz o texto cantar, dançar através de sons, Back procura brincar também, mas com a linguagem fílmica, com os recursos próprios do cinema; nesse exemplo específico, principalmente com a montagem. Assim como no caso do poema de Cruz e Sousa, parece que o que importa na criação fílmica não é tanto o significado, mas sim esses efeitos sensíveis; não o sentido, mas os sentidos.

Nesse aspecto, talvez seja produtivo pensar, ao abordar esse filme de Sylvio Back – o filme todo, mas principalmente essa cena –, em caminhos diferentes da interpretação pura simples. Pode ser bastante produtivo o conceito de *Stimmung*, elaborado por Hans Ulrich Gumbrecht (2014) para o campo das artes, sobretudo o da literatura. Com esse conceito, que poderia ser traduzido para o português como “ambiência”, Gumbrecht procura discutir as obras abarcando não esse significado, esse algo escondido atrás ou por baixo da matéria, do sensível, mas sim um além do sentido, incorporando os aspectos sensíveis das obras, as suas materialidades, os efeitos que essas obras produzem sobre nós (que podem ser, inclusive, físicos e afetar os nossos corpos). A meu ver, tanto o filme de Back como muitos poemas de Cruz e Sousa podem ser lidos por essa via do *Stimmung*, da ambiência, pela sua própria característica de negação dos significados muito diretos. Ao mesmo

tempo que negam muitas vezes esses significados, eles produzem efeitos, envolvem-nos em suas ambientações, em suas neblinas, suas névoas, tão comuns na poesia de Cruz.

Essa ambiência, mesmo que involuntariamente, parece ser capturada por um termo do próprio título do filme de Sylvio Back: *desterro*. De maneira ambígua, Back aponta tanto para o local de origem do poeta (Nossa Senhora do Desterro era, à época, o nome da atual Florianópolis), quanto para certo estado constante em sua vida e em sua obra, esse outro *desterro*, também difícil de definir, esse deslocamento, essa angústia constante, observada em vários pontos de sua poesia. Há esse não se sentir em casa em nenhum lugar, seja na branca Santa Catarina, seja no não menos preconceituoso Rio de Janeiro de então. Porém, e aqui talvez a leitura seja um pouco arriscada, gostaria de alargar um pouco a compreensão dessa ambiência para algo talvez um pouco mais positivo. Essa angústia de Cruz e Sousa abarca apenas um lado da questão: ele também foi um poeta do corpo, da volúpia, do desejo, da paixão. Talvez esse termo, *paixão*, seja interessante para compreendermos essa possível ambiência do filme. Algo que sentimos, que nos envolve, é justamente esse sentimento de intensidade, de paixão, que abarca tanto os momentos mais problemáticos e tensos representados quanto aqueles mais deslumbrantes, mais carnais, mais eróticos, poder-se-ia dizer. Essa dualidade é importante em sua obra e é importante no filme, e não pode ser deixada de lado. Desse modo, esse sentido da paixão, seja triste ou alegre, pode ser considerado a ambiência que abarca a obra de Back, uma ambiência por meio da qual o cineasta parece incorporar de maneira satisfatória elementos da poesia de Cruz e Sousa. Com o seu cinema, Back produz efeitos que nos atingem, que afetam nossos corpos, efeitos que vão além de um significado qualquer “desvendado” pela leitura. O filme de Back, utilizando criativamente a linguagem e os meios disponíveis, parece reforçar uma frase clássica de Susan Sontag ([1964] 2013, s/p): “No lugar de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte⁸”.

⁸ Tradução minha de: “*In place of a hermeneutics, we need an erotics of art*”.

Considerações finais

Ao final destas páginas, chegamos à conclusão de que não há muitas conclusões definitivas a serem feitas, uma vez que temos esse objeto bastante complexo, o filme *Cruz e Sousa: o poeta do desterro*, que estabelece relações amplas e variadas com um material polissêmico e um tanto quanto fugidio: os poemas de Cruz e Sousa. Dadas essas características, em minha discussão do filme, não procurei adotar um tom muito rígido ou sistemático, mas apontar para a variedade de articulações entre poesia e cinema, entre palavras e imagens.

Como já dito acima, essas relações seguem principalmente dois caminhos. Inicialmente, há aquele trabalho transformador, em que se procura transpor a poesia para os recursos cinematográficos. Nesse caso, o filme estabeleceria procedimentos mais próximos das adaptações, ou das transposições midiáticas, ou das traduções intersemióticas...

Por outro lado, uma das particularidades desse filme é que a poesia está inserida concretamente na obra, incrustada no material audiovisual sob a forma de falas, falas essas articuladas por diversas bocas e presentes de diversas maneiras, dentro e fora do mundo da ação dramática. Nesse caso, haveria uma espécie de combinação de mídias, uma vez que a poesia e os meios imagéticos do filme dialogariam, em uma existência simultânea, que produz múltiplos sentidos e efeitos. Aqui, o 1 + 1 de poesia e imagem não é apenas 2, mas 3, 4, 5... É importante notar que esses procedimentos, transposição e combinação, nunca ocorrem de maneira separada. Em determinados momentos, pode-se dizer que há uma atividade mais tradutória; em outros, uma maior simultaneidade; mas os procedimentos estão lá, dialogando constantemente.

Com essas características, *Cruz e Sousa: o poeta do desterro* torna-se um produto de características particulares, sob esse ponto de vista dos estudos dos contatos entre as mídias. O filme aponta para as inúmeras possibilidades do estudo de obras audiovisuais que não sejam adaptações de textos ficcionais, transposições de uma história em imagem e som. Essa diferença do objeto é instigante, porque, na ausência de uma grande narrativa a ser enfatizada, procuram-se outros aspectos, que seriam adaptados ou que entrariam em diálogo com os aspectos visuais: os sentimentos, os afetos, as imagens poéticas, os jogos de som... E isso é

positivo mesmo para aqueles estudos de adaptações de obras mais ficcionais, já que ajudam a mostrar a viabilidade da discussão desses aspectos que vão além do enredo, aspectos mais formais, materiais, ligados à esfera do sensível.

O turbilhão da vida e da poesia de Cruz e Sousa, assim, está bem representado nesse filme, nesse turbilhão de estrofes visuais e versos e imagens e contrastes e contradições e choques e falas e olhares para a câmera. O desterro de Cruz e Sousa, a sua angústia, a sua paixão e o seu mistério estão aqui presentes. As mídias se tocam e se trocam. Elas se transformam e, nisso, também se formam.

Referências

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

CLÜVER, C. Intermidialidade. *Pós*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, pp. 8-23, nov. 2011.

DELEUZE, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018.

GUMBRECHT, H. U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2014.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, R. Aspectos Linguísticos da Tradução. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.

LEMINSKI, P. Cruz e Sousa: o negro branco [1983]. *Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAJEWSKI, I. O. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, v. II. Belo Horizonte: Rona Editora: Fale/UFMG, 2012, pp. 51-73.

SONTAG, S. *Against interpretation. Against interpretation and other essays*. Penguin, 2013 (e-book).

Filme discutido

CRUZ e Sousa: o poeta do desterro. DVD. Direção de Sylvio Back. Versátil Home Video, 2006.

AS VARIAÇÕES DO ITALIANO NAS ADAPTAÇÕES TELEVISIVAS DO ROMANCE *I PROMESSI SPOSI*

Regina Farias de Queiroz

Introdução

O presente texto se constrói a partir de um recorte de minha tese de doutorado, cuja ideia central é a de que a língua italiana evoluiu juntamente com a história da televisão na Itália, de modo que essa mídia na Itália foi uma das grandes responsáveis pela transformação e consolidação do idioma nacional. As rádios e televisões públicas europeias, de modo geral, teriam como um de seus papéis fundamentais a educação. Especificamente, no caso da televisão italiana, havia um objetivo de divulgar e fortalecer uma ideia de língua nacional, por meio da valorização da variante padrão em detrimento aos diversos dialetos espalhados pelo país.

Como um recorte de minha tese doutorado (Queiroz, 2021)¹, este texto se baseia na análise da adaptação do romance *I promessi sposi* (1842), de Alessandro Manzoni – um dos mais canônicos autores italianos –, para a televisão em três diferentes minisséries, veiculadas na Itália em 1967, 1989 e 2004, e dirigidas respectivamente por Sandro Bolchi, Salvatore Nocita e Francesca Archibugi. O objetivo aqui é analisar como as variações linguísticas da língua italiana aparecem em cada uma dessas adaptações televisivas, buscando responder questão: “como a televisão italiana adaptou a linguagem e as personagens de um romance escrito no século XIX e ambientado no século XVII para os séculos XX e XXI?”. Para isso, será utilizada uma amostra do corpus, constituído para a tese, de 29 quadros de diálogos, os quais representam cenas reproduzidas nas três minisséries. Os diálogos selecionados para análise destacam seis personagens, a saber: (1) don Abbondio, (2) don Rodrigo, (3) Renzo, (4) Lucia, (5) monaca di Monza e (6) fra Cristoforo.

¹ Uma versão da tese foi publicada em formato de livro (Queiroz, 2023).

Em relação ao primeiro personagem (don Abbondio), trata-se de um homem que como muitos outros a seu tempo entrou para a vida religiosa não exatamente por vocação, mas por comodidade social e econômica. O segundo personagem (don Rodrigo) é o vilão da trama, um príncipe espanhol que detinha o domínio sobre a região onde moravam os protagonistas, Renzo e Lucia. Esses últimos, por sua vez, eram um casal de noivos camponeses e de pouca instrução que almejavam se casar e continuar vivendo no seu povoado, Lecco, de modo simples e honesto. Contudo, don Rodrigo, por capricho, disputou uma aposta com seu primo para impedir o casamento dos dois, pois ele se interessou por Lucia. Por conta das ameaças, Renzo e Lucia se separam e contam com a ajuda da monaca di Monza e de fra Cristoforo. A monaca di Monza é uma monja rica que entrou no convento obrigada pelos pais na adolescência. Como não tinha vocação para o serviço religioso e era inconformada com o que seus pais haviam feito a ela, buscou um amante e teve uma filha; desse modo, ela representa o a hipocrisia em torno da Igreja. Fra Cristoforo, por sua vez, é um homem de origem rica, que abdicou da sua riqueza para se dedicar aos pobres e servir em um convento da ordem dos capuchinos.

Dada a contextualização dos personagens, será necessário, inicialmente, compreender um pouco mais sobre algumas questões relacionadas não somente à área de adaptação, mas também – e mais especificamente – ao campo da mídia televisiva. Posteriormente, discutiremos sobre as variações linguísticas do italiano, considerando ainda a história da televisão nesse contexto, e, logo após, traremos uma contextualização da obra e de suas adaptações televisivas. Somente então partiremos para a análise dos diálogos em cada minissérie.

O Conceito de Adaptação e o de Ressignificação

Ao falarmos de adaptação, é possível que se questione em que medida essa difere da tradução, mas tal discussão é bastante exaustiva por parte de muitos teóricos e também devido à questão de as fronteiras

que diferem uma prática da outra não se mostrarem muito delimitadas². Comumente, a palavra adaptação é empregada para se referir a uma transposição de textos de um suporte para outro (de livro para série, por exemplo). Tal transformação se baseia tanto na leitura do adaptador, que recria o texto fonte a partir de sua interpretação e do contexto histórico-social no qual está inserido, e dos fatores de produção e mercadológicos que envolvem essa atividade. Assim, podemos pontuar que, na maioria dos casos, observamos maior liberdade de recriação no processo de adaptação do que no de tradução.

Nesse enquadramento, é preciso ter claro que há diversas possibilidades de relações a serem estabelecidas entre os textos, as quais são abordadas em áreas também variadas, como é o caso dos Estudos de Tradução e dos Estudos de Intermidialidades. Entretanto, em um mundo tão globalizado e influenciado pelas mídias, fica cada vez mais difícil estabelecer “fronteiras conceituais” para diferenciar uma área da outra, já que estão cada vez mais transversais. Mesmo assim, a pesquisa acadêmica se faz com base em recortes do objeto de estudo, e, nesse ponto, deparamo-nos com a necessidade de delimitar áreas de estudos e definir alguns conceitos. Considero, dessa maneira, apoiada em Linda Hutcheon, que “a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (Hutcheon, 2011, p. 30).

Ou seja, é uma transposição porque a adaptação baseia-se em um outro texto, envolve a interpretação e capacidade de recriação do adaptador e é considerada ainda um engajamento extensivo, pois a partir dessa recriação, o adaptador pode demarcar posicionamentos sociais e políticos frente a determinadas questões, o que fica muito evidente nos Estudos de adaptação associados aos Estudos culturais.

Além disso, proponho também uma definição mais abrangente, pautada no ato de criação e interpretação do adaptador, e adotei o termo “ressignificação”:

² Não é nosso mérito aqui entrar em uma questão aprofundada na distinção de ambas. Porém, é necessário deixarmos claro o conceito de adaptação utilizado nesse trabalho.

para me referir ao produto da adaptação, pois acredito que tal produto é sempre outro texto, que gera novos significados que ultrapassam os limites do código e/ou suporte. Desse modo, com esse termo, tento ainda escapar da dicotomia “tradução” versus “adaptação” que estabelece fronteiras teóricas muito imprecisas na visão da maioria dos autores [...]. (Queiroz, 2021, p. 23)

Portanto, compreendemos que formular conceitos e delimitar fronteiras teóricas não esgotam os desafios que perpassam as pesquisas que têm adaptação e mídia como objeto de estudo. Dessa forma, buscar métodos de análise é também, nessa perspectiva, um desafio. Cabe, aqui, ressaltar que ainda são poucos os autores que procuram estabelecer critérios definidos para analisar adaptações audiovisuais, principalmente, adaptações televisivas, já que essas exigem instrumentos de análise ainda mais específicos.

Assim, nesse trabalho, mesmo não sendo parte do nosso objetivo, teremos o cuidado de considerar sempre o diálogo e a transversalidade entre as referidas áreas ao analisarmos os dados. Feitas essas considerações, podemos partir para uma breve discussão sobre a história da televisão na Itália e como as variações linguísticas aparecem nessa mídia.

Breve história da televisão italiana e das variações linguísticas

A mídia televisiva surge na primeira metade do século XX e se populariza gradualmente a partir dos anos 1950 em vários países do mundo. O advento da televisão significou mais do que o desenvolvimento de uma nova tecnologia, pois começou a interferir na vida cotidiana de seus telespectadores, ditando e influenciando os seus comportamentos. Na Europa, por exemplo, a televisão se baseou em uma tríade: tinha o intuito de instruir, entreter e informar, de modo que o modelo de televisão pública assumiu um compromisso político e cultural. A influência dessa mídia era tão marcante que foi responsável até mesmo por construir alguns discursos sociais, enquanto desconstruía outros:

[...] a televisão destaca-se na constituição do sentimento de nacionalidade, pois constrói/desconstrói mecanismos que permeiam a constituição de discursos sobre os mais diversos aspectos da sociedade – sociais, culturais,

econômicos, dando-lhes sentido, atribuindo-lhes valor, organizando-os, estabelecendo vínculos, mesmo que seja pela contradição, pela negação ou pelo esquecimento. (Munglioli, 2008, p. 5)

Surgida oficialmente em 1953, a emissora pública de televisão Rai (Radiotelevisione italiana) teve papel fundamental de resgatar a identidade dos italianos e defender interesses do Estado. Em comparativo histórico,

a televisão, em suas origens, absorvia a missão de construir a identidade cultural, moral e também linguística da comunidade nacional, enquanto a televisão de hoje se limita a impor modelos de identificação adaptáveis transversalmente a várias sub-comunidades sociais (mulheres, jovens, idosos etc.) de caráter transnacional.³ (Alfieri; Bonomi, 2014, p. 13)

Àquela época, a sociedade era desigual, conservadora, com grande parte da população não alfabetizada, principalmente no Sul da Itália, o que reforçava o domínio dos valores cristãos. Assim, nesse contexto, tal mídia teve um papel fundamental na história e na memória coletiva do país e, dos primeiros projetos da televisão pública, foi o de produzir adaptações de romances literários como parte do processo de reforçar a ideia de uma língua unificada e a uma literatura nacional.

Sua história, portanto, confunde-se com o próprio desenvolvimento do italiano padrão ao longo do século XX. Para compreender esse fato, faz-se necessário, primeiramente, revisitar o período pós-segunda guerra mundial, no qual a Itália foi um dos países mais abalados, sendo tomado pela pobreza e pela miséria. A população estava devastada devido aos conflitos políticos que se sucederam e aos contrastes entre as regiões Norte e Sul, que se intensificaram com as desigualdades sociais. Logo, a imigração entre os italianos do Sul, que iam em direção ao Norte em busca de melhores condições de trabalho, aumentou consideravelmente. Da unificação do país até o surgimento da RAI, em 1953, foram menos de 100 anos, o que pode parecer muito, mas historicamente não é tanto

³ “[...] la televisione delle origini assolveva la missione di costruire l’identità culturale, morale e anche linguistica della comunità nazionale, mentre la televisione di oggi si limita a imporre modelli di identificazione adattabili trasversalmente a varie sottocomunità sociali (donne, giovani, anziani ecc.) di carattere transnazionale”. (Alfieri; Bonomi, 2014, p. 13)

assim. Nesse enquadramento, a Itália vivia, em torno dos anos 50, uma fragmentação identitária (principalmente em termos de referências de identidade nacional) com marcas profundas na autoestima do seu povo.

Assim, em meio a uma sociedade culturalmente fragmentada, a televisão trouxe a possibilidade de unir os telespectadores de todos os cantos do país e difundir culturas locais distintas. As famílias assumiram uma configuração importante em torno da televisão, que se constituiu na sua gênese como um ponto de união entre os membros da casa e entre a vizinhança – isso porque a televisão criava a ideia de que podia unir as pessoas ao seu redor, promovendo entretenimento e educação, principalmente, para a população mais pobre e menos letrada. Segundo Alfieri, a televisão pública na Itália atuou na criação de uma memória coletiva.

A televisão se transforma, assim, em um banco de memória, que investe seu próprio capital identitário em uma autêntica indústria de consciência cultural e linguística. O conceito de *nação* também será repensado, nessa perspectiva, aproximando-se do sentido ético-político, sendo aquela que produz significado, dotando-se de um sistema de representação cultural no qual o meio televisivo se torna instrumento de construção e suporte da identidade nacional, narrando a sua história, divulgando os seus símbolos (sejam eles institucionais ou não, públicos ou privados), ressaltando as peculiaridades da paisagem, do paladar e da língua (grifo no original)⁴. (Alfieri, [2009] 2012, p. 210)

Assim, partindo de uma análise histórica tomando a televisão como objeto de estudo, Grasso (2011) afirma que essa é uma mídia fundamentada em dois pressupostos: a televisão como oferta ao público e como espelho da sociedade. Como oferta, tal mídia considera a produção e a indústria cultural e, como espelho, é vista “[...] como

⁴ “La televisione si trasforma così in banca della memoria, che investe il proprio capitale identitario in un’autentica industria della coscienza culturale e linguistica. Anche il concetto di nazione andrà ripensato in tale prospettiva, affiancando all’accezione etico-politica quella di comunità che produce significato, dotandosi di un sistema di rappresentazione culturale in cui il mezzo televisivo si fa strumento di costruzione e di sostegno dell’identità nazionale, narrandone la storia, divulgandone i simboli, istituzionali e no, pubblici e privati, mettendone in risalto le peculiarità del paesaggio, del gusto e della lingua”.

discurso, instrumento linguístico por meio do qual uma sociedade pode falar de si, contar sua história, refletir” (Grasso, 2011, p. 39)⁵. Se, por um lado, a televisão reflete os modelos linguísticos e culturais de uma sociedade, por outro, ela também cria e impõe novos modelos aos seus telespectadores.

Nesse caso, vale ressaltar que, como espelho da sociedade, reflete não somente a língua dos seus telespectadores (chamada, tecnicamente, nos estudos linguísticos, de *italiano trasmesso*⁶), mas também as suas ideologias e seus hábitos culturais, fazendo isso por meio de três macrogêneros de sua programação: informação, entretenimento e ficção. Através da veiculação da informação, a televisão opera com uma linguagem de efeito mais neutro e formal, como é o caso do jornalismo, por exemplo, que até hoje na Itália mantém um nível de formalidade muito grande em relação aos outros gêneros televisivos. No entretenimento, a televisão é responsável por divertir e tentar aproximar o público dos apresentadores e, para tanto, programas de auditório tendem a usar uma linguagem considerada mais popular e aberta às variações linguísticas, inclusive aos dialetos regionais, que entram nos programas por meio da atuação de convidados dos mais diversos lugares do país, além dos *reality shows*. Por fim, por meio da ficção, a televisão apresenta uma linguagem roteirizada, baseada em diálogos que podem apresentar muita verossimilhança entre o *italiano trasmesso* e o italiano dos telespectadores, dependendo da trama do seriado, telenovela ou minissérie que esteja sendo vinculado.

Em relação à consciência linguística criada pela televisão e a partir da consideração da língua como um símbolo nacional, podemos dizer que esta se trata de um elemento responsável por unir os seus falantes em uma determinada comunidade linguística. Alkmin (2001, p. 21) destaca que “linguagem e sociedade estão ligadas entre si de modo inquestionável. Mais do que isso, podemos afirmar que essa relação é a base da constituição do ser humano”. No caso específico da evolução e

⁵ “(...) come discorso, strumento linguistico attraverso il quale una società può parlare di sé, raccontarsi, riflettere”.

⁶ O *italiano trasmesso* se refere à variação do italiano veiculada à televisão, que, por sua vez, possui características comum à língua oral e, portanto, é visto como uma variação da língua padrão que se apresenta nos diferentes gêneros televisivos.

da consolidação do italiano, não podemos dizer que foi um processo simples. Devido à fragmentação do território italiano, até 1861 não havia uma variedade padrão e, mesmo após esse período, a língua dita oficial só era usada na modalidade escrita. Apenas com o advento da televisão, em 1954, a língua italiana passou a ser difundida e, finalmente, falada pela população em geral. Assim, após as devidas considerações sobre a importância do papel social da TV no contexto italiano, partiremos agora para a discussão mais específica dessa mídia no contexto linguístico.

Variações linguísticas existem em todas as línguas e elas podem demarcar traços de identidade de um falante, denunciando, por exemplo, sua origem geográfica e socioeconômica. Bentes (2002) explica que a maneira como uma pessoa fala representa significativamente as marcas de sua identidade social. Berruto (2008) também trata das variações, apresentando três dimensões delas na perspectiva diacrônica, ou seja, a que lida com as mudanças na língua através do tempo. Essas três dimensões são: diatópica (diz respeito à área geográfica em que a língua é usada), diastrática (refere-se ao grupo social dos falantes) e diafásica (trata da situação e do contexto em que a língua é usada). A essas três dimensões, foi acrescentada uma quarta, posteriormente, nos estudos de italianística, que lida com o canal em que a língua é usada e foi definida como variação diamésica.

Por serem um fenômeno natural das línguas, as variações algumas vezes são representadas na literatura e nas mídias audiovisuais. Por outro lado, nem sempre é do interesse da televisão explorar a diversidade linguística e, portanto, a língua vinculada nessa mídia se torna um modelo para os telespectadores, pois se parece mais com a língua falada por eles no dia a dia. Falando especificamente da Itália, devemos ter em mente que o processo de unificação do território italiano se deu apenas em 1861, muito tardiamente, se comparado aos outros países europeus, e, por não ter um idioma oficial até o século XIX, cada região possuía sua própria língua e uma enorme quantidade de variações, que representavam os dialetos.

Assim, ao longo da história, alguns pensadores idealizaram uma língua comum e o primeiro deles foi Dante com *la questione della lingua*⁷, mas isso só foi discutido de forma mais precisa com Manzoni após a unificação política da Itália, quando o autor lançou a obra *I promessi sposi*. Porém, apesar de algumas tentativas de oficialização de uma língua no país, isso só começou a ocorrer, de fato, com o advento da televisão, pois até então o italiano padrão era uma língua exclusivamente usada nos documentos oficiais e na literatura.

Vale dizer que as dimensões apresentadas acima (diatópica, diastrática, diafásica e diamésica) não agem sozinhas, mas se interseccionam, e por isso “um modelo do repertório linguístico da comunidade itálica precisa levar em conta também as variações dos dialetos que coexistem com a língua nacional, da posição que eles ocupam em relação às variedades do italiano e das relações que perpassa, entre todas as variações” (Berruto, 2008, p. 18)⁸. Além disso, vale pontuar que o mesmo autor (1987) classificou a variedade diamésica como *italiano neo-standard* e propôs um modelo de repertório linguístico no qual identificava, para o italiano em perspectiva sincrônica, nove variações: (1) *italiano standard letterario*; (2) *italiano neo-standard*; (3) *italiano parlato colloquiale*; (4) *italiano (regionale) popolare*; (5) *italiano informale trascurato*; (6) *italiano gergale*; (7) *italiano informale aulico*; (8) *italiano tecnico-scientifico*; (9) *italiano burocratico*⁹. Na dimensão da variação diamésica, Sabatini (1982 apud Alfieri, 2012) adota o termo italiano *trasmesso* (em português em uma tradução livre, italiano transmitido) para se referir ao italiano da televisão. É interessante pontuar que esse italiano é uma das dimensões das variações linguísticas do italiano padrão, que, por sua vez, divide-se em três macro-

⁷ Dante foi o pioneiro a levantar essa questão no âmbito literário, pois na sua época a Literatura era produzida em latim. Segundo o autor, havia a necessidade de estabelecer uma língua comum com base nos dialetos falados na Itália e para isso foi elegido o fiorentino; posteriormente, Manzoni retomou esse debate e continuou a tradição do dialeto de Florença para escrever suas obras.

⁸ “Un modello del repertorio linguistico della comunità itálica deve dar conto anche delle varietà del dialetto compresenti con la lingua nazionale, della loro collocazione rispetto alle varietà dell’italiano e dei rapporti che intercorrono fra tutte le diverse varietà”.

⁹ Optei, nesse caso, por manter a nomenclatura original, pois farei uso dela na análise do corpus.

gêneros de programação, tal como já mencionados anteriormente. Sendo assim, *italiano trasmesso* constitui, portanto,

Uma modalidade comunicativa que tem algumas características em comum com o [italiano] falado (o uso da voz, a combinação com códigos não verbais, como expressões, gestos) e outras em comum com o escrito (a distância espacial e temporal, a possibilidade de fazer chegar a mensagem a grande quantidade de pessoas, a comunicação “em sentido único”, mono-direcional e não bi-direcional, como no falado). (Alfieri; Bonomi, 2014, p. 9)¹⁰

Desse modo, discutir as variações linguísticas em uma adaptação ficcional televisiva implica discutir também representações identitárias por trás da fala de seus personagens, fato que, muitas vezes, é deixado de lado pela maioria dos pesquisadores dos estudos de adaptação. Isso porque é muito mais comum dar importância aos registros de variações linguísticas presentes na literatura em detrimento das produções audiovisuais. Esses registros nas telas surgem, muitas vezes, engessados numa linguagem caricatural e com pouca expressividade (é o caso dos *bravi*¹¹ na minissérie de Nocita que traziam uma forte influência do espanhol) ou mesmo quando aparecem mais naturalmente podem sofrer represarias da crítica (como a atuação de Alberto Sordi no papel de don Abbondio para a mesma minissérie de Nocita, na qual o ator demonstrava seu sotaque romano). De todo modo, na atualidade as variações linguísticas presentes nas adaptações cinematográficas e televisivas tendem a ser mais recorrentes e menos estereotipadas, já que em alguns casos são escolhidos atores de determinadas regiões para representar um personagem. Isso ocorreu na minissérie de Archibugi, quando a diretora abriu uma seleção para atores em Lombardia, na Itália,

¹⁰ “Una modalità comunicativa che ha alcune caratteristiche in comune con il parlato (l’uso della voce, la combinazione con codici non verbali come espressioni, gesti) e altre in comune con lo scritto (la distanza spaziale e temporale, la possibilità di far pervenire il messaggio a grandi quantità di persone, la comunicazione ‘a senso unico’, monodirezionale e non bidirezionale come nel parlato)”.

¹¹ Nos séculos XVI e XVII, o que conhecemos como capangas eram chamados de *bravi*, na Itália. Os *bravi* eram homens cruéis a serviço dos poderosos, que impunham, por meio da força, a sua vontade e suas próprias leis no território. Assim, os capangas de don Rodrigo, os *bravi*, serviam-lhe de guarda-costas e de pistoleiros malfeitores.

para buscar os protagonistas de sua produção. Assim, os intérpretes de Renzo e Lucia eram jovens ainda desconhecidos nacionalmente com um sotaque natural da região onde se passa a trama de *I promessi sposi*.

Ante o exposto, compreendemos que, “no quadro complexo do italiano televisivo atual, todas as variedades sociolinguísticas (diastráticas, diatópicas e diafásicas) se sobrepõem e se fundem, produzindo um *continuum* de variedades intermediárias, que eram impensáveis no início da televisão” (Alfieri; Bonomi, [2012] 2014, p. 19)¹². É nesse ponto que os Estudos Culturais são importantes, para a abertura de um novo olhar em relação ao *continuum* de variedades. No contexto desse trabalho, é importante pontuar ainda que as adaptações televisivas feitas de romances literários nas primeiras duas décadas da televisão italiana (chamadas de *sceneggiato*) tinham como objetivo criar e consolidar uma identidade nacional, mas partindo do cânone literário e da língua padrão, não das variantes. Sobre essa questão, Alfieri e Bonomi ([2012] 2014, p. 111) explicam que:

A minissérie, herdeira direta do *sceneggiato* na sua fórmula de conto breve, mas de declarada descendência cinematográfica, além da linearidade e completude do conto e da qualidade do roteiro, caracteriza-se por uma certa finalidade, típica do romance *sceneggiato* nos anos 50 e 60, de transmitir com fins de divulgação, mais do que com fins didáticos, valores e princípios éticos e políticos¹³.

Ou seja, não era parte da realidade da TV italiana, no início, lidar com as variações linguísticas, mas sim propagar o uso da língua padrão. Compreendendo tal cenário, faz-se necessário, agora, contextualizar tanto a obra literária quanto as séries televisivas.

¹² “Nel complesso quadro dell’italiano televisivo attuale, tutte le varietà sociolinguistiche (diastratiche, diatopiche e diafasiche) si accavallano e si fondono, producendo un continuum di varietà intermedie impensabile nella tv delle origini”.

¹³ “La miniserie, erede diretta dello sceneggiato per la formula del racconto breve, ma di dichiarata ascendenza cinematografica, oltre che per la linearità e la compiutezza del racconto e per la qualità della sceneggiatura, si caratterizza per una certa finalità, propria del romanzo sceneggiato degli anni cinquanta e sessanta, di trasmettere con intenti divulgativi, più che didascalici, valori, principi etici e politici”.

***I promessi sposi* na literatura e na televisão**

A obra literária de Manzoni recria a Lombardia do século XVII, sob a dominação espanhola, que vive a anarquia popular e a peste negra. O autor descreve uma sociedade violenta e o embate de classes sociais. Resumidamente, temos como enredo da trama de *I promessi sposi* um casal que vivencia muitos sofrimentos e dolorosas experiências de todas as espécies para tentar se casar. Renzo e Lucia, camponeses analfabetos, moram numa pequena vila na Lombardia entre 1628 e 1632 e pretendem unir-se, mas são impedidos por um fidalgo devasso que nutre uma paixão doentia por Lucia. Apesar da trama tipicamente romântica, o romance não é uma representação literária do amor. Manzoni concentra-se nos episódios sociais, de natureza historiográfica, analisando-os e dissertando sobre eles.

O clássico manzoniano é sem dúvidas uma das obras mais adaptadas da Literatura italiana e, tais adaptações retroalimentam o cânone dentro do polissistema cultural¹⁴, de forma que todos os italianos conhecem, de algum modo, essa narrativa. O referido romance foi adaptado para óperas líricas, filmes, quadrinhos, dentre outras mídias, mas interessa-nos aqui, devido aos objetivos do trabalho, apenas as adaptações feitas para a televisão. Para essa mídia, foram feitas quatro produções nos seguintes anos: 1967, 1989, 1990 e 2004. Dentre essas, as três primeiras foram produzidas pela RAI e a última pelo Canale 5. Além disso, uma delas é caracterizada como paródia, a de 1990, intitulada *I promessi sposi*, do trio Lopez, Marchesini e Solenghi, e trata-se da mais famosa entre todas as paródias do texto manzoniano. No entanto, para a minha pesquisa, ative-me apenas às duas primeiras minisséries da RAI (1967 e 1989) e à minissérie do Canale 5 (2004), pois a análise de uma paródia não caberia nos meus objetivos.

¹⁴ A teoria dos polissistemas foi elaborada por Itamar Even-Zohar (1978) para tratar dos complexos sistemas literários e estudar a tradução em diferentes culturas a partir da relação entre o sistema da literatura e outros sistemas culturais, tais quais: político, ideológico, histórico, social, entre outros.

Em relação à adaptação pioneira, de 1967¹⁵, trata-se de uma obra dirigida por Sandro Bolchi e ainda em preto e branco. Essa minissérie teve oito episódios, sendo exibida nas noites de domingo, de 1º de janeiro a 19 de fevereiro, no canal exclusivo da RAI 1, estúdio 3¹⁶, em Milão. No elenco, temos: Nino Castelnuovo, como Renzo, e Paola Pitagora, como Lucia, dois atores do teatro italiano, pois, naquele período, a televisão imitava os palcos de teatro. A produção de Bolchi estava preocupada em uma massiva divulgação da obra literária de Manzoni para poder tornar tal literatura mais conhecida entre o público. Assim, a motivação comercial por trás disso foi responsável por romper com as imagens negativas que os telespectadores tinham do texto literário, já que era uma obra clássica e de leitura obrigatória nas escolas italianas. Portanto, há uma evidência da característica pedagógica de tal minissérie, que corresponde ao período de lançamento, visto que se trata do primeiro período da ficção italiana de tv, entre 1950 e 1975. Por isso aparece um narrador, o ator Giancarlo Sbragia, responsável pela reconstrução do romance mencionado.

Sobre a obra de Salvatore Nocita¹⁷, do ano de 1989, vale dizer que, como a anterior, apareceu na RAI 1, também aos domingos, às 20h30min, mas dessa vez em cores. Na época dessa minissérie, a RAI já não era mais a única emissora, tal como ocorria no lançamento da adaptação de 1967. Aqui, já se tratava de uma TV estatal, mais fraca, mas que ainda ambicionava o mercado internacional e buscava, portanto, modernizar-se em relação às concorrentes: era o momento de lutas enfrentado pela televisão em busca de audiência. Três grandes nomes se destacaram para o sucesso dessa trama: Danny Quinn, como Renzo; Delphine Forest, como

¹⁵ O material tomado para análise encontra-se em quatro DVDs intitulados *I promessi sposi - I migliori anni della nostra vita*, contendo informações extras e um folheto explicativo. Já em relação à minissérie, encontra-se disponível na plataforma da RAI, no link: <https://www.raisplay.it/programmi/ipromessisposi>. No entanto, essa plataforma funciona apenas dentro do território italiano.

¹⁶ Vale ressaltar que o estúdio mencionado foi inaugurado para este fim: a exibição da minissérie.

¹⁷ A minissérie de 1989 também se encontra na mesma plataforma da RAI, com acesso apenas na Itália: <https://www.raisplay.it/video/2017/12/I-promessi-sposi-1989-E1-0749d82c-ff10-473e-b6a5-bbeb474a4f6c.html>. Acesso em: 02 mar. 2020. Porém, essa não aparece em DVD.

Lucia, e, o principal, Alberto Sordi, como don Abbondio. Este último ator recebeu maior destaque, pois mostrou um personagem menos rígido que o do texto literário, já que se tratava também de um comediante. Assim, Don Abbondio passou a ser um personagem cômico nessa adaptação. Outro destaque em relação à adaptação anterior é o fato de essa segunda ter um caráter mais comercial. É possível observar uma superioridade na qualidade de produção da minissérie de Nocita, o que levou até a uma reprise da adaptação.

A última adaptação a ser analisada aqui é a de 2004, intitulada *Renzo e Lucia*, e exibida em apenas dois capítulos, entre 13 e 14 de janeiro, na emissora privada *Canale 5*. Foi dirigida por Francesca Archibugi, a única adaptação dirigida por uma mulher, e talvez esse fato tenha contribuído para uma releitura atualizada das personagens femininas dentro de um novo padrão de liberdade e empoderamento. O referido canal tinha como objetivo oficializar a adaptação de ficção literária no estilo minissérie. Por isso, a escolha recaiu em uma obra mais conhecida pelo público, ou por já ter sido estudado na escola ou por já ser conhecida por meio das outras minisséries da RAI. Da mesma forma que a adaptação de Nocita, essa de Archibugi também custou caro para a televisão na época.

Os efeitos de sentido das variações nas adaptações de *I promessi sposi*

O registro de linguagem expresso em uma adaptação audiovisual é uma das estratégias usadas pelo adaptador para criar diferentes efeitos de sentido, pois o uso de pronomes de tratamento, por exemplo, foi responsável por demarcar uma linguagem muito próxima a do texto literário na adaptação de Bolchi (1967) e muito mais próxima do telespectador do século XXI na adaptação de Archibugi (2004).

A primeira cena que analisei no corpus de tese retrata exatamente esse fato. Na cena em que os *bravi*, a mando de don Rodrigo, abordam don Abbondio para ameaçá-lo, o uso dos pronomes auxilia o telespectador a criar diferentes sentidos nas diferentes adaptações. Os *bravi* se dirigem a don Abbondio com o pronome “Lei” em três adaptações, o que denota respeito na fala, porém, aqui, esse respeito é travestido de ironia, já que eles estão fazendo uma ameaça ao pároco. Na

fala deste, por sua vez, ele utiliza o pronome “loro” nas duas primeiras adaptações, demonstrando um excesso de formalidade; já na terceira, utiliza o pronome “voi”, que corresponde apenas à segunda pessoa do plural, sem necessariamente ser formal (em português, “vocês”), de modo que reflete o uso do italiano contemporâneo.

Nessa primeira cena, também é interessante perceber um exemplo de variação diatópica na segunda minissérie, pois um dos *bravi* tem um forte sotaque espanhol, o que não ocorre nas demais adaptações. Nesse sentido, percebemos as variações linguísticas a serviço de uma estratégia do adaptador para criar, no telespectador, um efeito de sentido ligado à esfera política. Isso porque o romance retrata a dominação espanhola sobre o território milanês e seus arredores. Assim, embora em terras estrangeiras, os dominadores trazem marcas de sua língua materna e, por conseguinte, cria uma imagem de homens mais dominadores.

A análise dos pronomes também se mostra importante, por exemplo, na cena posterior a essa, em que Renzo entra na casa paroquial para tirar satisfação com don Abbondio a respeito de quem deu-lhe ordens para não celebrar seu casamento com Lucia. Aqui, Renzo se dirige a don Abbondio com o pronome “Lei” nas duas primeiras adaptações, demonstrando respeito não apenas pela idade do pároco, mas também pela sua posição eclesiástica. Don Abbondio lança mão de “voi”, que, hoje, no italiano contemporâneo, denotaria apenas a segunda pessoa do plural, mas, no texto da adaptação, demonstra o uso de profundo respeito para com Renzo, em maior grau até do que este teve para com ele. Diferentemente, na segunda adaptação, don Abbondio usa “tu” para expressar intimidade no tratamento com Renzo. É muito interessante perceber aqui o uso dos pronomes no contexto de um diálogo de ameaça, assim como na cena que retratei anteriormente. Antes don Abbondio era ameaçado pelos *bravi*, que faziam uso de uma linguagem formal de modo irônico, enquanto, na segunda cena, don Abbondio é ameaçado pelo comportamento enfurecido de Renzo, que não chega, de fato, a ser uma ameaça, mas sim um momento de fúria, do qual ele mesmo se arrepende depois e pede desculpas a don Abbondio. Nesse mesmo contexto, o pároco faz uso do tratamento formal para ludibriar Renzo, o que cria, no telespectador, a imagem de um pároco eloquente e persuasivo, que faz uso da linguagem para confundir o seu interlocutor,

que, por sua vez, não tem acesso à norma culta da língua e não sabe se defender pela linguagem e, por isso, usa a força.

Ainda a respeito dos pronomes, vale notar o uso de “voi” entre Renzo e Lucia na adaptação de Bolchi (1967), mesmo sendo noivos, ao contrário do uso do “tu” nas demais adaptações, demonstrando maior intimidade. Como efeito disso para o telespectador, temos, na primeira adaptação, um casal, que representa de modo mais forte o padrão de relacionamento da época; enquanto, na segunda adaptação, o padrão social de relacionamento se mostra mais flexibilizado e os noivos são mais próximos, de modo que até mesmo aparecem sozinhos em algumas cenas. Por meio da explanação sobre o uso dos pronomes em língua italiana, notamos que a língua pode ser usada como um instrumento de poder e isso foi muito bem elaborado no texto literário de Manzoni e adaptado de modo mais incisivo ainda na adaptação de Nocita (1989), já que essa era uma adaptação politicamente engajada.

A partir do quadro de variações do repertório do italiano contemporâneo, proposto por Berruto (2008), foi possível identificar o uso do italiano *standard letterario* na adaptação de Bolchi (1967), deixando o italiano do texto televisivo muito semelhante ao do texto literário, além dos atores serem bem treinados a apresentarem uma dicção o mais neutra possível. Isso se justifica pelo caráter didático que a televisão apresentava nessa época e pelos objetivos da adaptação, a saber, contribuir para a consolidação de uma língua padrão baseada na leitura dos grandes clássicos literários.

A segunda adaptação de Nocita (1989), por sua vez, faz uso de um registro linguístico muito próximo ao *neo-standard*, que corresponde ao que Berruto (2008) chama de italiano médio-culto, ou seja, há um cuidado com a norma padrão, porém dentro do que é considerado uma língua de uso.

Dessa forma, compreendemos que, entre as três produções, a adaptação de Archibugi (2004) é a que apresenta um registro linguístico mais próximo ao telespectador, com muitas marcas de oralidade, de modo que oscila entre o italiano *neo-standard* e o italiano *parlato colloquiale*, já que os objetivos dessa adaptação eram atingir um público mais amplo não habituado a leitura de romances clássicos.

Considerações Finais

Partindo de um recorte de minha tese de doutorado, tentei trazer aqui algumas questões relacionadas à importância das escolhas nas adaptações televisivas. Assim, para cumprir tal objetivo, tomei três adaptações em estilo minissérie, exibidas em anos diferentes e também como propósitos diferentes.

Um dos pontos mais importantes da discussão foi compreender que escolhas de como ou o que adaptar – desde a seleção dos atores, por exemplo, até uma cena ou cortes específicos – pode gerar efeitos de sentido diversos nos telespectadores. Assim, o foco do trabalho recaiu sobre como o uso de determinados pronomes pode tanto se aproximar do livro quanto do público, tudo dependendo dos propósitos de cada adaptação.

Referências

- ALFIERI, G. (2009). *Lingua e identità*. In: TRIFONE, Pietro (a cura di). *Lingua e identità*. Una storia sociale dell'italiano. Roma: Carrocci editore, 2012.
- ALFIERI, G.; BONOMI, I.. (2012). *Lingua italiana e televisione*. Roma: Carrocci editore, 2014.
- ALKMIN, T. M. *Sociolinguística*. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001, p. 21-47.
- BENTES, A. C. *Linguagem oral: Gêneros e Variedades*. Um início de conversa. Online. 2012. Disponível em: <http://projetonoisnafita.vl1.net2.com.br/site/pdf/outras03.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2020.
- BERRUTO, G. (1993). *Le varietà del repertorio*. In: SOBRERO, A. A. (org). *Introduzione all'italiano contemporaneo*. La variazione e gli usi. Bari: Editori Laterza, 2008. p. 4-36.
- BERRUTO, G. *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1987.
- EVEN-ZOHAR, I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: HOLMES, J. S.; LAMBERT, J.; VAN DEN

- BROECH, R. (Ed.). *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco, 1978.
- GRASSO, A. *Prima lezione sulla televisione*. Milano: Laterza, 2011.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.
- MUNGIOLI, M. C. P. Enunciação e Discurso na Telenovela: A construção de um Sentido de Nacionalidade. In: XXXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO XXXI, 31., 2008, Natal. *Anais eletrônicos...* Natal: [s.n.], 2008. p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0835-1.pdf>. Acesso em: 02 fev.2020.
- QUEIROZ, R. F. de. *Ressignificações nas adaptações do romance I promessi sposi na televisão italiana*. 2021. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.
- QUEIROZ, R. F. de. *As adaptações de I promesi sposi: resignificações*. Araraquara: Letraria, 2023.

Referências filmográficas

- I PROMESSI sposi. Direção: Salvatore Nocita. (1989). Disponível em: www.raiplay.it.
- I PROMESSI sposi: da un'idea di Alessandro Manzoni. (1990). Direção: Massimo Lopez, Ana Marchesini, Tuglio Solenghi. Itália: Rai- Eri, 2012. 2 DVDs.
- I PROMESSI sposi: i migliori anni della nostra vita. (1967). Direção: Sandro Bolchi. Itália: Rai-Eri, 2013. 4 DVDs.
- RENZO e Lucia. (2004). Direção: Francesca Archibugi. Itália: Cecchi Gori, 2008. 2 DVDs.

TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E ATIVISMO¹

Mona Baker

Traduzido por Bianca Anaia e Marcella Wiffler Stefanini

Revisado por Andressa Furlan Ferreira e Carlos César da Silva

Introdução

‘Ativismo’ e ‘ativista’ são termos emotivos e imprecisos. Eles são reivindicados por qualquer grupo que deseja se apresentar como uma voz corajosa e independente, que se manifesta contra o que julga ser injusto e, ao fazer isso, coloca a si mesmo e a seus apoiadores em níveis variados de risco. A Organização Sionista da América, por exemplo, vangloria-se de estar “sempre nas linhas de frente do ativismo pró-Israel” (Organização Sionista da América, s.d.), assim como os muitos grupos que se opõem a Israel e estão documentados no site da *Palestine Freedom Project* (Projeto de Libertação da Palestina), os quais se referem e são referidos por outros como ativistas. Esses termos, de acordo com Tymoczko (2010, p. 12), estão em circulação desde a metade do século XX e foram inicialmente associados a iniciativas relevantes que envolvem ação política direta, como os movimentos feministas e antiguerra das décadas de 1960 e 1970.

Apesar da inerente instabilidade, ativistas e acadêmicos tendem a associar o conceito com iniciativas antissistema e, frequentemente, com problemas específicos que excedem os limites nacionais e sociais, incluindo a luta pela preservação do meio-ambiente e campanhas pelos direitos LGBTQIAPN+², dentre outras que visam colocar um fim a injustiças como o abuso infantil e a tortura (Martin, 2007; Courington,

¹ Publicado originalmente em: Pérez-González, L. (Org.). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, 2018, p. 453-467, sob o título *Audiovisual translation and activism*. Disponível em: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315717166-28>. Acesso em: 31 jul. 2023.

² Nota de tradução: No texto em inglês, “gay rights”. Optou-se por usar a sigla LGBTQIAPN+ por ser mais inclusiva.

1999; Permanent Culture Now, s.d.). Atualmente, o ativismo não é mais compreendido como algo restrito ao meio político, nem como forma relevante de protesto. Contudo, nas suas muitas denominações – incluindo ativismo social, cultural, artístico e estético – o termo tende a insinuar que qualquer iniciativa em que os ativistas se engajam tem ao menos o potencial para desafiar ou abalar algum aspecto do sistema político e/ou da cultura corporativa que o sustenta. Ao abordar o ativismo cultural, Buser e Arthurs (2013, p. 2) sugerem que, independentemente do foco, uma intervenção ativista deve “desafiar interpretações dominantes e construções de mundo, e apresentar imaginários sociopolíticos e espaciais alternativos”. Essa assertiva ressoa uma conhecida suposição de que um ativista é, essencialmente, alguém que provoca os valores políticos, econômicos, culturais e sociais da elite.

A perspectiva cada vez mais global de muitos movimentos ativistas atuais tem colocado a tradução audiovisual no centro de todos os tipos de projetos que trabalham contra o *mainstream*, especialmente aqueles que envolvem formas de intervenção política e estética. A prática mais comum dentro desse contexto é a legendagem, devido à relativa facilidade e rapidez com que as legendas podem ser adicionadas a um produto audiovisual, além de avanços na tecnologia que permitem que vídeos postados na Internet sejam legendados simultaneamente para diversas línguas por ativistas localizados em diferentes partes do mundo. Ao contrário da dublagem e do *voice-over*, a legendagem também tem a vantagem de exigir pouco capital e recursos, e de ser impessoal. Essa última característica é importante no contexto do ativismo de alto risco, em que a possibilidade de identificar vozes em produtos dublados ou com *voice-over* pode ter consequências sérias para os indivíduos envolvidos.

Ativismo nos Estudos de Tradução

Estudiosos da tradução têm demorado para tratar do fenômeno do ativismo, embora existam tentativas relativamente recentes de refletir sobre o assunto, como a de Tymoczko (2000), que também chama a atenção para o tema na edição especial de *The Massachusetts Review*, intitulada *Translation and Activism* (Tymoczko, 2006). O primeiro fórum internacional organizado para debater o assunto foi realizado um ano

depois, na Universidade de Granada, sob o título *Translation, Interpreting and Social Activism* (Translation and Activism, s.d.) e resultou em um volume coletivo publicado no mesmo ano e com o mesmo título (Boéri; Maier, 2007). Em 2008, estudiosos como Guo (2008) começaram a questionar: “a que o termo ‘ativismo’ se refere nos Estudos da Tradução?” e “como os acadêmicos podem conceituar as práticas ativistas de tradutores?”. No mesmo período, David Katan revelou uma persistente inquietação e confusão em torno desse tema entre os estudiosos da tradução ao argumentar, na introdução para a edição inaugural da *Cultus*, que uma das colaboradoras do volume “reivindica(va) o papel ‘ativista’ de quem traduz em termos do que ela vê como essencial para melhorar a qualidade da tradução: uma pesquisa empírica/descritiva em tradução e um treinamento que foque na produtividade profissional.” (2008, p. 9). Pode-se dizer que tais usos dos termos ‘ativista’ e ‘ativismo’ os privam de todo significado. O envolvimento no trabalho ativista é entendido, de forma geral, por ter um preço e, enquanto algumas pessoas que traduzem e estudam a tradução podem pensar que os custos associados ao trabalho ativista são muito altos, não se pode rejeitar essa dimensão vital da tradução ou confundi-la com um trabalho importante, mas não ativista e, ao fazer isso, dizer que quem traduz ou estuda tradução deve fazer algo “mais ativista do que já é... para ser considerado de algum valor.” (Tymoczko, 2007, p. 216). Salvo pelos custos associados ao ativismo, sejam eles físicos ou emocionais, a intrínseca natureza partidária do trabalho ativista está claramente em conflito com o tradicional discurso de neutralidade que permeou tanto a profissão quanto a disciplina até recentemente, o que pode ter sido um fator adicional para que muitos acadêmicos desistissem de se envolver com o tema.

Boéri (2008, p. 22) oferece uma sólida crítica aos usos imprecisos e restritivos de ativismo e termos associados nos estudos de tradução, com particular referência ao campo da interpretação, especificamente ao trabalho do coletivo voluntário de interpretação *Babels*. Em sua crítica, levanta três questões importantes: a tendência ao uso da retórica em alguns textos da literatura especializada para “superar o real poder de mudança social que se presume que tradutores profissionais têm à sua disposição”; o foco exclusivo em intervenções textuais e a falha em abordar “o extenso papel de quem traduz ou interpreta como agente

social e político”; e a tendência de “ver que traduz individualmente como único motor de mudança, assim, minimizando a dimensão coletiva tanto da tradução como do ativismo”. Não se nega o valor de intervenções textuais ou das contribuições de ativistas individuais, essa crítica – que aborda questões similares àquelas trazidas por Tymoczko (2000) – nos alerta sobre dimensões importantes do trabalho ativista na tradução que, tradicionalmente, têm sido negligenciadas na disciplina e são igualmente relevantes no contexto da tradução audiovisual, como discutido mais adiante neste artigo.

O ativismo pode assumir diferentes formas e envolver escolhas divergentes e opostas. Enquanto muitas pessoas podem considerar que a tarefa da tradução seja, fundamentalmente, a de viabilizar a comunicação e o diálogo, outras argumentam que uma postura ativista também pode “envolver a obstrução da comunicação e a recusa em transmitir informações culturais” (Tymoczko, 2010, p. 230). Nornes (2007, p. 184) dá o exemplo de Robert Gardner, que excluiu as legendas do seu filme etnográfico *Floresta do Êxtase* (1986) a fim de desafiar o contexto de recepção dominante, em que “o documentário etnográfico transmite outras culturas de modo transparente ao olhar científico” e cria uma nova relação entre os espectadores e os sujeitos do filme. Por outro lado, como Tymoczko (2010, p. 229) argumenta, “às vezes, o fato da tradução em si... é a principal conquista ativista”, principalmente em contextos de censura e repressão. O trabalho do coletivo ativista *Translate for Justice* (Translate for Justice, s.d.), ganhador do *Elif Ertan New Voices in Translation Prize* (Prêmio Elif Ertan de Novas Vozes na Tradução) pela Associação de Tradução e Interpretação da Turquia (2015) e do *Hermann Kesten Incentive Award* (Prêmio de Incentivo Hermann Kesten) pelo Centro PEN alemão (2016), é um ótimo exemplo. O coletivo tem sido extremamente ativo desde os protestos na Turquia em 2013, fazendo com que as notícias omitidas e documentos sobre as violações dos direitos humanos na Turquia estivessem disponíveis globalmente.

Escolhas textuais também variam e nenhuma estratégia textual específica pode ser dita como sendo ativista *per se*, conforme extensivamente demonstrado por quem crítica o influente trabalho de Lawrence Venuti sobre estrangeirização (Tymoczko, 2000; Boyden, 2006; Baker, 2007/2010; Shamma, 2009; entre muitas outras publicações). Essa

questão é especialmente relevante no contexto da tradução audiovisual, em que o conceito de legendagem abusiva não tem recebido o devido nível de atenção crítica.

Ativismo na Tradução Audiovisual

Pérez-González (2014, p. 58) sugere que “a tradução audiovisual, anteriormente um campo de prática representativa, está rapidamente se tornando um campo de prática intervencionista”. Entretanto, não são todas as práticas intervencionistas que podem ser consideradas ativistas. O ativismo, como já foi explicado, é entendido por envolver um certo grau de risco e apresentar alguma forma de provocação aos valores *mainstream* e à estabelecida ordem social e política. Assim sendo, pode-se dizer que os tipos de intervenções praticadas pelo *Guojiang Subtitle Group* (Grupo de Legendagem Guojiang) e discutidas por Guo (2016) não são ativistas. Isso inclui substituir ‘China’ por ‘outros países’ na legenda chinesa do discurso crítico do senador Rand Paul sobre Donald Trump: “Trump diz que nós devemos fechar essa coisa de Internet. A real questão é: o que ele quer dizer com isso? Fazer como fazem na Coreia do Norte? Como fazem na China?”. Essas intervenções reforçam a visão nacionalista *mainstream* e, ao invés de causar riscos, são realizadas para assegurar que quem legenda não sofra pressão nem danos emocionais ou físicos.

Em consonância com discussões mais amplas de ativismo nos estudos sobre *fandom*, a distinção de Pérez-González (2014, p. 70) entre ativismo estético e político reconhece as “crescentes similaridades entre as culturas de fã e as mobilizações contemporâneas” (Brough; Shresthova, 2012). O trabalho de *fansubbers* e *fandubbers* desafiam a ordem estabelecida de duas formas. Em primeiro lugar, como outros tipos de tradução de fãs, tal trabalho “questiona a operação atual das indústrias culturais globais ao promover um novo modelo de distribuição de conteúdo e por sua organização ser baseada no trabalho voluntário do consumidor” (Lee, 2011, p. 1132). Em segundo lugar, ele desafia a ordem global estabelecida ao encorajar quem legenda a experimentar e desenvolver estratégias de legendagem inovadoras, que abalam convenções restritivas impostas pela indústria (Pérez-González, 2013, p. 10). Similar às iniciativas de legendagem política discutidas em Pérez-

González (2010, 2014, 2016), Baker (2016), Mortada (2016) e Selim (2016), essa forma de ativismo estético tem o potencial de abalar a ordem mundial dominante, tanto na esfera corporativa quanto na política, dada a sobreposição e interdependência entre ambas. Contudo, também é importante ressaltar que projetos de fãs, no geral, incluindo aqueles que envolvem a tradução audiovisual, não são essencialmente ativistas. Eles podem envolver, simultaneamente, resistência e cumplicidade e, como outras iniciativas ativistas, estão vulneráveis aos mesmos processos de cooptação que permeiam todas as áreas da vida social e cívica. No entanto, seu significado político está, em última análise, em sua capacidade de reconfigurar as relações de poder, pelo menos temporariamente, por meio da cultura participativa que nutrem (Brough; Shresthova, 2012).

A natureza e os contextos de intervenções ativistas na tradução audiovisual ainda precisam ser mais explorados, assim como as distintas restrições e oportunidades impostas ou permitidas aos ativistas em vários locais e com diferentes gêneros dessa área. Por exemplo, a preocupação de Boéri (2008) com o foco excessivo da literatura especializada em estudos em torno da pessoa que traduz individualmente como locus da intervenção ativista é menos relevante para a legendagem de produtos audiovisuais comerciais disseminados em canais oficiais. Estes são empreendimentos coletivos por natureza e rigorosamente controlados, nos quais, ao contrário da tradução literária, os nomes de quem legenda tendem a não ser divulgados e não foram, portanto, discutidos na literatura sob a perspectiva do ativismo ou da agenda individual de quem legenda. Ao mesmo tempo, desenvolvimentos recentes na tecnologia denotam que um ativista individual consegue conceber, iniciar e realizar um projeto de legendagem ativista em sua totalidade por conta própria, como Zorbec le Gras, que legendou para o inglês um discurso antiausteridade do deputado francês do Parlamento Europeu, Daniel Cohn-Bendit, em maio de 2010, que foi, em grande parte, não relatado, e o divulgou para cerca de dois milhões de usuários do *YouTube* (Pérez-González, 2014, p. 59). O mesmo vale para Sony Islam, cuja obra é usada por Pérez-González como *leitmotiv* para discutir a automediação na tradução audiovisual. No contexto da tradução audiovisual, então, tais iniciativas

ativistas individuais agora merecem maior atenção acadêmica para compensar o foco quase que exclusivo em intervenções coletivas, não apenas na área de *fansubbing*, já muito pesquisada, mas também no domínio político (Baker, 2016; Mortada, 2016; Pérez-González, 2010, 2016; Selim, 2016). Da mesma forma, enquanto as intervenções ativistas que assumem a forma de manipulação ou deslocamento de tipos e gêneros textuais (Tymoczko, 2010, p. 230) têm recebido alguma atenção, essa dimensão do ativismo permanece totalmente negligenciada pelos estudiosos da tradução audiovisual. Mesmo a discussão de Pérez-González sobre automediação, remediação e bricolagem (2014, capítulo 7), que apresenta vários projetos de legendagem ativista que envolvem mudanças genéricas, não explora os textos ou iniciativas analisadas a partir dessa perspectiva. O mesmo vale para a breve análise de Baker de um comercial político legendado e algumas das paródias que ele suscitou na Internet (2014, p. 171-173), na qual as implicações da mudança genérica do comercial político para uma paródia lúdica não são abordadas.

Até o momento, a única observação fundamentada sobre a legendagem no contexto do ativismo político é a de Baker (2016). O estudo destaca outros temas circunscritos na ampla discussão em torno do ativismo nos Estudos da Tradução, os quais merecem um levantamento mais minucioso no contexto da tradução audiovisual, incluindo a visibilidade de ativistas individuais e o nível de agência que exercem dentro de uma iniciativa ativista. Tymoczko (2007, p. 213) argumenta que “tradutores engajados são visíveis como sujeitos” e que “a eficácia política é mais provável se houver um grupo de tradutores visíveis, com um projeto ou programa comum”. O estudo de Baker sugere o contrário, mas também aponta para um quadro mais complexo que requer um programa de pesquisa consolidado para analisá-lo.

Primeiro, um grupo de pessoas legendando para coletivos ativistas em 2011, na Revolução no Egito, o contexto do estudo de Baker, parecia não ter visibilidade e, de fato, não tinha interesse em sequer refletir sobre a questão quando ela foi levantada em entrevistas. Ao contrário de cineastas e de outras categorias ativistas envolvidas nos coletivos examinados (*Mosireen* e *Words of Women from the Egyptian Revolution*), as pessoas que legendam nunca foram mencionadas ou citadas na mídia

nacional ou internacional e também não deram palestras sobre os coletivos. Isso significa que elas eram inicialmente difíceis de identificar e só podiam ser rastreadas, para fins de organização de entrevistas, por meio de cineastas, jornalistas, urbanistas e outras pessoas ativistas mais visíveis ligadas a cada coletivo. Sua falta de visibilidade pode ser explicada, em parte, por atitudes enraizadas em relação à tradução – incluindo a legendagem – como uma atividade secundária e derivada, mas também pela cultura contemporânea de trabalho ativista colaborativo e coletivo, em que as pessoas envolvidas raramente estão interessadas em receber os créditos como indivíduos. Os vídeos do *Mosireen* apenas reconhecem coletivos nos créditos finais, destacando o próprio *Mosireen* e, ocasionalmente, outro coletivo com o qual o *Mosireen* colaborou na produção de um vídeo específico. O cineasta Philip Rizk explicou em uma entrevista inédita a Baker que “nunca houve qualquer consideração [...] de quaisquer referências feitas a indivíduos”, incluindo cineastas, porque “o *Mosireen* é... não é um grupo que celebra a autoria” (18 de janeiro de 2014 [32:15, 38:20]). Todavia, para cineastas, essa falta da visibilidade individual não se estendeu às falas sobre o coletivo concedidas à mídia e em locais públicos, como no caso de quem legenda. Ressalta-se que as pessoas que legendam não eram invisíveis apenas para o mundo exterior, mas também passavam despercebidas dentro do próprio coletivo. Philip Rizk reconheceu na mesma entrevista que “os participantes mais invisibilizados são provavelmente da equipe de tradução” [27: 20], e que a maioria dos membros do coletivo não sabia “quem eram as pessoas que estão traduzindo” nem “por que estavam traduzindo” [29: 50]. Outra cineasta do *Mosireen*, Salma El-Tarzi, confirma que “não fazia ideia” de quem traduzia os vídeos que ela filmava e editava para o coletivo, nem “seus nomes”, nem “qual era sua aparência” (2016, p. 90).

Em termos de agência, apesar do trabalho vital que realizaram sob intensa pressão durante um período importante da história, as pessoas que legendaram e foram entrevistadas tendiam a assumir um papel muito passivo e “não pareciam pensar em si mesmas como parte orgânica de qualquer coletivo, nem serem consideradas como tal por cineastas” (Baker 2016, p. 16). Mesmo a coordenadora da lista de legendagem do maior dos dois coletivos, que tinha um longo histórico de ativismo de alto risco com outros membros do *Mosireen*, parecia assumir um papel

subserviente em termos de legendagem, bastante atípico de seu caráter fora daquele contexto: “Eu vejo a mim mesma, e acho que muitas pessoas [da lista do *Mosireen* que também legendam] não se veem como peças-chaves, mas apenas servindo, apoiando e fazendo o que podemos” (citado em Baker 2016, p. 17). Essa escolha de posicionamento dentro do coletivo tem implicações para o nível de agência que essas pessoas estavam dispostas a exercer. Em geral, as pessoas que legendavam dentro de ambos os coletivos estavam relutantes em intervir ou fazer sugestões que pudessem melhorar a mensagem política ou até mesmo a legibilidade das legendas. Nenhuma delas tentou, por exemplo, alertar cineastas para a dificuldade causada por colocar informações de fundo em árabe no único espaço disponível para legendagem, na parte inferior da tela (Baker, 2016, p. 16). Em termos de estratégias de legendagem, os exemplos de intervenções criativas que reforçaram a mensagem política acabaram sendo introduzidos por cineastas, não por quem legenda (Baker, 2016, p. 15). Talvez, como afirma Tymoczko (2007, p. 216), “a manipulação radical de textos e [...] a subordinação do texto à ideologia [...] são hostis a quem traduz e tem como orientação primária a integridade dos próprios textos”. No entanto, sabemos que, no campo da tradução audiovisual, o *fansubbing* quebrou esse tabu e, com isso, poderíamos esperar um nível ainda maior de intervenção de quem legenda por motivos políticos.

Para além da questão da visibilidade, a tendência de se esquivar da intervenção textual, notada por Tymoczko, não se restringe ao campo audiovisual, nem a grupos *ad hoc* de tradutores, que não têm tempo ou luxo para refletir criticamente sobre sua posição dentro de formações maiores, por conta da natureza de alto risco de seu ativismo. A ampla distinção proposta por Guo (2008, p. 11) entre ativistas que traduzem e tradutores ativistas lança alguma luz sobre essa questão. Embora grupos ativistas dedicados à tradução e à interpretação, como *Babels* e *Tlaxcala*, não façam distinção entre profissionais e não profissionais, e se concentrem no compromisso que devem ter como membro do coletivo que atua de acordo com os princípios políticos que justificam o projeto (Boéri, 2008, p. 32), eles definem a si mesmos como tradutores ou intérpretes “e, portanto, se posicionam explicitamente dentro do mundo profissional e acadêmico da tradução” (Baker, 2013, p. 26). A respeito disso, eles diferem de grupos de *fansubbing* e membros de coletivos

ativistas que não se identificam como tradutores, como os blogueiros de *Cuaderno de Campo*, os quais legendaram para o espanhol a entrevista de George Galloway em 2006 (Pérez-González, 2014, p. 63-65). Posicionar-se especificamente como profissional que traduz parece desencorajar ativistas a adotar estratégias intervencionistas ousadas no nível textual e, na melhor das hipóteses, limita sua experimentação aos espaços em torno de eventos e textos. Os textos fundamentais de *Babels* fazem referência à “experimentação no ativismo linguístico”, sugerindo que o grupo não vê tais intervenções de forma negativa. Entretanto, apesar de insistir que o grupo é um ator político e não um prestador de serviços para o Fórum Social, Boéri confirma que “não há evidências sugerindo que voluntários sejam esperados ou incentivados a intervir nas narrativas que mediam uma vez que estão no estande” (2008, p. 33).

Pesquisar ativismo político no domínio audiovisual apresenta desafios teóricos e metodológicos não discutidos na área. O mais relevante deles é a natureza pouco estruturada dos coletivos que produzem vídeos legendados, além da fluidez dos dados. Ambas são características de movimentos sociais e políticos contemporâneos, que tendem a ser não hierárquicos, colaborativos e geralmente desinteressados em exercer controle sobre sua produção ou manter um registro de contribuições individuais. No contexto da Revolução Egípcia, enquanto o *Mosireen* tinha uma lista de indivíduos cuja tarefa era legendar os vídeos filmados por cineastas, estes também se envolveram na legendagem de alguns vídeos, em especial daqueles que consideravam ser particularmente desafiadores, porque continham trechos de poesia, por exemplo. Muitas das pessoas que faziam os vídeos também os revisavam depois de eles terem sido publicados no canal do coletivo no *YouTube*, sem deixar rastro do que, quando e por quem tinha sido revisado. Ao mesmo tempo, não houve tentativa de controlar ou documentar a legendagem de vídeos do coletivo em idiomas não contemplados pela equipe de legendagem. A cofundadora do *Words of Women from the Egyptian Revolution* (Palavras das Mulheres da Revolução Egípcia), Leil-Zahra Mortada, explicou um padrão que revela a fluidez e proliferação de versões legendadas na Internet: “Eu [tipicamente] recebia uma notificação [da Amara/Universal Subtitles] de que uma pessoa traduziu seu vídeo para o que quer que seja, Malaio ou Urdu, ou outro idioma. Eu

nem tinha enviado para o *YouTube*” (entrevista não publicada por Baker, 27 de fevereiro de 2014 [44:50]). Esse nível de fluidez e a ausência de qualquer traço de contribuições individuais e revisões têm duas implicações para quem tem interesse em estudar o ativismo político no contexto da tradução audiovisual. Primeiramente, dados textuais e visuais, que costumam ser acessíveis pela Internet, precisam ser contextualizados e complementados por outras fontes, como entrevistas e observações dos participantes. Em segundo lugar, é preciso formular questões de pesquisa significativas que reconheçam a natureza dos dados e os movimentos que os produzem, em vez de tentar abordar questões tradicionais que assumem um conjunto estável, fixo e bem documentado de soluções e papéis distintos para os envolvidos na produção.

Por fim, os poucos estudos que examinaram coletivos de tradução audiovisual até agora sugerem que tanto o ativismo estético quanto o político têm sido relativamente modestos em termos de escala, nível de consciência política e impacto na profissão e na disciplina. Enquanto Boéri alega que “o *Babels* inaugurou o que poderíamos chamar de uma ‘virada geopolítica’ na interpretação de conferências” (2008, p. 23), e há evidências que sugerem que, de fato, o debate mudou tanto na profissão quanto na disciplina (Baker, 2018), nada dessa escala ou sofisticação teórica ainda foi testemunhado na área da tradução audiovisual, especialmente no que diz respeito ao ativismo político. As comunidades de *fansubbing* podem ser muito grandes e é indiscutível que seu trabalho teve um impacto reconhecido na indústria (Nornes, 2007; Pérez-González, 2014; entre outros) e atraiu a atenção crítica de várias disciplinas, como Direito e Estudos de Mídia (Leonard, 2005; Lee, 2011), mas elas não mudaram o debate no campo da tradução audiovisual de maneira semelhante. O ativismo político na esfera da tradução audiovisual, por outro lado, parece estar, em grande parte, confinado ao trabalho feito por “indivíduos trabalhando por conta própria” (Pérez-González, 2014, p. 242), em vez de coletivos da escala e complexidade de *Babels*. À medida que as comunidades de *fansubbing* tendem a ser redes razoavelmente estáveis, com uma agenda de relativo longo prazo, a maioria das iniciativas envolvendo ativismo político são realizadas pelo que Pérez-González chama de “*ad-hocracies*” de pessoas que legendam de forma amadora: constelações temporárias que se

juntam para enfrentar um desafio específico e depois se dispersam (2010, 2014; p. 243).

Estratégias textuais ativistas na tradução audiovisual

A maioria das discussões acerca das estratégias textuais ativistas gira em torno da legendagem e não aborda outras formas de tradução audiovisual. *Fansubbers*, assim como ativistas políticos, introduziram uma variedade de estratégias que desrespeitam as convenções do *mainstream*, como alterações no tamanho e na cor das fontes, no posicionamento das legendas na tela, a adição de legendas não-diegéticas para explicar um trocadilho ou expressar sarcasmo (Pérez-González, 2014, p. 255-256), além da substituição de uma legenda oficial, lançada junto com o filme ou vídeo, por outra, a fim de prejudicar a mensagem “original” ou explorar o visual para comunicar uma nova mensagem em um novo contexto (Baker, 2014, p. 171-173; Pérez-González, 2014, p. 236-239). Essas estratégias aumentam a visibilidade de quem traduz e do processo de tradução, e algumas delas são adotadas especificamente para aumentar a consciência de quem assiste sobre a cultura estrangeira e encorajar as pessoas a se deixarem envolver por ela. Dwyer (2012, p. 229) sugere que este último é o principal objetivo de *fansubbers*, que estão interessados em desafiar o que ela chama, com base em Leonard (2005), de “função culturalmente ‘desodorizante’” da indústria.

Até que ponto esses efeitos e as estratégias usadas para produzi-los servem aos objetivos ativistas depende do contexto em que um produto audiovisual é lançado e da natureza dos mundos ficcionais ou não-ficcionais que as legendas pretendem mediar. Mais importante, quem legenda de forma ativista deve variar suas estratégias dentro de um mesmo produto audiovisual, dependendo dos objetivos políticos que pretende alcançar. Baker (2007, p. 165-167; 2010, p. 126-128) demonstra isso ao se referir à variação das escolhas lexicais adotadas na legendagem do *shaheed* para o inglês em um documentário palestino sobre os ataques israelenses no campo de refugiados de Jenin em 2002. Nornes (2007, p. 184-185) apresenta um exemplo mais complexo de sua própria “tradução abusiva” de um documentário de Sato Makoto sobre o impacto do envenenamento por mercúrio em pessoas idosas, causado pelo

lançamento de componentes tóxicos não tratados na bacia do Rio Agano. Para encorajar o público falante de inglês a se deixar envolver pelos aspectos de humanidade do protagonista, que até mesmo o público japonês não era capaz de apreciar devido ao dialeto rural falado pela população de Nigata, que é muito inacessível, Nornes “tentou replicar a experiência do espectador japonês urbano usando fragmentos de sentenças e palavras isoladas, além de adicionar seus próprios comentários entre parênteses, assim como um prefácio da legenda para explicar o contexto e preparar o público para esperar algo estranho e ler as legendas com uma mente aberta. Ao mesmo tempo, quando as falas eram compreensíveis, as legendas não diferiam em nada daquelas feitas para qualquer outro filme” (Nornes, 2007, p. 185).

Experimentação e criatividade: legendagem abusiva e/vs. prefiguração

Nornes (1999, p. 28; 2007, p. 176) define a legendagem abusiva como a prática que “não simula completude e não esconde sua presença atrás de regras restritivas”. Quem legenda de forma abusiva se empenha em “uma experimentação com a linguagem para tirar a tradução da obscuridade” e criticar as “políticas imperiais” que justifiquem as práticas convencionais da indústria, com vistas a, “no final, levar o espectador ao original estrangeiro” (Nornes, 1999, p. 18; 2007, p. 176-177). A experimentação e a criatividade não necessariamente levam ao apreço pelo estrangeiro, contudo, como O’Sullivan (2011, p. 152) percebe em sua discussão sobre as legendas inovadoras de *Guardiões da Noite* (2004) e *Quem quer ser um milionário* (2008), que estas “servem mais para criar uma experiência imersiva para o público-alvo do que chamar a atenção de quem assiste para o estrangeirismo do texto do filme”. A experimentação também pode servir a diferentes objetivos ativistas, alguns dos quais têm pouca relação com a necessidade de colocar em primeiro plano o estrangeiro ou a tradução *per se*.

No contexto dos movimentos globais de ação coletiva, a questão de colocar em primeiro plano o estrangeiro como tal é de pouco interesse. Na verdade, o compromisso com a solidariedade – um conceito-chave nos movimentos políticos e sociais contemporâneos –

pede a adoção de práticas que efetivamente quebrem com o binarismo estrangeiro vs. doméstico e que, em vez disso, se preocupem em atualizar valores e princípios que transcendam culturas individuais e participem de um idioma global de resistência (Baker, 2016). Como Pérez-González também nota, a tradução audiovisual é agora um elemento central na pressão pela quebra de barreiras no mercado midiático, no qual “tecnologias colaborativas estão contribuindo para a formação de uma rede transnacional de coletividades e, com isso, redefinindo as fronteiras tradicionais das nações circunscritas a uma cultura e uma língua”, em última instância, possibilitando a conscientização acerca da fluidez e complexidade das identidades nacionais e culturais. Nesse contexto, a legendagem ativista não pode ser definida unicamente como algo que coloca em primeiro plano o estrangeiro ou a tradução como tal, e as pesquisas, portanto, precisam explorar outros conceitos para além da “legendagem abusiva”, para que os padrões que surgem do engajamento ativista nas produções audiovisuais façam sentido. Nornes previu isso em 1999, quando defendeu que o que já havia sido considerado como experimentação textual e visual radical estava começando a se tornar *mainstream* e sugeriu que, “quando a legendagem abusiva se tornasse normal”, as pessoas que estudam o tema “deveriam pensar em outros termos” (1999, p. 32; 2007, p. 187) que pudessem oferecer um discernimento mais relevante dos meios e motivos existentes para quebrar as convenções na tradução audiovisual.

Com enfoque na legendagem ativista no contexto dos movimentos políticos contemporâneos, Baker (2016) empresta o conceito de prefiguração dos estudos sobre movimentos sociais, especialmente do trabalho de Maeckelbergh (2009; 2011). Como a legendagem abusiva, na qual o maior impulso para o abuso “é voltado à convenção” (Nornes, 1999, p. 32), a prefiguração privilegia a experimentação e desafia os padrões estabelecidos para a prática. No entanto, em vez de colocar em primeiro plano o estrangeiro, nas políticas prefigurativas, a ênfase está em colocar em prática os valores e princípios apoiados por ativistas e, assim, tornar real o mundo ao qual aspiram. Os princípios a serem colocados em prática incluem o compromisso com a solidariedade, a diversidade, a não-hierarquia, a horizontalidade e práticas não-representacionais. O fazer cinematográfico e a legendagem ativistas

buscam atualizar esses princípios em vez de destacar o estrangeiro ou a tradução em si. As estratégias usadas podem parecer similares na superfície, mas os objetivos são diferentes em graus variados e dependem do contexto. Por exemplo, o coletivo *Words of Women from the Egyptian Revolution* reduziu as imagens cortadas “ao mínimo”, optando por revelar os cortes mesmo que eles “pudessem ser vistos como ‘erros’”, a fim de ser transparente a respeito do inevitável ato de representação por trás da filmagem e edição de qualquer produto fílmico, em vez de esconder isso e manter o espectador na ilusão de uma experiência direta e sem mediação com as mulheres representadas (Mortada, 2016, p. 132). Isso se sobrepõe à ideia de trazer à tona a tradução e a mediação em geral, mas envolve um princípio político sutilmente diferente – a rejeição das práticas representacionais – e não se restringe à tradução. O mesmo princípio está por trás da afirmação de Philip Rizk, segundo a qual ele estaria comprometido a resistir ao ato da representação, mesmo reconhecendo que precisa recorrer a ele quando fala com a mídia sobre a Revolução Egípcia: “Eu não reivindico ser capaz de falar em nome de um coletivo que não é homogêneo. O melhor que eu posso fazer é... passar tempo com as pessoas que fizeram essa revolução acontecer, escutar, aprender e falar humildemente. Nesse ato de falar, eu não tento ‘representar’, eu tento interpretar, mas a representação está fora de questão” (Rizk, 2013). Ativistas instruídos como Rizk não buscam visibilidade como mediadores: a visibilidade lhes é confiada pela dinâmica das práticas midiáticas e da distribuição desigual do poder. Eles a aceitam relutantes e a usam para dar voz a outras pessoas que sabem que não são capazes de “representar”.

O comprometimento com a diversidade, outro princípio político, corresponde à estratégia adotada pelo coletivo *Words of Women* ao legendar as entrevistas do árabe para o espanhol (Mortada, 2016; Baker, 2016). Mortada (2016, p. 134) explica que foi importante para o grupo desenvolver uma estratégia sensível ao gênero e que abraçasse “pessoas que não se identificam como homem ou mulher, isto é, que adotam políticas *queer*”. Isso significou que, em vez de recorrer a uma estratégia ativista familiar, como a substituição do masculino *o* e do feminino *a* por @, que pode ser compreendida visualmente como uma combinação de ambos, a equipe optou por substituir a marca de gênero por *x*, como em

amigx e *deteniéndolxs*. Essa escolha, Mortada (2016, p. 134) explica, “parecia subverter o binarismo de gênero na linguagem” para assinalar a rejeição do coletivo à ideia de gênero como uma categoria que reprime a diversidade dos seres humanos ao forçá-los a escolhas mutuamente exclusivas dentro de um sistema classificatório rígido. Não é uma escolha que objetiva colocar em destaque o estrangeiro ou as mulheres que participam do documentário, nem quem traduz ou a tradução. Como Baker (2016, p. 15) aponta, contudo, essa estratégia inovadora, que reconhece a legendagem como um meio de intervenção, começou com quem faz os filmes e não com quem os legenda.

A pressão de um contexto violento e revolucionário impõe certas restrições às habilidades de ativistas em adotar práticas inovadoras que espelhem seus princípios políticos. Enquanto o compromisso com a experimentação e com o rompimento das convenções é inerente às políticas prefigurativas (Yates, 2015), assim como ocorre na legendagem abusiva, esse princípio pode ser descartado por razões éticas. Omar Robert Hamilton, um membro do *Mosireen* entrevistado por Baker, reflete sobre essa questão a partir da perspectiva de um cineasta: “você tem um pai ou uma mãe chorando pela perda de um filho que foi morto e eles estão falando como vão conseguir seus direitos, e não cabe a você chegar e fazer um videoarte e bagunçar tudo... não é seu trabalho chegar e fazer um filme da dor deles e assinar como diretor” (entrevista não publicada, 26 de abril de 2014 [22:50]). Portanto, o que pode aparecer em alguns trabalhos ativistas, incluindo traduções ativistas, como uma tendência a fugir da experimentação e criatividade, pode ter explicações complexas.

Outras restrições à adoção de práticas prefigurativas são uma faceta da tensão invisível entre política e logística, e entre diferentes valores políticos. Nenhuma iniciativa política, dentro ou fora do contexto da tradução audiovisual, é capaz de alcançar coerência total entre os objetivos políticos e as práticas reais (Yates, 2015, p. 17), mesmo em tempos de paz. Essas dificuldades são exacerbadas durante períodos turbulentos e em contextos de ativismo de alto-risco, e inevitavelmente impactam as práticas de legendagem. As iniciativas de tradução e interpretação ativistas como *Tlaxcala* e *Babels*, as quais foram concebidas e empreendidas em contextos estáveis e de baixo-risco, prefiguram de

modo inovador seu compromisso com a diversidade linguística e cultural, com a solidariedade e a não-hierarquia, ao assegurar que fornecerão traduções de e para línguas como o catalão, o grego, o húngaro, o persa, o tamacheque e o turco, além dos dominantes inglês, francês, alemão e espanhol, e ao experimentar com o *layout* e a ordem das línguas em seu *website* (Baker, 2013). No entanto, os coletivos *Mosireen* e *Words of Women from the Egyptian Revolution* prestaram pouca atenção nas implicações prefigurativas de suas escolhas das línguas para as quais legendariam. Eles geralmente postavam chamadas em suas redes sociais à procura de pessoas que legendassem de forma voluntária para o inglês e o espanhol, ocasionalmente para o francês e o alemão, e circularam algumas chamadas estranhas procurando pessoas que trabalhassem com línguas regionais próximas, como o grego e o turco. Essa prática prejudica o princípio da solidariedade porque ela não incentiva a construção de redes de comunicação da cooperação Sul-Sul e falha em reconhecer que “a solidariedade é muito mais necessária entre ativistas localizados em áreas do mundo onde o sistema de opressão é mais brutal” (Baker, 2016, p. 10). Uma tentativa de atrair pessoas que trabalham com as línguas caxemira, hindi, curda e línguas similares através de chamadas em redes sociais e outras mídias poderia ter tido êxito, mas as dificuldades emocionais e físicas de se documentar e disseminar com grande rapidez informações sobre acontecimentos horríveis fazem com que não haja tempo e energia suficiente para a reflexão e o planejamento, o que é compreensível.

Outra prática de legendagem que atrapalha o compromisso dos coletivos com a prefiguração no contexto da Revolução Egípcia envolve o uso do inglês como base para a legendagem em todas as outras línguas, em vez da tentativa de encontrar voluntários capazes de legendar diretamente do árabe. Esse padrão replica as práticas das mídias corporativas e da indústria filmica e, portanto, reproduz as estruturas de poder que os membros de cada coletivo, em circunstâncias normais, estão comprometidos a desafiar. Com isso, eles também permitem, inadvertidamente, que “uma língua colonial marcada pelo processo de subjugação e má-interpretação”, o qual estão arriscando suas vidas para expor, “funcione como um filtro para os valores expressos pelos diversos personagens representados em seus vídeos” (Baker, 2016, p. 10). Isso

contrasta drasticamente com as práticas adotadas por tradutores ativistas como os envolvidos na *Tlaxcala*, cujo manifesto (Tlaxcala, s.d.) revela consciência acerca da política linguística e sua responsabilidade em “desimperializar” o inglês e outras línguas dominantes, rompendo com hierarquias linguísticas e promovendo redes de solidariedade fora da divisão norte-sul.

Apesar das tensões e comprometimentos inevitáveis, as estratégias prefigurativas no contexto das revoluções e protestos devem, no fim das contas, almejar fortalecer e não prejudicar os princípios políticos subjacentes ao ativismo contemporâneo global. As escolhas translacionais precisam adaptar o compromisso com a experimentação às exigências do momento revolucionário, mas devem, idealmente, ser reflexivas e demonstrar consciência acerca dos riscos políticos envolvidos. Alguns dos exemplos discutidos em Baker (2016), como a falta de atenção à alternância de código linguístico e ao registro da variação linguística nos vídeos legendados para o espanhol e inglês, têm o efeito cumulativo de reduzir as vozes individuais dos falantes “à voz homogênea de um representante bem articulado e educado da Revolução Egípcia” e, ao fazer isso, prejudicam o compromisso com a diversidade evidente na escolha dos cineastas de filmarem uma grande quantidade de falantes e da orientação explícita do *Mosireen* para as pessoas que legendam não terem medo de usar a “linguagem das ruas (*street language*)” (Baker, 2016, p. 13). Além das restrições de tempo – especialmente a necessidade de legendar vídeos que circulam na internet simultaneamente aos desdobramentos dos acontecimentos – e da pressão emocional envolvida, a relutância das pessoas que legendam em romper com as convenções e tomar decisões ousadas pode ser explicada pela forma como elas se posicionam e são posicionadas dentro dos coletivos ativistas, como já explicado. Essa questão precisa ser levantada e debatida na área e entre os grupos voluntários, a fim de garantir que, no futuro, a tradução audiovisual cumpra um papel positivo no apoio às redes globais de solidariedade (Baker, 2016, p. 18).

O impacto da tecnologia

Muito tem sido escrito sobre o impacto empoderador dos avanços tecnológicos recentes em muitas áreas da vida social e profissional, incluindo a tradução. Pérez-González (2014, p. 233) sugere que a tradução audiovisual está experimentando uma “virada demótica”, com o auxílio da “democratização do acesso às tecnologias digitais”, que colocou fim ao monopólio exercido pela indústria do cinema e da televisão. Os avanços tecnológicos foram instrumentais para a emergência de uma cultura vibrante e participativa que tem beneficiado projetos ativistas tanto do tipo político quanto estético. Plataformas como a *Amara* proporcionam ferramentas “gratuitas e de código aberto que facilitam o trabalho de legendagem e tradução, tornando-o mais atrativo e colaborativo” (website da Amara). A *Amara* tem sido usada pelas pessoas que legendam de forma voluntária e por cineastas do *Mosireen* e *Words of Women*.

Enquanto, por um lado, o efeito empoderador de tais plataformas é inegável, é importante pensar criticamente acerca das implicações políticas e estéticas do aumento da dependência delas e da comemoração acrítica do seu potencial liberatório. A *Amara* não é uma plataforma “sem fins lucrativos” e independente do mundo corporativo, como diz ser. Munday (2012, p. 332, nota de rodapé 3) confirma que a *Amara* (antiga *Universal Subtitles*), lançada em 2012, já recebeu um milhão de dólares de financiamento inicial do Mozilla “e estava aberta a clientes corporativos” em 2012. Hoje, o website da *Amara* tem uma seção inteira de “Soluções Empresariais” (*Enterprise Solutions*) que oferece uma variedade de serviços pagos de legendagem *on-demand* e *crowdsourcing*³ (*Amara on Demand*, s.d.). Muitas iniciativas ativistas, embora não seja o caso de todas, se esforçam para se manter

³ Nota de tradução: Não há indicação de que esses termos são usados no Brasil em sua forma traduzida. “On-demand” significa, literalmente, (produzido) conforme a demanda. No caso de serviços de legendagem, implica no fato de a legenda ser previamente disponibilizada junto ao vídeo legendado. “Crowdsourcing” trata-se de um processo de produção colaborativa. No caso da legendagem, significa que a legenda é produzida colaborativamente entre os usuários de determinada plataforma. Esse método gera vários dados para a plataforma, que se alimenta deles e passa a sugerir possibilidades de legenda.

independentes do mundo corporativo e de sua lógica; elas tendem a usar o *crowdsourcing* em vez do financiamento corporativo para apoiar seu trabalho, e não se envolvem com atividades lucrativas. Como explica Lievrouw (2011, p. 61), os novos movimentos sociais também favorecem projetos pequenos e a micromídia, uma “estética DIY” (*Do It Yourself*/faça você mesmo), que reflete a suspeita acerca de uma “cultura moderna superdimensionada”. Enquanto essa posição pode parecer irreal para muitos, ela é sensível ao processo de apropriação evidente na história de muitas iniciativas que abrangem os mundos ativistas e corporativos. Um dos perigos dessas iniciativas misturadas é que elas perpetuam um padrão de dependência que gradualmente impulsiona uma “indústria” de cultura participativa e ativista, que rapidamente cai nas mãos dos monopólios do capitalismo financeiro.

Um problema relacionado a isso é que a tecnologia impõe suas próprias restrições aos ativistas, algumas das quais prejudicam suas agendas políticas e estéticas e barram seu comprometimento com a experimentação enfatizada na literatura especializada tanto da legendagem abusiva quanto da prefiguração. E, assim como ela abre novos espaços e oportunidades de intervenção para cidadãos não afiliados aos coletivos, ela cria as condições para que monopólios surjam e controlem a forma como a dissidência pode ser expressada, bem como os parâmetros de inovação que a tecnologia é capaz de realizar. Tentativas de experimentar com o número e localização das legendas em um vídeo do *Mosireen* intitulado *A Resposta dos Revolucionários do Monumento Tahrir* (*The Revolutionaries’s Response to the Tahrir Monument, Mosireen, 2013*) em novembro de 2013 não foram bem sucedidas porque os arquivos compatíveis do *YouTube* precisam ser no formato .srt, que não comporta mais de uma legenda por imagem ou que as legendas sejam exibidas em qualquer outro lugar que não seja no centro e na parte inferior da tela. Omar Robert Hamilton, cineasta do *Mosireen*, reconheceu que “a sensibilidade estética precisa ser colocada de lado quando se usa o *YouTube*” (entrevista não publicada feita a Baker em 26 de abril de 2014 [46:50]). Apesar disso, e do fato de que o *YouTube* coloca propagandas no início de cada vídeo, algumas das quais podem não ter nenhuma relação com a mensagem política que o vídeo pretende comunicar, cineastas e legendadores ativistas precisam aceitar seu “espaço utilitário”

[47:00], porque “de longe, não há nenhuma outra opção” [48:30]. A alternativa mais óbvia, o *Vimeo*, não tem as mesmas funcionalidades que o *YouTube* oferece, incluindo a habilidade de exibir a legenda em um arquivo separado do vídeo, o que permite que um mesmo vídeo seja exibido com legendas diferentes, além de não ter o mesmo alcance. O alcance restrito do *Vimeo* faz com que ele tenha um uso limitado como plataforma capaz de acomodar redes de solidariedade entre diferentes comunidades nacionais e subculturais.

Em um mundo ideal, a tensão entre a logística e qualquer projeto ativista e seus objetivos políticos deveria ser resolvida em favor da política, o que significa que as decisões logísticas deveriam incorporar o compromisso com a autonomia do projeto no que concerne às relações de mercado e à cultura com fins lucrativos, que os ativistas buscam desafiar. No mundo real, contudo, o melhor que os ativistas conseguem fazer, na maioria dos casos, é refletir criticamente sobre como eles se posicionam a respeito dessa tensão em vez de apenas comemorar o potencial emancipatório da tecnologia que eles escolhem usar a qualquer momento. Esse é um assunto que precisa ser levantado nas pesquisas futuras sobre ativismo na tradução audiovisual, dada a tendência atual de comemorar o poder da tecnologia de forma acrítica, tanto na prática quanto na teoria.

Indicações bibliográficas

BAKER, M. The Prefigurative Politics of Translation in Place-based Movements of Protest: Subtitling in the Egyptian Revolution. *The Translator*, v. 22, n. 1, p. 1–21, 2016 | Este estudo empresta o conceito de prefiguração dos estudos sobre movimentos sociais a fim de mostrar como o fazer fílmico e a legendagem ativistas buscam atualizar os princípios de solidariedade, diversidade, não-hierarquização, a horizontalidade e práticas não-representacionais em vez de destacar o estrangeiro ou a tradução em si.

MORTADA, L. Z. Translation and Solidarity in *Words of Women from the Egyptian Revolution*. In: BAKER, M. (ed.) *Translating Dissent: Voices from and with the Egyptian Revolution*, Abingdon and New York: Routledge,

2016, p. 125–136 | Este artigo ilustra algumas práticas de legendagem ativista feitas pelo coletivo *Words of Women from the Egyptian Revolution*. NORNES, A. M. For an Abusive Subtitling. *Film Quarterly* v. 52, n. 3: p. 17–34, 1999 | O conceito de “legendagem abusiva” proposto por Nornes, e que Baker usa neste artigo para explicar padrões que surgem do envolvimento dos ativistas com produtos audiovisuais, foi originalmente desenvolvido para explicar as práticas de *fansubbing*.

PÉREZ-GONZÁLEZ, L. “Ad-hocracies” of Translation Activism in the Blogosphere: A Genealogical Case Study. In: BAKER, M.; CALZADA PÉREZ, M.; OLOHAN, M. (eds.) *Text and Context: Essays on Translation and Interpreting in Honour of Ian Mason*, Manchester: St. Jerome Publishing, 2010, p. 259–287 | O termo ‘ad-hocracy’ é usado neste estudo para designar o tipo de comunidades temporárias de tradutores profissionais que se formam espontaneamente para trabalhar em projetos de legendagem ativista na cultura digital.

SELIM, S. Text and Context: Translating in a State of Emergency. In: BAKER, M. (ed.) *Translating Dissent: Voices from and with the Egyptian Revolution*, Abingdon & New York: Routledge, 2016, p. 77–87 | A autora reflete sobre o processo e a experiência de trabalhar como legendadora de um vídeo egípcio do coletivo Mosireen durante 2012-2013.

Referências

AMARA ON DEMAND. Amara on Demand. Professionally Crafted Captions & Subtitles, s.d. Disponível em: <http://pro.amara.org/enterprise>. Acesso em: 20 dez. 2017.

AMARA WEBSITE. About Amara, s.d. Disponível em: <https://www.amara.org/en/about>. Acesso em: 20 dez. 2017.

BAKER, M. Reframing Conflict in Translation. *Social Semiotics*, v. 17, n. 1, p. 151–169, 2007; reimpresso em BAKER, M. (ed.) *Critical Readings in Translation Studies*, London & New York, 2010, p. 113–129.

BAKER, M. Resisting State Terror: Theorising Communities of Activist Translators and Interpreters. In: BOÉRI, J.; MAIER, C. (eds.) *Compromiso Social y Traducción/Translation, Interpreting and Social Activism*, Granada: ECOS, traductores e intérpretes por la solidaridad, 2010, p. 25–27.

- BAKER, M. Translation as an Alternative Space for Political Action. *Social Movement Studies*, v. 21, n. 1, p. 23–47, 2013.
- BAKER, M. Translation as Renarration. In: HOUSE, J. (ed.) *Translation: A Multidisciplinary Approach*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, p. 158–177.
- BAKER, M. The Prefigurative Politics of Translation in Place-based Movements of Protest: Subtitling in the Egyptian Revolution. *The Translator*. v. 22, n. 1, p. 1–21, 2016.
- BAKER, M. Narrative Analysis and Translation. In: MALMKJÆR, K. (ed.) *The Routledge Handbook of Translation and Linguistics*, London & New York: Routledge, 2018, p. 179–193.
- BOÉRI, J. A Narrative Account of the Babels vs. Naumann Controversy. *The Translator*, v. 14, n. 1, p. 21–52, 2008.
- BOÉRI, J.; MAIER, C (eds.) *Compromiso Social y Traducción/Translation, Interpreting and Social Activism*, Granada: ECOS, traductores e intérpretes por la solidaridad, 2007.
- BOYDEN, M. Language Politics, Translation, and American Literary History. *Target*, v. 18, n. 1, p. 121–137, 2006.
- BROUGH, M. M.; SHRESTHOVA, S. Fandom Meets Activism: Rethinking Civic and Political Participation. *Transformative Works and Cultures*, v. 10, 2012. Disponível em: <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/303/265>. Acesso em: 20 dez. 2017.
- BUSER, M.; ARTHURS, J. *Connected Communities: Cultural Activism in the Community*, 2013. Disponível em: <http://www.culturalactivism.org.uk/wp-content/uploads/2013/03/CULTURALACTIVISM-BUSER-Update.3.pdf> . Acesso em: 20 dez. 2017.
- COURINGTON, C. (Re)Defining Activism: Lessons from Women’s Literature. *Women’s Studies Quarterly*, v. 27, n. 3/4, p. 77–86, 1999.
- DWYER, T. Fansub Dreaming on ViKi: Don’t just Watch but Help when you are Free. *The Translator*, v. 18, n. 2, p. 217–243, 2012.
- EL-TARZI, S. Ethical Reflections on Activist Film-making and Activist Subtitling. In: BAKER, M. (ed.) *Translating Dissent: Voices from and with the Egyptian Revolution*, London & New York: Routledge, 2016, p. 88–96.
- GUO, T. Translation and Activism: Translators in the Chinese Communist Movement in the 1920s-30s. In: BOULOGNE, P. (ed.) *Translation and its Others, Selected Papers of the CETRA Research Seminar*

in *Translation Studies*, 2008, p. 1–25. Disponível em: <https://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/guo.pdf> . Acesso em: 20 dez. 2017.

GUO, O. Bringing U.S. Presidential Debates to a Chinese Audience. *The New York Times*, 3 de janeiro de 2016. Disponível em: http://www.nytimes.com/2016/01/04/world/asia/china-presidentialdebates-trump-clinton.html?emc=edit_tnt_20160103&nid=64183997&ntemail0=y&r=0. Acesso em: 20 dez. 2017.

KATAN, D. Introduction. *Cultus*, v. 1, n. 1, p. 7–9, 2008.

LEE, H. K. Participatory Media Fandom: A Case Study of Anime Fansubbing. *Media, Culture & Society*, v. 33, n. 8, p. 1131–1147, 2011.

LEONARD, S. Progress against the Law: Anime and Fandom, with the Key to the Globalization of Culture. *International Journal of Cultural Studies*, v. 8, n. 3, p. 281–305, 2005.

LIEVROUW, L. A. *Alternative and Activist New Media*, Cambridge: Polity, 2011.

MAECKELBERGH, M. *The Will of the Many: How the Alterglobalisation Movement Is Changing the Face of Democracy*, London & New York: Pluto Press, 2009.

MAECKELBERGH, M. Doing Is Believing: Prefiguration as Strategic Practice in the Alterglobalization Movement. *Social Movement Studies*, v. 10, n. 1, p. 1–20, 2011.

MARTIN, B. Activism, Social and Political. In: ANDERSON, G. L.; HERR, K. G. (eds.) *Encyclopedia of Activism and Social Justice*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2007, p. 19–27.

MORTADA, L. Z. Translation and Solidarity in *Words of Women from the Egyptian Revolution*. In: BAKER, M. (ed.) *Translating Dissent: Voices from and with the Egyptian Revolution*, Abingdon & New York: Routledge, 2016, p. 125–136.

MOSIREEN. The Revolutionaries' Response to the Tahrir Monument, 2013. Disponível em: <http://mosireen.org/?p=1671>. Acesso em: 20 dez. 2017.

MUNDAY, J. New Directions in Discourse Analysis for Translation: A Study of Decision-Making in Crowdsourced Subtitles of Obama's 2012 State of the Union Speech. *Language and Intercultural Communication*, v. 12, n. 4, p. 321–334, 2012.

NORNES, A. M. For an Abusive Subtitling. *Film Quarterly*, v. 52, n. 3, p. 17–33, 1999.

NORNES, A. M. *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2007.

O’SULLIVAN, C. *Translating Popular Film*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

PALESTINE FREEDOM PROJECT. About us, s.d. Disponível em: <http://www.palestinefreedom.org/about>. Acesso em: 26 jul. 2016.

PÉREZ-GONZÁLEZ, L. “Ad-hocracies” of Translation Activism in the Blogosphere: A Genealogical Case Study. In: BAKER, M.; CALZADA PÉREZ, M.; OLOHAN, M. (eds.) *Text and Context: Essays on Translation and Interpreting in Honour of Ian Mason*, Manchester: St. Jerome Publishing, 2010, p. 259–287.

PÉREZ-GONZÁLEZ, L. Co-creational Subtitling in the Digital Media: Transformative and Authorial Practices. *International Journal of Cultural Studies* v. 6, n. 1, p. 3–21, 2013.

PÉREZ-GONZÁLEZ, L. *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*, London & New York: Routledge, 2015.

PÉREZ-GONZÁLEZ, L. The Politics of Affect in Activist Amateur Subtitling: A Biopolitical Perspective. In: BAKER, M.; BLAAGAARD, B. (eds.) *Citizen Media and Public Spaces: Diverse Expressions of Citizenship and Dissent*, London & New York: Routledge, 2016, p. 118–135.

PERMANENT CULTURE NOW. Introduction to Activism, s.d. Disponível em: <http://www.permanentculturenow.com/what-is-activism/>. Acesso em: 20 dez. 2017.

RIZK, P. Interview with Philip Rizk by Shuruq Harb. *ArtTerritories*, 20 de maio de 2013. Disponível em: <http://www.monabaker.org/?p=628> . Acesso em: 20 dez. 2017.

SELIM, S. Text and Context: Translating in a State of Emergency. In: BAKER, M. (ed.) *Translating Dissent: Voices from and with the Egyptian Revolution*, London & New York: Routledge, 2016, p. 78–87.

SHAMMA, T. *Translation and the Manipulation of Difference: Arabic Literature in Nineteenth-Century England*, Manchester: St. Jerome, 2009.

TLAXCALA. Tlaxcala’s Manifesto, s.d. Disponível em: <http://www.tlaxcala-int.org/manifeste.asp> [acesso em 20 de dezembro de 2017].

TRANSLATE FOR JUSTICE. Welcome to Translate for Justice, s.d. Disponível em: <https://translateforjustice.com>. Acesso em: 20 dez. 2017.

TRANSLATION AND ACTIVISM. Translation, Interpreting and Social Activism, s.d. Disponível em: <http://www.translationactivism.com>. Acesso em: 20 dez. 2017.

TYMOCZKO, M. Translation and Political Engagement: Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts. *The Translator*, v. 6, n. 1, p. 23–47, 2000.

TYMOCZKO, M. (ed.) *Translation and Activism*. Edição especial de *The Massachusetts Review*, v. 47, n. III, 2006.

TYMOCZKO, M. *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester: Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

TYMOCZKO, M. (ed.) *Translation, Resistance, Activism*, Amherst & Boston: University of Massachusetts Press, 2010.

YATES, L. Rethinking Prefiguration: Alternatives, Micropolitics and Goals in Social Movements. *Social Movement Studies*, v. 14, n. 1, p. 1–21, 2015.

ZIONIST ORGANIZATION OF AMERICA. What is the ZOA, s.d. Disponível em: <http://zoa.org/about/>. Acesso em: 20 dez. 2017.

Filmografia

Floresta do Êxtase (1986) Robert Gardner.

IMDb: http://www.imdb.com/title/tt0093040/?ref_=fn_al_tt_1

Guardiões da Noite (2004) Timur Bekmambetov.

IMDb: http://www.imdb.com/title/tt0403358/?ref_=fn_al_tt_2

Quem quer ser um milionário (2008) Danny Boyle, Loveleen Tandan.

IMDb: http://www.imdb.com/title/tt1010048/?ref_=nv_sr_1

DA PONTE AO LIMIAR: UM OUTRO ESPAÇO DA TRADUÇÃO¹

Giuseppe Sofo

Traduzido por Talissa Ancona Lopez e Marie-Lou Lery-Lachaume

Revisado por Carlos César da Silva

O espaço além do texto é o novo lugar².

Gail Scott

A tradução traduzida por suas metáforas

O discurso sobre a tradução está repleto de metáforas que deveriam descrever a natureza ou a finalidade desse processo linguístico e cultural, mas que muitas vezes correm o risco de confinar essa prática a limites congelados, que não nos permitem apreender profundamente as possibilidades múltiplas e em constante evolução. O conceito de “traduttore traditore” marcou por muito tempo a árdua e delicada tarefa do tradutor com um pecado original do qual era (e ainda é) muito difícil se purificar, e que produziu, nos estudos da tradução, duas abordagens opostas mas, em última análise, equivalentes: as formas de *accusatio*, em que um pesquisador se propõe a demonstrar as falhas e defeitos do tradutor, a fim de revelar a inadmissibilidade dos resultados de seu trabalho, e de *excusatio*, ou seja, a resposta dos tradutores e das tradutoras (muitas vezes preventiva, sob a forma de prefácio ou introdução), em que justificam as suas escolhas, porque são efetivamente obrigados a justificar-se, a defender a sua causa para evitar o “castigo” derivado da revelação dos seus erros.

Se a imagem da tradução produzida pela visão de toda tradução como traição é evidentemente negativa, outros propõem uma visão

¹ Publicado originalmente em: Sofo, Giuseppe. *Du pont au seuil: un autre espace de la traduction*. *Trans*, Paris, v. 24, n. 1, p. 1-11, jan. 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/trans/2335>. Acesso em: 12 maio 2023.

² Scott, Gail. *Spaces Like Stairs: Essays*. Toronto: The Women's Press, 1989, p. 111.

oposta, visando a descrever essa prática como uma atividade necessária e frutífera, mas que conserva ainda o mesmo risco de simplificação do conceito de tradução. Dentre essas metáforas perigosas, seria preciso talvez incluir a ideia da tradução como ponte entre as línguas e entre as culturas, o que permitiria uma passagem entre duas realidades diferentes e distantes. Sobre isso, Luigi Marinelle nos diz:

Na visão tradicional judaico-cristã e humanista, uma das metáforas utilizadas para representar a tradução é a da “ponte”: o texto (inclusive o texto sagrado) pode passar de cultura em cultura, de língua em língua, de mão em mão, sofrendo variações necessárias, mas permanecendo substancialmente ele mesmo (ou quase ele mesmo) já que a “ponte” da tradução favorece a passagem de margem em margem³.

O trecho destaca o fato de que essa imagem é muito difundida na história da tradução e na história das culturas, e Myriam Suchet, que trabalhou intensamente com a metáfora da tradução como ponte, criticando-a em várias ocasiões, afirma que: “a tradução, se pararmos para pensar, facilmente deixa-se ilustrar sob a forma de uma ponte, pacífica, do tipo arca da aliança. De acordo com essa frequente imagem, a tradução permitiria passar de uma língua à outra assim como nós cruzamos um rio para chegar à outra margem”⁴. A antropóloga Tejaswini Niranja, que critica fortemente essa visão e se interessa pelas relações de poder construídas através da tradução e dos conflitos que caracterizam a história, afirma que “foi tradicionalmente considerada pelos críticos do ocidente (ao menos depois do Renascimento) como uma nobre tarefa de preencher a vala que separa os povos, como a quintessência da empreitada humanista”⁵. Niranja, nessa obra chave para a “virada cultural” dos estudos de tradução, utiliza a expressão inglesa “to bridge the gap”, na qual a ponte/*bridge* (e, por consequência, a tradução

³ Marinelli, Luigi « Il ponte di Mostar », article présenté au séminaire « La traduzione: questioni e pratiche (sempre) aperte ». Rome : Università di Roma La Sapienza, 7 novembre 2014.

⁴ Suchet, Myriam. « Introduction », dans Myriam Suchet (dir.), *Intermédialités*, n. 27, *traduire / translating*, printemps 2016, p. 1.

⁵ Niranjana, Tejaswini, *Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial Context*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1992, p. 47.

representada por essa ponte) se torna um verbo, uma ação, cujo resultado seria preencher uma lacuna, permitir uma troca impossível de ser feita de outra maneira.

Ainda assim, a imagem da ponte deve ser analisada mais profundamente. Como nos diz Simmel, na verdade, “para ligá-las por uma ponte, é preciso antes conceber em nossa mente a existência indiferente de duas margens como uma separação”⁶, mas isso não é tão evidente no caso da tradução e implica sobretudo uma visão bem precisa da tradução, que vê as duas línguas não apenas como distintas, mas também distantes. Como destaca Myrim Suchet, essa visão não é somente equivocada, como também poderia se tornar até perigosa:

Figura-se que traduzir equivale a passar de uma margem para outra, como se atravessa uma ponte. Tal representação nos parece não apenas errônea, mas ainda perigosa. A edificação de uma ponte, de fato, supõe que as margens sejam seguras, o que equivale a reforçar sua homogeneidade. Podemos, portanto, temer que a imagem da ponte dissimule um trabalho de distinção que mantém a oposição das margens, embora pretenda uni-las⁷.

O risco da “tradução-ponte”⁸ é, portanto, produzir uma homogeneização maior, ao invés de uma diferença, o que é o oposto da realidade da tradução. Como escreve Holter, “a metáfora da ponte é acompanhada por uma visão que facilmente afirma ser capaz de juntar tudo, de apagar a diferença”. Afirma também poder prescindir do quiasma para “igualar as margens”⁹, mas a ideia de que é necessário assegurar as margens para a construção da ponte convida-nos a compreender que a homogeneização ou a equalização das duas margens, das duas línguas, não

⁶ Simmel, Georg. *La tragédie de la culture*. Paris: Rivage Poches. 1993, p. 168.

⁷ Suchet, Myriam. « La traduction, de la représentation du pont au musée comme représentation : Quelques pistes postcoloniales », em Dominique Chancé, Alain Ricard (dir.), *Études littéraires africaines*, n. 34, *Traductions postcoloniales*. 2013, p. 78.

⁸ Suchet, Myriam. « Dialogue 2 : Événements en traduction », dans Ève de Dampierre-Noiray, Anne-Laure Metzger-Rambach, Vérane Partensky et Isabelle Poulin (dir.), *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre?*, 2014, p. 66.

⁹ Holter, Julia. « Traduction littéraire : repenser pont en porte », em Chiara Denti, Lucia Quaquarelli, Licia Reggiani (dir.), *mediAzioni*, n. 21, *Voci della traduzione / Voix de la traduction*. 2016. p. 8.

passa de uma prática artificial. Ver a tradução como uma passagem implica uma visão estável das duas margens: cada uma delas deve ter uma identidade precisa, que não implica em nada que possa ser encontrado na margem oposta, mas isso é muito diferente da realidade de qualquer língua. Se Pessoa escreve no *Livro do Desassossego* sobre a diferença entre as duas margens: “a margem oposta ao rio nunca é, porque é oposta, a margem deste lado”¹⁰, deve-se acrescentar que a margem deste lado nem sempre é ela mesma. Suchet nos mostra, ainda:

Se a separação entre as línguas se revela construída e mantida por relações de força, é o caso, também, da aparente homogeneidade de cada uma delas. Nenhuma língua, de fato, está em perfeita coincidência consigo mesma, e é somente ao exercer forças centrípetas por meio de instituições de normalização e padronização (escolas, academias, dicionários etc.) que se produz, a partir de atos de discursos sempre divergentes, algo chamado “a língua”. Sair da representação da tradução como ponte implica deixar de pressupor a existência de margens suficientemente estáveis para lhe servirem de bancos.¹¹

Ao utilizar a metáfora da ponte, como qualquer outra metáfora, sejam quais forem as intenções ou as visões dos processos escondidas pela metáfora utilizada, a tradução corre o risco de ser “traduzida”, e perder sua multidimensionalidade constitutiva. E isso em favor do estreitamento de toda tradução monocromática, de toda passagem de uma língua à outra ou de uma realidade à outra que se interessa pela equivalência (entre as línguas e no interior de cada uma dentre elas) mais do que pela diferença.

Ceci n'est pas uma tradução: da passagem à partilha

A imagem da tradução como ponte está, de qualquer maneira, implícita na etimologia do termo “tradução”, que indica uma passagem “além”, um cruzamento de uma fronteira para passar de uma realidade à

¹⁰ Pessoa, Fernando. *Le livre de l'intranquillité*, tradução para o francês de Françoise Laye. Paris : Christian Bourgois. 1990. p. 23.

¹¹ Suchet, Myriam. « Introduction », op.cit., p. 2.

outra. Ir além de uma concepção da tradução como passagem implica, então, em uma transformação da percepção do termo e do processo que ele descreve. Isso também leva a propor uma visão que ultrapassa toda compreensão binária das relações entre línguas e entre os textos (e, é claro, sobretudo entre o texto original e a tradução).

Para tal, é preciso observar não a distância entre as duas margens, isso que “só pode garantir as linhas das fronteiras”¹², mas sobretudo a proximidade, isso que elas compartilham e isso que as une. Como indica Marinelli, se a imagem da ponte é errônea, é porque ela não dá conta daquilo que as duas margens compartilham já mesmo antes da intervenção de qualquer construção humana e de qualquer intermediário, como “as duas margens do rio são na verdade a mesma coisa (ou quase a mesma coisa)”¹³, e não mais dois extremos de uma oposição insolúvel.

Com efeito, se não o virmos numa perspectiva de rivalidade (do latim “*rivalis*”, ou seja, aquele que é dono de uma das duas margens de um “*rivus*” e, portanto, uma parte das suas águas de irrigação), o rio, as duas margens, a ponte fazem parte da mesma realidade (e muitas vezes é um “estrangeiro” que consegue perceber isso melhor e de forma imediata); e também os modos de passagem são variados: de barco, a nado, a pé no caso dos vaus, com veículo voador, passando de uma margem a outra e vice-versa.¹⁴

A ponte não apenas deixa de ser necessária como ela pode ser até retirada do verdadeiro espaço de partilha entre as duas margens, o rio. A estrutura estável de toda ponte, física ou metafórica, na verdade impede que se dê um livre curso a essa fluidez que se constrói no encontro, enquanto um dos aspectos mais importantes da tradução é sua natureza instável e constitutivamente não definida. De fato, Berman nos lembra, nenhuma tradução é “*a tradução*”¹⁵.

¹² Suchet, Myriam. « Dialogue 2 », op.cit., p. 66.

¹³ Martinelli, Luigi. « Il ponte di Mostar », op.cit.

¹⁴ Marinelli, Luigi. « Il ponte di Mostar », op.cit.

¹⁵ Berman, Antoine. « La retraduction comme espace de la traduction », em *Palimpsestes*, n° 4, *Retraduire*, 1990, p. 1.

É, no máximo, um vau¹⁶. Assim como um vau nos obriga a caminhar sobre um rio, obriga também todo o texto a se banhar na fluidez das línguas, sem deixar de encostar o pé no fundo, mas sem uma verdadeira estabilidade também.¹⁷ O texto pode, então, se abrir a uma fluidez criativa, e é nesse contínuo movimento entre uma margem e a outra, e não “de” uma margem à outra, que é preciso buscar o verdadeiro espaço da tradução. Segundo esse ponto de vista, como destaca ainda Marinelli.

O que importa não é a oposição, mas a partilha; não uma ou outra margem, mas ambas; não a ponte, mas o rio, que flui e assim se encontra realmente entre as duas margens e suas diferenças, tocando ambas ao mesmo tempo (este é o entre-dois dos estudos interculturais; o “terceiro espaço” de Homi Bhabha ou o lugar “líquido”, isto é, instável e variável, dos “intraduzíveis” de Barbara Cassin).¹⁸

O espaço da tradução não é, portanto, aquele de uma passagem de uma realidade à outra, porque uma tradução não pertence nem a uma margem, nem à outra, ela pertence às duas ao mesmo tempo. Se Holter escreve que “cada tradução vive sozinha, não depende mais do original, não vai e volta entre as duas obras como uma balsa entre duas margens”,¹⁹ eu diria na verdade que a tradução não precisa fazer esse vai e vem, porque ela é, precisamente, esse vai e vem, esse elemento fluido que banha as duas margens e carrega seus escombros consigo. A passagem de uma margem à outra pressupõe que se permaneça do outro lado, que se “corte as pontes” com a outra margem, ou pelo menos que se escolha uma ou outra a cada vez, já que não se pode estar dos dois lados de um rio ao mesmo tempo, mas isso que acontece com a tradução é bem diferente: o texto traduzido não só permite que o texto original continue existindo, e não perde sua relação com ele, mas ele se torna também o centro de outras relações com outros textos situados no novo

¹⁶ Nota da tradução: “vau” é um trecho de um rio, lago ou mar com profundidade suficientemente rasa para poder passar a pé, a cavalo ou com um veículo.

¹⁷ Gostaria de agradecer ao meu colega Yannick Hamon por esta imagem do “vau”, nascida durante uma discussão sobre a tradução como uma ponte em Trieste, durante um colóquio sobre Do.Ri.F.

¹⁸ Marinelli, Luigi., « Il ponte di Mostar », op.cit.

¹⁹ Holter, Julia. « Traduction littéraire : repenser pont en porte », op.cit., p. 1.

lado da margem, e essas relações interessam tanto ao texto traduzido como ao seu original.

Mais do que uma ponte, a tradução se torna então um “contraponto”, para utilizar uma metáfora musical muito cara aos estudos culturais, que nos fala de uma combinação criativa mais do que uma imitação ou de uma passagem. O contraponto é, na verdade, um tipo particular de polifonia, criado pela combinação de duas ou mais melodias conectadas, mas independentes em apenas uma textura harmônica na qual cada uma mantém sua característica, ou uma combinação que vê duas ou mais melodias independentes adicionadas como acompanhamento de uma melodia primária.

Assim, estamos em uma posição que não é substancialmente poderosa, por não dispormos da força de ataque integral de uma ou outra das opções, mas estamos, de certa forma, em uma posição forte, justamente por sua abertura e não por seu caráter compacto. [...] Nesta posição de intermediário, de passador, não se trata tanto dos conteúdos que são transportados de um lado a outro da fronteira, como mercadorias que se trocam. O interessante é que o meio entendido como o que está “entre” é o meio da reflexividade, não da identificação.²⁰

O que importa não é mais a passagem, mas isso que se passa no meio, no entre-dois, ou simplesmente no “entre”, isso que nos leva também a imaginar a fronteira entre as línguas de uma maneira diferente. Enquanto a metáfora da ponte nos fala de duas margens diferentes, a fronteira da tradução não é um muro intransponível (seja ele feito de água ou feito de pedras), um limiar que permite uma abertura, não um fechamento. A imagem do limiar corresponde melhor à realidade da tradução, como sugere Alexis Nouss:

O pensamento do limiar é central para entender o da tradução, e vice-versa, pois, diferente da concepção vigente, a tradução não é apenas passagem, ela oferece tanto a experiência do limiar quanto dela recolhe uma outra interpretação. Dizer que a tradução está no limiar é significar que traduzir traz para seu gesto toda a ambiguidade da margem, a

²⁰ Wismann, Heinz. *Penser entre les langues*. Paris : Flammarion. 2014. p. 38-39.

indecidibilidade que essa introduz entre o dentro e o fora e, aqui, entre o texto original e o texto traduzido.²¹

Se uma fronteira existe, é preciso então pensar numa fronteira líquida, entre dois oceanos, tal qual aquela que se define pelo termo *barzakh* “uma barreira (escondida) entre duas coisas” que “distingue as duas massas de água”, mas que “ao impedir que as duas entidades se misturem [...] garante, ao mesmo tempo, a unidade delas”²². O termo persa *pardah* indica, mais do que uma fronteira real, um véu e Bashier indica também a proximidade entre *barzakh* e o termo tibetano *bardo*, “que indica uma transição ou um vazio entre a finalização de uma situação e o começo de outra”²³. A fronteira descrita pelo termo *barzakh* é, então, tanto o sinal de uma divisão e um *instrumento* de união, um véu invisível que serve de transição entre um estado e o outro, ao invés de separar claramente uma entidade da outra.

Perto desse tipo de fronteira, a tradução é, portanto, um espaço intersticial, assim como as “zonas” identificadas por Emily Apter, como o “lugar que estão ‘em tradução’, ou seja, que não pertencem a nenhuma língua separada das outras”²⁴, mas que providenciam um espaço de encontro ao invés de uma separação. Esse tipo de visão, intimamente ligada a uma valorização da alteridade, só pode produzir, como sugere Barbara Godard, “a lógica de uma fronteira tênue ou permeável, [...] uma lógica a partir da qual o embaçamento dos outros esclarece a visão de si” e que “mina o caráter absoluto de toda perspectiva monológica” por oferecer ao seu lugar “um espaço intersticial de diferenciação ao potencial transformativo”²⁵. Da mesma forma, Nouss escreve sobre o

²¹ Nouss, Alexis. « La traduction : Au seuil », dans Ève de Dampierre-Noiray, Anne-Laure Metzger-Rambach, Vêrane Partensky et Isabelle Poulin (dir.), *Traduction et partages* : que pensons-nous devoir transmettre ?, Bibliothèque comparatiste, SFLGC. 2014. p. 47.

²² Bashier, Salman H. *Ibn al-'Arabî's Barzakh: The Concept of the Limit and the Relationship Between God and the World*. New York: University of New York Press. 2004. p. 11.

²³ Bashier. Salman H. *Ibn al-'Arabî's Barzakh*, op.cit., p. 152.

²⁴ Apter, Emily. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2006, p. 6.

²⁵ Godard, Barbara. « Writing from the Border: Gail Scott on 'The Main' », em Lianne Moyes (dir.), *Gail Scott: Essays on Her Works*. Toronto-Buffalo-Chicago-Lancaster: Guernica. 2002. p. 128.

conceito de limiar, que “vem embaçar a oposição binária entre dentro e fora, pois indica o laço dialético”²⁶.

É sobre esse potencial transformativo e sobre esse laço dialético que se deve *focalizar* para entender as várias ofertas possíveis pela tradução a todo o texto que se constrói através de uma relação com ela. Assim como Naoki Sakai nos diz, “a tradução nunca está totalmente desprovida de relação com a obra original”²⁷, assim como uma língua não está desprovida de relação com outra. Pelo contrário, atuam uma sobre a outra em um movimento comum e constante, abrindo espaço para a transformação de todo o texto e toda língua. A escrita “em tradução” da escritora canadense Gail Scott se inscreve, assim, diretamente contra a visão bastante difundida no Canadá da tradução como ponte, ao destacar que “na função de ponte ou de intermediário não há troca justa”²⁸ para ir na direção de uma “forma de escrita que ainda não imaginamos” que se baseia “no que temos em comum, ao invés daquilo que nos separa”²⁹.

A tradução é provavelmente essa forma de escrita que permite “inscrever tanto o plural da alteridade quanto sua *mutabilidade*”³⁰, como escreve Gillan Lane-Mercier em artigo dedicado à obra de Scott e que funciona como limiar, esse “espaço tanto separa quanto une os espaços: a essência do entre-dois”³¹, um espaço liminar que permite não apenas uma abertura à pluralidade do outro, mas também à pluralidade de si, como todo texto se descobre e se revela através de sua leitura e releitura em outras línguas, e toda língua se descobre e se revela através da complexidade introduzida pela tradução de obras pensadas por outro sistema linguístico. E se é “precisamente o ‘inter’ – o limiar da tradução

²⁶ Nouss, Alexis. « La traduction : Au seuil », op.cit., p. 50.

²⁷ Sakai, Naoki. « La traduction comme filtre », em *Transeuropéennes*, 25 mars 2010, traduzido por Didier Renault, online : http://www.transeuropeennes.org/fr/articles/200/La_traduction_comme_filtre.html. Acesso em : 31 dez. 2018.

²⁸ Scott, Gail. *Spaces Like Stairs*, op.cit., p. 48.

²⁹ Scott, Gail. « My Montreal: Notes of an Anglo-Québécois Writer », em *Revista de Humanidades Tecnológico de Monterrey*, n. 12. printemps 2002. p. 128.

³⁰ Lane-Mercier, Gillan. « Écrire-traduire entre les langues : Les effets de traduction et de bilinguisme dans les romans de Gail Scott », em *La littérature anglo-québécoise*, vol. 30, n. 3. printemps 2005. p. 98.

³¹ Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1985. p. 86.

e da negociação, o espaço intermediário – que carrega o peso do sentido da cultura”³², é o espaço da fluidez, essa fronteira que revela mais do que obstrui, que se deve observar para entender a maneira como o sentido se revela, em movimento e interação, ao invés de oposições binárias entre uma parte da ponte e a outra.

O espaço fluido da tradução

Pensar a tradução como uma ponte seria pensar o sistema literário como um espaço de divisão, separado em tradições nacionais que se tocam apenas de tempos em tempos, através de uma grande obra de ligação entre dois pontos de dois espaços, mas que permanecem divididos todo o resto do tempo. Por outro lado, pensar na tradução como um rio, como esse espaço fluido que escorre entre os dois – fazendo parte de dois espaços e às vezes fazendo com que eles se liguem – permite que vejamos a tradução como esse limiar que permite o encontro, e que revela enfim uma multiplicidade e um movimento que são próprios à identidade de todo o texto, e não apenas dos textos traduzidos.

Falei, em outros textos, sobre a “fluidez textual”³³ para identificar a imensa variação e variabilidade dos textos, por um lado porque todo texto é produzido por – ou mesmo é a resposta a – outros textos e, por outro lado, porque para ler um texto em todas as suas possibilidades é indispensável vê-lo como uma obra plural, complexa, que se forma através de todas as suas versões, sejam elas simples revisões, reescrituras, adaptações ou traduções. A possibilidade de se confrontar com si mesmo em uma outra língua permite, de fato, que o texto literário revele mais profundamente a sua identidade, porque a reformulação obriga a repensar a narração de si, isso que só pode dar origem a uma multiplicidade criativa. Dessa maneira, como escreve Lane-Mercier, “a tradução cruza os espaços textuais porosos, mutáveis, ambíguos, onde as identidades culturais cedem e as diferenças linguísticas são *vivenciadas* de acordo com uma dinâmica do risco, de vivência, de sofrimento, do (re)conhecimento e da partilha”³⁴.

³² Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London-New York: Routledge. 1994. p. 38.

³³ Sofo, Giuseppe. *I sensi del testo: Scrittura, riscrittura e traduzione*. Rome: Novalogos, 2018.

³⁴ Lane-Mercier, Gillan. « Écrire-traduire entre les langues », op.cit., p. 98.

A rapidez com que atravessamos uma ponte se adapta mal à realidade da tradução, ao passo que a lentidão da navegação, por outro lado, se adapta melhor à descrição do olhar atento e prolongado que o tradutor, tocando seu barco devagar, projeta sobre seu texto. Wissman nos diz que “o verdadeiro interesse de uma língua é que ela não coincida com uma outra e que ela obrigue a navegar entre as duas para provar essa tensão entre duas maneiras de se relacionar à realidade”³⁵, e os tradutores e as tradutoras, que são os que seguram a barra, conhecem essa tensão, essa sensação de estar em um lugar entre as línguas e entre os textos. Eis então o espaço da tradução que não é portanto a ponte, mas o “entre” de Wissmann, a “zona” de Apter, o “entre-deux” e o terceiro espaço de Bhabha, o “limiar” de Nouss, o contraponto. E esse espaço testemunha a heterogeneidade de todo texto e de toda língua. Como diz Suchet, “trata-se de pensar que não se traduz porque há línguas diferentes – para depois justificar essa ideia de línguas estrangeiras ao invocar a necessidade de traduzir –, mas que traduzir é um dos atos que revelam e implicam a heterogeneidade de qualquer língua”³⁶. Em vez de remediar a diferença, a tradução solta as suas rédeas, ela introduz uma diferença no texto de partida ao lhe oferecer a possibilidade de se ver de novo em seu espelho, e ela introduz uma diferença na língua de chegada ao transportar para ela um elemento que lhe era “estrangeiro” até agora. A tradução se torna, então, não apenas um trabalho *com* a língua, mas sobretudo um trabalho *sobre* a língua e *na* língua, como escreve Meschonnic:

A tradução não é mais definida como transporte do texto de partida para a literatura de chegada ou, inversamente, o transporte do leitor de chegada para o texto de partida [...], mas como trabalho na língua, descentramento, relação interpoética entre valor e significação, estruturação de um sujeito e de uma história [...].³⁷

³⁵ Wissmann, Heinz. *Penser entre les langues*, op.cit., p. 83.

³⁶ Suchet, Myriam. « Introduction », op.cit., p. 4.

³⁷ Meschonnic, Henri. *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture poétique et de la traduction*, Paris, Gallimard. 1973. p. 313.

Longe de ser uma forma de valorização da singularidade, a tradução “recusa as dicotomias binárias e as identidades uniformes para revelar as heterogeneidades construtivas”³⁸. É este interstício que permite compreender o devir comum de todas as línguas, e de todo texto no sistema literário. Como nos diz Wismann, a língua do poeta se cria (ou se recria) “a partir de várias línguas” e se trata de um trabalho que “não se pode fazer sem confrontar a língua com alguma coisa que a desestabilize, que a separe dela mesma”³⁹. A identidade de toda escrita, como de toda tradução deve, portanto, ser buscada nesse “espaço mediano e mutável *entre* duas maneiras de pensar”⁴⁰, que podem nos dizer mais sobre uma e outra: enfim, sobre nossas identidades, humanas e textuais, e sobretudo sobre suas inconstâncias e mutabilidade criativa. Mergulhar no rio da tradução e em sua fluidez é, aliás, um ato de coragem, como aquele que Marinelli descreve para os jovens de Mostar que mergulham da Ponte Velha [*Vieux Pont*].

Durante séculos, os jovens de Mostar se divertem e ainda hoje são admirados (e pagos) pelos turistas que passam pela Ponte Velha enquanto mergulham (ou mais frequentemente fingem querer mergulhar) de uma altura de 24 metros nas águas geladas do Neretva. Eis a beleza: nesse mergulho ou, pelo menos, na vontade de mergulhar. [...] Que o mergulhador às vezes também seja um impostor, isso também faz parte da natureza e da vida humana em geral, cujas principais razões e motivações – olhando mais de perto – são exatamente as mesmas que as da tradução: curiosidade, performance, jogo, desafio e, sobretudo, necessidade.⁴¹

Às vezes, os tradutores são confrontados com pontes ainda mais altas e rios ainda mais frios. Mas a coragem que esses jovens precisam para mergulhar é a mesma coragem que os tradutores precisam para encarar a tarefa necessária e impossível (ou melhor: necessária porque impossível) de redizer o já-dito, em outra língua. E sua vontade de mergulhar no rio é a mesma. A necessidade da qual fala Marinelli não

³⁸ Suchet, Myriam. « La traduction, de la représentation du pont au musée comme représentation », op.cit., p. 85.

³⁹ Wismann, Heinz. *Penser entre les langues*, op.cit., p. 88.

⁴⁰ Lane-Mercier, Gillan. « Écrire-traduire entre les langues », op.cit., p. 99.

⁴¹ Marinelli, Luigi. « Il ponte di Mostar », op.cit.

pode apenas ser ligada ao interesse de “traduzir o intraduzível”⁴², mas deve ser levada além, numa tentativa de traduzir o indizível, essa parte não expressa, não traduzida de todo texto e de toda a língua que se pode ler apenas através desse jogo de atravessamentos, de fluidez e de encontros de si e do outro que é a tradução.

Referências

- EMILY, A. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2006. DOI 10.1515/9781400841219
- BASHIER, S. H., *Ibn al-‘Arabī’s Barzakh: The Concept of the Limit and the Relationship Between God and the World*. State Albany: University of New York Press, 2004.
- BERMAN, A. « La retraduction comme espace de la traduction ». In: *Palimpsestes*, n. 4, *Retraduire*, 1990, pp. 1-7. DOI: 10.4000/palimpsestes.596
- BHABHA, H. K., *The Location of Culture*. London-New York: Routledge, 1994. DO: 10.4324/9780203820551
- GODARD, B. « Writing from the Border: Gail Scott on ‘The Main’ ». In: Lianne Moyes (dir.), *Gail Scott: Essays on Her Works*. Toronto-Buffalo-Chicago-Lancaster: Guernica, 2002, pp. 117-141.
- HOLTER, J. « Traduction littéraire : repenser pont en porte ». In : Chiara Denti, Lucia Quaquarelli, Licia Reggiani (dir.), *mediAzioni*, n. 21, *Voci della traduzione / Voix de la traduction*, 2016, pp. 1-9.
- LANE-MERCIER, G. « Écrire-traduire entre les langues : Les effets de traduction et de bilinguisme dans les romans de Gail Scott », In: *La littérature anglo-québécoise*, vol. 30, n. 3, printemps 2005, pp. 97-112.
- MARINELLI, L. « Il ponte di Mostar », artigo apresentado no seminário « La traduzione: questioni e pratiche (sempre) aperte », Università di Roma La Sapienza, Rome, 7 novembre 2014, inédit.
- MESCHONNIC, H. *Pour la poétique II : Épistémologie de l’écriture poétique et de la traduction*. Paris: Gallimard, 1973.

⁴² Paul Ricoeur, « Un ‘passage’ : traduire l’intraduisible », dans Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, pp. 53-69.

- NIRANJANA, TEJASWINI. *Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial Context*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1992. DOI : 10.1525/9780520911369
- NOUSS, A. « La traduction : Au seuil », dans Ève de Dampierre-Noiray, Anne-Laure Metzger-Rambach, Vérane Partensky et Isabelle Poulin (dir.), *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre ?*, Bibliothèque comparatiste, SFLGC, 2014, pp. 46-64, en ligne : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/actes/traduction/2.1.%20Nous.pdf>
- PESSOA, F. *Le livre de l'intranquillité*, tradução de Françoise Laye. Paris: Christian Bourgois, 1990.
- RICOEUR, P. « Un 'passage' : traduire l'intraduisible », In: Paul Ricoeur, *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2004, pp. 53-69.
- SAKAI, N. « La traduction comme filtre », dans *Transeuropéennes*, 25 mars 2010, traduzido por Didier Renault. http://www.transeuropeennes.org/fr/articles/200/La_traduction_comme_filtre.html (consulté le 31 décembre 2018).
- SCHECHNER, R. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. DOI : 10.9783/9780812200928
- SCOTT, G. *Spaces Like Stairs: Essays*. Toronto: The Women's Press, 1989. DOI: 10.25071/1923-9408.23518
- SCOTT, G. « My Montreal: Notes of an Anglo-Québécois Writer », In: *Revista de Humanidades Tecnológico de Monterrey*, n. 12, printemps 2002, pp. 117-128.
- SIMMEL, G. *La tragédie de la culture*. Paris: Rivage Poches, 1993.
- SOFO, G. *I sensi del testo : Scrittura, riscrittura e traduzione*. Rome: Novalogos, 2018.
- SUCHET, M. « La traduction, de la représentation du pont au musée comme représentation : Quelques pistes postcoloniales », dans Dominique Chancé, Alain Ricard (dir.), *Études littéraires africaines*, n. 34, *Traductions postcoloniales*, 2013, pp. 75-86. DOI: [10.7202/1018479ar](https://doi.org/10.7202/1018479ar)
- SUCHET, M. « Introduction », In: Myryam Suchet (dir.), *Intermédialités*, n. 27, *traduire / translating*, printemps 2016, pp. 1-36. DOI : [10.7202/1039808ar](https://doi.org/10.7202/1039808ar)
- SUCHET, M. (coord.), « Dialogue 2 : Événements en traduction », dans Ève de Dampierre-Noiray, Anne-Laure Metzger-Rambach, Vérane Partensky et Isabelle Poulin (dir.), *Traduction et partages : que pensons-*

nous devoir transmettre ?, Bibliothèque comparatiste, SFLGC, 2014, pp. 65-90, online : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/actes/traduction/2.2.%20Dialogue%202.pdf>

WISMANN; HEINZ. *Penser entre les langues*. Paris : Flammarion, 2014.

Parte II
Deslocamentos e perdas: nas
intermedialidades da memória

UM PERGOLADO DE LEMBRANÇAS: LUTO E MEMÓRIA NA NARRATIVA GRÁFICA A CASA, DE PACO ROCA

Elaine Pereira Andreatta

O luto é um acontecimento na vida dos seres humanos que é capaz de instaurar novas significações para a existência, porque ele demanda uma prática de memória que dialoga com a elaboração da temporalidade, em uma relação entre as lembranças do passado e a dor do tempo presente. Para viver o luto, há uma necessária passagem por um tempo de melancolia, que se mistura com o tempo das coisas práticas do mundo – a organização institucional e documental da morte de alguém que amamos. São essas reflexões que iniciam este ensaio por meio do qual pretendo analisar a representação da memória afetiva paterna durante a vivência do luto na narrativa gráfica *A casa* (2016), de Paco Roca. A obra tem a nuance do autobiográfico na medida em que seu autor a cria após a morte do seu pai, como apontado por Fernando Marías no posfácio do livro: “é um quadrinho que um garoto quis fazer para seu pai falecido” (2021, p. 131). A análise empreendida neste ensaio relaciona memória, luto, espaço e tempo, em um movimento de leitura de uma mídia que, conforme observa Mikkonen (2012), apresenta múltiplas focalizações – visual, verbal, ou sua combinação – na interação entre diferentes recursos semióticos, os quais contribuem para a narrativa.

Assim, se falar sobre o luto pode ser considerado ora um tabu, ora uma forma de terapia ou, ainda, se vivenciar a dor que pode levar à melancolia e ao silenciamento sobre o que se sente, fazê-lo por meio de uma narrativa gráfica apresenta a dimensão da elaboração simbólica da vivência pós-morte de um ente querido, em que as lembranças afetivas vão sendo acionadas, pois são o reflexo de subjetividade e fazem com que a potência da memória ofereça, “com o apoio do simbólico, um paliativo à angústia do não-ser e à ruptura da perda” (Thomas apud Santos, 2017, p. 16).

A obra analisada conta, portanto, com um autor que elabora o luto pela perda do pai enquanto cria três personagens que também o fazem,

em um cenário de saudades e de memória. Por isso o livro de Paco Roca pode ser compreendido como um álbum de família que conduz o leitor a apagar a linha tênue entre a história e a ficção, porque isso deixa de importar. No entanto, cabe ressaltar que o foco central deste ensaio não será o seu cunho autobiográfico, mas a memória afetiva acionada pelos três filhos – Vicente, José e Carla – que encontram na velha casa de verão as lembranças, os ressentimentos e as saudades de um corpo ausente, mas presente metaforicamente nos cômodos, nos móveis e nos objetos da casa, de modo a compreender a representação dada por esta mídia específica, o que é buscado por alguns questionamentos: como compreender o luto no imbricamento entre a imagem e o texto verbal? Como expressar a memória da casa e dos seus objetos envolvidos pela passagem do tempo por meio de quadros sequenciais coloridos? Como a condução da narrativa pode constituir um antigo álbum de família, como um espelho de registro de memória?

Com essas perguntas, começo um percurso de análise da obra *A casa*, de Paco Roca¹, que é uma narrativa gráfica de 136 páginas coloridas, em formato *widescreen* (assim como um álbum antigo), publicada na Espanha, em 2016, pela editora Astiberri, e lançada pela Devir no Brasil no ano de 2021. A narrativa acompanha a trajetória de três filhos, após a morte do pai, deslocando-se das suas casas para reformar a residência onde passaram a infância, o que eles chamam de casa de verão. A reforma será feita para que eles possam vendê-la. A novela gráfica se divide em quatro partes, as três primeiras destinadas às lembranças, sensações, sentimentos e impressões de cada filho em relação à casa e à memória do pai e uma última em que os três irmãos estão reunidos para reformar e acertar as questões práticas de venda, além de dialogar sobre suas dores

¹ Segundo o site da editora Devir, pela qual *A casa* é publicada, o autor é roteirista e ilustrador de quadrinhos. Seus trabalhos iniciaram na publicidade, mas, com o tempo, passou a conciliar os trabalhos dos quais tirava o sustento com a criação de histórias em quadrinhos. É considerado por muitos críticos deste campo de publicação como um dos autores de quadrinhos mais importantes da atualidade. Publicou também *El faro*, *Rugas* (Prêmio Nacional del Cómic em 2008), *Los Surcos del azar*, *Las Calles de Arena*, *El Invierno del Dibujante*, dentre outros. A narrativa gráfica *A casa* ganhou o Prêmio Zona Cómic de Melhor Quadrinho espanhol em 2015, foi indicada ao Prêmio de Melhor obra de autor espanhol no Salão Internacional de Quadrinhos de Barcelona de 2016 e foi escolhida como o Quadrinho de Maior Destaque do ano de 2016 pelo jornal *Le Parisien*.

e ressentimentos, fazendo com que as feridas sejam abertas, assim como as memórias afetivas mais doces e rotineiras sejam recuperadas. É dessa forma que Paco Roca homenageia as memórias que teve com seu pai Martinez Roca e também a casa de sua infância, que conserva até hoje. Em entrevista dada a Kike Infame², o autor observa:

A história nasceu em um momento muito importante para mim. Um em que eu virei pai e perdi meu pai quase ao mesmo tempo. Quando isso acontece, você repensa muitas coisas, e fiquei com vontade de contar uma história de um personagem que não é um herói de guerra como em *Los surcos del azar* [obra anterior]. Uma pessoa cuja maior conquista foi se tornar um pai de família e, como tal, prosperar como muita gente na Espanha pós-guerra. Uma pessoa de origem humilde, que alcançou a classe média e tem o desejo de deixar aos filhos algo que ele mesmo não teve.

E é exatamente essa a vontade que Roca imprime em sua narrativa, pois o cenário em que se produz a HQ, com as reminiscências que brincam fortemente com a passagem do tempo a partir do espaço da casa, realçam a característica do pai que não conseguia passar os dias sem trabalhar e que constrói uma casa de verão com a força do trabalho braçal, dividindo as obrigações com os filhos, o que representa a ascensão da classe média na Espanha.

No entanto, esse enredo que poderia acionar a memória de tantas famílias da Espanha pós-guerra, apesar da aparente simplicidade, diferencia-se exatamente pela sua capacidade de narrar e transformar o cotidiano, inaugurando inovações gráficas com uso de fragmentos narrativos, *flashbacks*, multiplicidade de focalização, diversidade de *layout* a cada página e, o que parece ser crucial, a variação de cores que marca a diferença de tempo entre o presente e o passado, as mudanças das estações e do humor das personagens. Todos esses recursos semióticos são efetuados ao representar as memórias afetivas afloradas na vivência do luto. Thiago Borges, jornalista e editor do blog *Quadro e Risco*, ao avaliar a obra de Roca, afirma que

² Trecho presente na versão da publicação no Brasil da editora Devir, em suas páginas finais (2021, p. 134).

Paco Roca tem foco no aspecto corriqueiro: a memória como parte do dia a dia. Ele se volta ao minimalismo, ao micro em oposição ao macro, fazendo com que pouca coisa aconteça no enredo de seus livros. Isso é ruim? Não para o que se propõe. Sem foco em tramas com longos arcos de desenvolvimento, o artista trabalha as emoções e relações entre personagens cena a cena, momento a momento. Dessa forma, boa parte das sequências encerra-se em si mesma, como se fosse capítulos fechados de um todo. (Borges, 2021, s/p)

É por causa dessa multiplicidade de usos dos mecanismos constitutivos das histórias em quadrinhos que analisaremos o romance gráfico de Paco Roca a partir da sua gênese, como mídia que carrega um processo de combinar pelo menos duas mídias distintas que contribuem para sua constituição e significação, conforme postulado por Rajewsky (2005). Tal observação nos leva aos estudos de Eisner (2010), Groensteen (2015) e Mikkonen (2012) para compreendermos aspectos de construção da narrativa gráfica. Os romances gráficos podem ser compreendidos por uma noção abrangente, como a de texto multimídia ou marcado pela plurimedialidade. Rajewsky (2005), para entender os vários aspectos da intermedialidade, propõe três “subcategorias”: a combinação de mídias; as referências intermediáticas; a transposição midiática. No caso do romance gráfico em análise, pode-se enquadrá-lo na subcategoria de combinação das mídias. Clüver (2007, p. 15), ao recuperar os estudos de Rajewsky (2005), explica:

A **combinação de mídias** encontra-se em grande parte dos produtos culturais, desde as danças e canções rituais pré-históricas até muitos textos eletrônicos digitais (dependendo do ponto de vista); ela é *per definitionem* um aspecto marcante de todas as mídias plurimediativas. Mas, enquanto “plurimedialidade” se refere à presença de várias mídias dentro de uma mídia como o cinema ou a ópera, chamamos de “multimedialidade” a presença de mídias diferentes dentro de um texto individual. A mídia mais frequentemente envolvida em tais combinações é a mídia verbal, que faz parte das mídias plurimediativas já mencionadas (inclusive do rádio e da televisão), como também de muitos gêneros musicais e visuais.

O autor ainda observa que, quanto às configurações midiáticas em que se enquadram nessa subcategoria, é possível encontrar pelo menos

duas mídias em sua materialidade, as quais variam em formas e graus de combinação: os textos multimídias – combinam textos diferentes que podem ser separados e, ainda assim, continuam coerentes, como canções revistas e emblemas e os textos mixmídias – são constituídos de signos complexos em mídias diferentes e coerentes apenas combinados, como cartazes de publicidade e histórias em quadrinhos. É o que observamos na página a seguir:

Figura 1 - Texto Mixmídia.



Fonte: Roca, 2021, p. 62.

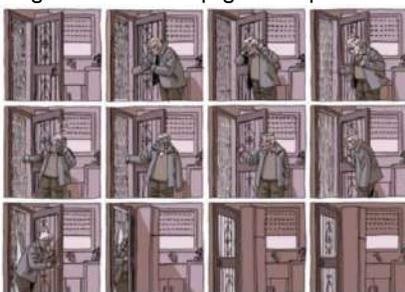
Na página acima, a impossibilidade de separar as imagens constitutivas da narração das palavras que se encontram nos balões é indiscutível. A compreensão da ação, do contexto de comunicação, das personagens em diálogo, das relações que as duas personagens estabelecem neste espaço específico, só são possíveis pelos quadros sequenciais e pela concepção básica das histórias em quadrinhos: a de ser a reunião de mídias diferentes. No entanto, essa noção de que os quadrinhos são uma combinação específica de códigos linguísticos e visuais é ampliada por Groensteen (2015, p. 12), que tenta demonstrar a necessária atenção que deve ser dada aos códigos visuais, observando que “a imagem (o quadro) é fragmentária e encontra-se em sistema de proliferação; ela jamais constituirá o enunciado como um todo, mas pode e deve ser vista como componente de um dispositivo maior” (p. 13).

Dizer isso não significa negar a importância da combinação, uma vez que o autor observa que

os códigos regem a articulação, no tempo e no espaço, das unidades que chamaremos de ‘quadros’ ou ‘vinhetas’; elas obedecem a critérios tanto visuais quanto narrativos – ou, mais precisamente, discursivos – e esses dois níveis de interesse às vezes sobrepõem-se ao ponto de tornarem-se indistintos (Groensteen, 2015, p. 12).

É por isso que Groensteen não empreende esforços para dizer qual das linguagens é mais importante para produzir significado, pois considera a discussão improdutiva, uma vez que “os quadrinhos, portanto, são uma combinação original de uma (ou duas, junto com a escrita) matéria(s) de expressão e de um conjunto de códigos. É a razão pela qual podem ser descritos em termos de *sistema*” (2015, p. 14). É dessa forma que discutiremos a narrativa gráfica de Paco Roca, como uma combinação de mídias, segundo Rajewsky (2005), ou como um sistema, de acordo com Groensteen (2015), que ainda considera que a HQ é um “espécime narrativo de dominante visual”, pois “o predomínio da imagem no cerne do sistema deve-se ao fato de que a maior parte de produção de sentido ocorre através dela” (p. 17). Esse aspecto conseguimos perceber claramente nas páginas iniciais da obra *A casa*:

Figura 2 - Primeira página – A partida.



Fonte: Roca, 2021, p. 5.

Figura 3 - Segunda página – O tempo



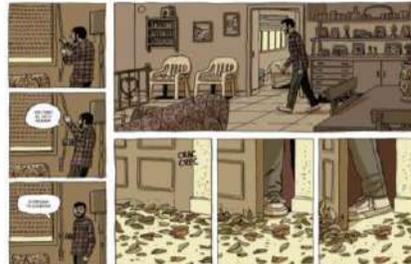
Fonte: Roca, 2021, p. 6.

Figura 4 - Terceira página – O vazio.



Fonte: Roca, 2021, p. 5.

Figura 5 - Quarta página – O retorno



Fonte: Roca, 2021, p. 6.

As quatro páginas que iniciam a narrativa evidenciam esse sistema que concebe a arte sequencial. No texto de Roca, a primeira página apresenta uma sequência de quadros em que Antônio, o pai falecido e dono da casa, sai para ir ao hospital. A história começa exatamente com essa partida para um tratamento no hospital, onde Antônio fica por um tempo, e marca o último momento em que ele esteve na casa. Essa sequência de quadros, sem qualquer texto verbal, coloca o leitor (na primeira vinheta) diante de uma porta aberta sem a presença do personagem, que vem logo em seguida (na segunda vinheta), em uma atitude de saída, vestindo o casaco, parando para ver se esqueceu algo até a sua retirada, para depois, colocar o leitor diante de uma casa fechada e vazia para engrenar uma narrativa que recuperará o espaço dessa casa sem a presença do pai. Isso, de certa forma, já nos prepara para pensar sobre a morte, um dos temas da história.

Refletir sobre a morte certamente é um trabalho árduo para qualquer leitor, porque, como postula Santos (2017, p. 20), “a morte de um próximo é uma experiência particular e incompartilhável”, justamente porque “o espaço vazio que fica na casa, a estranha sensação de deixar o morto sozinho no cemitério, a brutalidade de um corpo que desaparece” (p.20) na vivência desse fato são experiências que, apesar de serem similares de um sujeito para outro, são singulares em cada acontecimento.

Na segunda página, acompanhamos a passagem do tempo com a mudança das estações no processo de deterioração do espaço externo da casa: a laranjeira que floresce, dá frutos que caem em seguida, assim como suas folhas. Também a chuva, o vento do inverno, o varal com

prendedores e um pássaro traduzem o abandono daquele espaço que se liga de forma absoluta à ausência do corpo. Na sequência, isso é reafirmado no espaço interno da casa na terceira página, a qual conta com 7 vinhetas que mergulham na escuridão até o primeiro barulho, a onomatopeia, e depois os balões, que interrompem a imersão para anunciar a chegada de alguém. O texto do segundo balão “Tem certeza de que é essa chave?” prepara o leitor para a chegada de outra pessoa que não o seu dono, aquele que partiu no início, o que é confirmado na quarta página quando José, o filho do meio de Antônio, chega com a namorada, reforçando a passagem do tempo com o que é comunicado no próximo balão “A casa tá fechada há um ano”.

Essa sequência de imagens e sua descrição servem, neste ensaio, para confirmar duas questões. Uma é a compreensão das HQs como uma narrativa com propriedades específicas. Outra é a concepção de focalização que amplia as bases teóricas da narrativa voltadas ao campo literário, especificamente do romance, para o campo da combinação das mídias. Acerca da primeira, saliento que as HQs não são apenas um sistema ou combinação de mídias, mas também funcionam como uma arte narrativa, em que a criação escrita e a arte sequencial estão irrevogavelmente entrelaçadas, pois, conforme descrito por Eisner, em seu clássico *Quadrinhos e Arte Sequencial*,

“[e]screver” para quadrinhos pode ser definido como a concepção de uma ideia, a disposição de elementos de imagem e a construção da sequência da narração e da composição do diálogo. É, ao mesmo tempo, uma parte e o todo do veículo. Trata-se de uma habilidade especial, cujos requisitos nem sempre são comuns a outras formas de criação “escrita”, pois lida com uma tecnologia singular. Quanto a seus requisitos, ela está mais próxima da escrita teatral, só que o escritor, no caso das histórias em quadrinhos, geralmente também é o produtor de imagens (artista). (Eisner, 2010, p. 127).

Nesse sentido, o conjunto de categorias (conflito, diegese, situações, temas, conflitos dramáticos, personagens, espaço etc.) já postuladas por Roland Barthes, Tzvetan Todorov e Gérard Genette, responsáveis por ajudar a moldar uma ciência da narrativa com uma crítica literária nas bases do estruturalismo, pode e deve ser pensado para

a construção das histórias em quadrinhos. Conforme observa Groensteen (2015, p. 16), a narrativa é “transversal aos diferentes sistemas semióticos e pode incorporar a qualquer um deles”, assim como “cada espécie de narrativa propõe ao público outro modo de exposição de histórias e diversas competências próprias”.

A segunda afirmação em relação ao primeiro conjunto de imagens apresentado relaciona-se a uma categoria da narrativa, importante para compreender a constituição das HQs: a focalização. De acordo com Mikkonen (2012, p. 72), a focalização é “a informação que a narrativa transmite sobre o ponto de observação espacial e físico, e o alcance sensorial dessa posição, incluindo informações da posição espaço-temporal do focalizado, aquela coisa que é percebida”³. No caso da narrativa gráfica – e exemplificado pelas imagens 2 a 5 – a narração das histórias é resultado da interação entre diferentes recursos semióticos visuais e verbais que contribuem para a narrativa, demonstrando que o alcance sensorial parte da casa e de um observador que acompanha os acontecimentos e a passagem do tempo, mas há, ainda, na narrativa, uma variação dessa perspectiva.

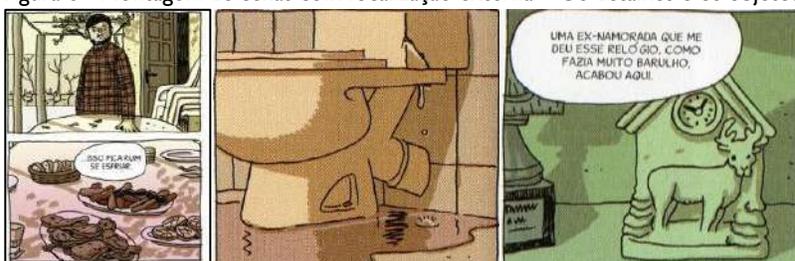
Mikkonen (2012), ao recuperar a teoria de Gérard Genette sobre a narrativa, lembra que este fez uma distinção entre quem fala e quem vê. Essa distinção dá origem à tipologia triádica das possibilidades focais: a focalização interna, a focalização externa e a de nível zero, considerando o maior ou menor grau de acesso à consciência dos personagens em uma dada narrativa. A primeira envolve uma perspectiva limitada à mente do personagem; a segunda é espacialmente limitada ao papel da testemunha; a terceira é onisciente, ilimitada, sem a restrição dada pela mente da personagem em qualquer posição. Desse modo, as quatro primeiras páginas da narrativa de Roca aparecem sem a restrição das mentes dos personagens, em uma focalização de nível zero ou não focalização, algo que vai variar fortemente ao longo do texto, uma vez que acompanhamos a chegada de cada um dos três filhos, e a perspectiva que temos como leitores é a de cada um deles, conforme as lembranças que vão acionando, de modo a refletir sobre a ausência do pai e os momentos que tiveram

³ Tradução nossa: “is the information the narrative conveys about the spatial and physical point of observation, and the sensory range of that position, including information of the spatiotemporal position of the focalized, that thing which is perceived”.

com ele na casa, ao mesmo tempo que, em diversas passagens da narrativa, acompanhamos a visão das personagens como testemunhas e vemos com eles, a partir dos olhos deles.

Essa focalização que traz ao leitor o conhecimento do enredo limitado ao que é observável do exterior é marcante na primeira parte da narrativa gráfica em análise, em que José, o filho do meio, o primeiro a chegar à casa do pai, nos apresenta o espaço e os objetos a partir do que visualiza e sobre o que conta. Vejamos as vinhetas a seguir:

Figura 6 - Montagem de cenas com focalização externa – Os detalhes e os objetos.



Fonte: Roca, 2021, pp. 10; 12 e 16.

Figura 7 - Montagem de cenas com focalização externa – Os objetos.



Fonte: Roca, 2021, pp. 17; 19 e 20.

Na primeira montagem de vinhetas, recuperadas de páginas diferentes da obra, observamos a mudança de focalização na Figura 6, quando José olha a mesa externa, lugar onde a família se reunia para os almoços e jantares no fim de semana, embaixo do improvisado pergolado construído pelo pai. Ao olhar a mesa, numa condução de narrativa não focalizada, somos transportados ao enquadramento dado pelo personagem, ao que ele vê, o que sofre ainda uma passagem no tempo, rememorando a mesa farta. Na segunda vinheta da Figura 6, ao consertar

as coisas da casa, José vê o vaso sanitário vazando e lembra do pai dizendo que queria consertá-lo, mas que ficou pela metade. Na última vinheta da primeira montagem e todas as três da Figura 7, começamos a visualizar os objetos da casa. Cada um deles recupera lembranças de situações em que as peças eram compradas e como foram importantes na vida do pai e dos filhos, os quais acabaram usando a casa de verão como depósito de coisas que não usavam mais, como José conta à namorada: “Todas as velharias que os meus pais não usavam e todas as coisas que eu e meus irmãos não queríamos mais vieram para cá” (Roca, 2021, p. 16).

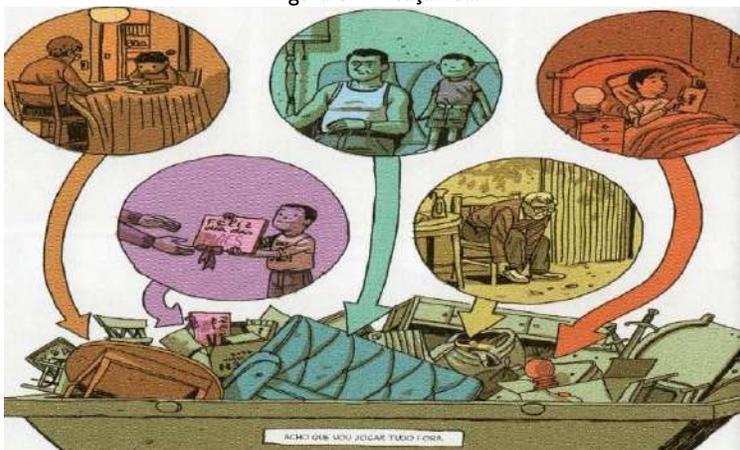
Os objetos remetem a lembranças corriqueiras: o relógio dado por uma ex-namorada, o troféu do primeiro concurso de redação, o retrato com a fotografia do pai junto ao carro, o que representa a sua profissão – ele dirigia o carro de uma empresa de publicidade levando anúncios até os jornais. Pollak (1992, p. 2) nos lembra que, “*a priori*, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa”, no entanto, o autor lembra que Halbwachs observa o fato de a “memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”. Na narrativa gráfica, o olhar individualizado de José para cada um dos objetos constitui esse fenômeno individual de memória, o que evidencia relações que as sociedades, de modo geral, estabelecem com os objetos da infância, rememorando momentos específicos da sua vida.

Nessa focalização externa, com partes que variam entre o enquadramento dado por José e também a visão geral de uma focalização onisciente, vamos acompanhando as memórias desse filho por meio dos espaços da casa e dos objetos que ele menciona. Como observa Ecléa Bosi, ao falar sobre os espaços da memória, a casa – neste caso, a paterna – é um lugar em que se vive os momentos mais importantes da infância. A autora afirma que “tudo é tão penetrado de afetos, móveis, cantos, portas e desvãos que mudar é perder uma parte de si mesmo, é deixar para trás lembranças que precisam desse ambiente para reviver” (1994, p. 357).

Na obra em análise, a casa é o segundo lar da família, o lugar onde eles passavam os fins de semana para diversão, fato que vai sendo compreendido na narrativa. Esse lugar, com o tempo, deixa de ser atrativo para os filhos, principalmente porque o pai não para de trabalhar

e reúne todos para isso. Além do mais, José é o filho do meio que, diferente do Vicente, o mais velho, acompanhou todo o processo de construção da casa e por isso estabeleceu com ela e com o pai uma relação maior de afeto. As coisas consideradas preciosas pelo pai, guardadas na casa, como “objetos biográficos” dele, da esposa falecida e do filho, “envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida” (Bosi, 1994, p. 360), pois parece que o pai aprecia a disposição dos objetos naquele lugar. Enquanto a namorada de José comenta que qualquer programa de decoração não conseguiria entender o critério estético dos donos da casa, José afirma que “a decoração da casa é como uma viagem no tempo”, entendendo o espaço e os objetos como guardiões da memória. No entanto, ao ser questionado sobre o que irá fazer com todas as coisas da casa, José afirma que ainda não pensou nisso. Desse modo, a narrativa nos conduz a um quadro sem margem, como se não fosse possível abarcar tudo o que ele comunica:

Figura 8 - A caçamba.



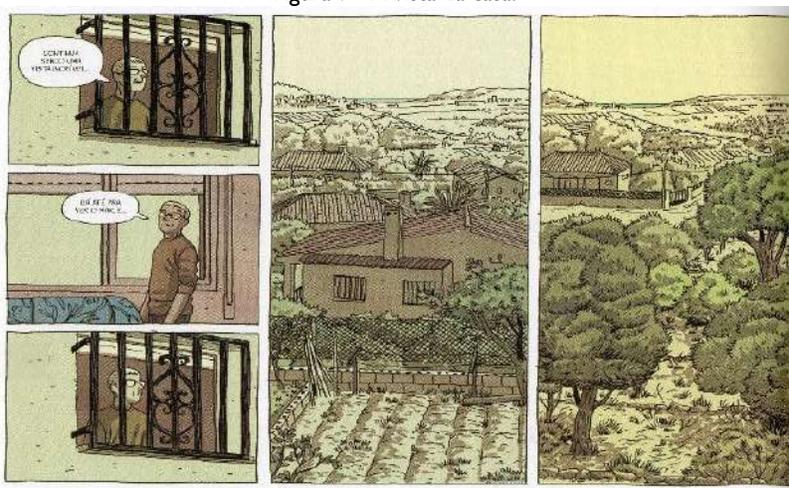
Fonte: Roca, 2021, p. 20.

O impacto dessa imagem é definido pelo descarte dos objetos que lembram as relações mais profundas entre pais e filhos – a mesa de estudo coletivo, o cartão feito para a mãe, o sofá em que a família se sentava para ver televisão, a luminária que servia para a leitura do futuro escritor (José) e os sapatos velhos do pai. Todos, assim, descartados naquela caçamba, constituem os afetos que vão sendo abandonados,

porque parece que, sem a presença do pai, eles não fazem mais sentido. Na imagem, as setas que ligam os objetos a sua lembrança são, ao mesmo tempo, balões que comunicam e indicações de memória dados pelo que serão, depois disso, vestígios.

A visão de José é bastante diferente da de Vicente, o irmão mais velho. Na prancha a seguir, observamos Vicente olhando pela janela da casa e somos levados a ver o que ele vê para sermos transportados para a sua infância na página seguinte.

Figura 9 - A vista da casa.



Fonte: Roca, 2021, p. 56.

Figura 10 - A construção.



Fonte: Roca, 2021, p. 57.

Para Vicente, a casa parece ser uma ponte até a vivência compartilhada com o pai de forma mais afetiva, como alguém que cresceu junto com a construção daquele lugar, diferente de José. Baldini e Nascimento (2021, p. 86), ao retomarem conceitos acerca do luto em Allouch, observam que “o objeto perdido, na leitura de Allouch, é tido aqui como insubstituível e o luto consiste em passar da experiência de um desaparecimento do ser amado para o reconhecimento, tomado em ato, de sua inexistência”. Nesse sentido, as imagens 8 e 9 apresentam um olhar estético e poético sobre a lembrança. A vista incrível da janela da casa, que “dá até pra ver o mar” (frase dita pelo filho na primeira vinheta), saberemos, na sequência, só é possível porque Vicente, ainda menino, sugere ao pai que coloque uma janela exatamente naquele lugar. No *flashback*, o pai diz a frase “Sabe que você tem razão? Vamos colocar uma janela aqui. A vista é maravilhosa. Dá até pra ver o mar” (Roca, 2021, p. 59).

Este último exemplo ilustra uma das melhores estratégias de Paco Roca na criação deste livro: a exploração visual da passagem do tempo, no caso acima, a focalização externa de Vicente, o olhar com ele que leva à focalização interna: a lembrança da sua infância com o pai no momento da compra do terreno para construir a casa, acesso possível apenas pela

mente do personagem. Além disso, ao longo da narrativa gráfica, os recursos são diversos: uso de cores, cenas sobrepostas, quadros pequenos dentro de quadros maiores, invasão de balões entre as vinhetas, subversão e apagamentos das margens etc.

Para falar um pouco da filha mais nova e suas memórias afetivas, o que aparece na terceira parte da narrativa, observamos a seguinte prancha com um dos recursos usados para demonstrar a passagem do tempo:

Figura 11 - Carla, a filha caçula.



Fonte: Roca, 2021, p. 83.

Nesta sequência, Carla está com a filha na casa do pai falecido. Ao ser questionada pela pequena, e com a mudança de enquadramento na quarta vinheta, o velho Antônio aparece junto a elas, fazendo com que Carla seja transportada para a infância. Tal mudança de tempo é perceptível agora pela cor de fundo do quadro (amarela) na coluna final da prancha. É uma sequência que se molda pela diversidade de mecanismos de construção de sentidos: o *layout* variável que gerencia o espaço; as cores que evidenciam a lembrança e outro tempo; a mudança de indicação do olhar no enquadramento que permite o surgimento da figura do pai, como se em um filme tivéssemos um corte de cena com a tomada de outra câmera mostrando a doce relação de Carla com o pai, a qual é visualizada no cuidado com a filha explorando o mesmo espaço e o mesmo ato poético de colher frutas no quintal.

É desse modo que percebemos que os três filhos acionam memórias afetivas diferentes em torno da figura paterna. Todos eles o fazem a partir do espaço da casa, como se a perda do pai tivesse transformado completamente o sentido daquele lugar. Assim, a reunião dos três irmãos para a reforma e venda da casa pode ser a elaboração desse luto. Como afirma Butler (2019), talvez uma pessoa passe pelo trabalho de luto no momento em que aceita que a perda a mudará, quem sabe, para sempre. Talvez o luto tenha relação com compreender e concordar que será preciso passar por uma transformação (a da casa, reformada, e a de cada um deles, afetados pela ausência). A autora ainda dimensiona que há um enigma na perda, pois se o luto envolve saber o que foi perdido, diferente do que foi postulado como melancolia por Freud, que é o não saber, em certa medida, o luto conservaria uma dimensão enigmática, uma experiência do não saber provocada pela perda, a qual não poderemos compreender completamente. Desse modo é que as memórias afetivas diferentes podem também ser interpretadas como maneiras variadas de elaboração do luto pelos três irmãos.

Nesse sentido, mais três pranchas podem ser observadas, porque cada uma delas aciona uma lembrança diferente na relação filho(a)-pai-casa:

Figura 12 - A memória afetiva de José.



Fonte: Roca, 2021, p. 103.

Figura 13 - A memória afetiva de Carla.



Fonte: Roca, 2021, p. 104.

Figura 14 - A memória afetiva de Vicente.



Fonte: Roca, 2021, p. 105.

Como afirma Bosi (2003, p. 36), “pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando as percepções imediatas, como também empurra, ‘descola’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência”. Enquanto José lembra do dia em que o pai conecta a

televisão na bateria do carro para que eles pudessem assistir ao jogo de futebol, Carla rememora o dia em que o pai enche um tonel de água para se refrescarem e brincarem. Já Vicente lembra de “muitos momentos felizes. Dos dias de tempestade, quando tudo cheirava pinheiro e terra molhada e eu ficava vendo o pai trabalhar na garagem”, mas a lembrança mais potente é de lavar o carro com o pai, “eu molhava com a mangueira enquanto ele ensaboava” (p. 105). Para cada um dos filhos, “a memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”, e é exatamente a casa impregnada de percepção que não é mais pura, mas, de acordo com Bergson (apud Bosi, 2003, p. 36), é concreta e complexa, pois “a percepção pura do presente, sem sombra nenhuma de memória, seria antes um conceito-limite do que uma experiência corrente em cada um de nós”.

As imagens acionadas em cada uma das lembranças dos filhos funcionam como fotografias de um tempo passado, com memórias particulares e carregadas de afeto, com ligações sensoriais e corporais, porque todo exercício de memória é um exercício de constituição de memória. Santos (2017), ao pensar sobre a fotografia de família e a vivência do luto, afirma que é preciso entender a utilização das imagens como recuperação de tempos em que ausência e presença jogam simultaneamente. No caso da obra de Roca, não são exatamente as fotografias que estão nos porta-retratos da casa que fazem esse jogo, mas as memórias dos filhos que presentificam as cenas vividas com o pai a partir do espaço da casa da infância. Ao serem ilustradas, nesta combinação de mídias, elas dão materialidade às lembranças, estabelecendo um jogo com aquilo que não é visto por todos, mas a partir da perspectiva de uma personagem que compartilha com o leitor o seu ponto de vista, o seu foco de visão.

Ainda mencionando a fotografia, cabe lembrar o que Mikkonen (2012) observa acerca do princípio de organização da perspectiva visual, que faz uso de meios e técnicas gráficas singulares para multiplicar os pontos focais e sugerir uma perspectiva simultânea. Um desses dispositivos é o uso de fotografias embutidas. Em Roca (2021), temos a ilustração da fotografia em porta-retratos, como já vimos anteriormente, mas também em quadros, o que cria essa multiplicação de ponto focal, como observamos na prancha a seguir:

Figura 15 - A ilustração das fotografias do pai.



Fonte: Roca, 2021, p. 105.

Na sequência de quadros, José está relatando à namorada sobre as dezenas de empregos do pai, mas todos relacionados a carros. Enquanto conta, as imagens que acompanham a trajetória profissional são fotografias desenhadas (se assim é possível dizer), pois, como podemos observar, o pai posa para a foto em 5 vinhetas e, na última, vemos o carro fotografado. O carro faz parte da história do pai, da sua vida, é uma lembrança dele apenas e não necessariamente dos filhos com ele, por isso as pessoas junto às fotografias pertencem à história do pai. As fotografias colocadas nessa sequência brincam com a ideia do tempo, usando cores diversas e enquadramentos específicos do espaço. Nesta esteira, cabe refletir também sobre aquilo que já afirmou Palma (2020, p. 1869),

o tempo é fundamentalmente abstrato, logo não figurativiza em si, é preciso ser particularizado em espaços. Tempo e espaço são tomados como categorias fenomenológicas, assim, não seria o caso exatamente de definir o espaço como base em uma mera ideia de “concretude”, mas principalmente como a dimensão que permite um manuseio semiótico em termos figurativos – e, em se tratando de fotografias, a fabulação temporal só é possível por meio de uma fabulação a partir do espaço de existência concreta ou física, o que não é sinônimo de real.

Mesmo que não tenhamos a fotografia propriamente dita na narrativa gráfica de Roca, temos a representação dela, que não vem apenas nos porta-retratos ou na sequência mencionada, mas também na

escolha do quadrinista ao usar o formato *widescreen* como um álbum de família antigo. Ruchatz (2008) observa que a fotografia funciona como um lembrete, que aciona a lembrança e a orienta, tornando-a uma evidência numa tentativa de reconstruir a sua origem. Também poderíamos lembrar que a percepção está impregnada de lembrança, assim como a lembrança impregna as representações e, desse modo, “começa-se a atribuir à memória uma função decisiva na existência, já que ela permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações” (Bosi, 2003, p. 36).

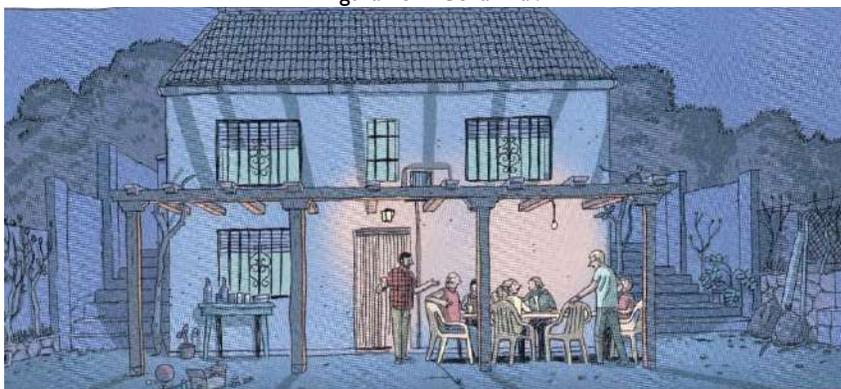
Luto, memória, tempo e espaço se reúnem, portanto, na construção da narrativa gráfica de Paco Roca. Para viver o luto, é preciso aprender a lidar com o tempo, com a lembrança, e, como afirma Butler (2019, p. 42), ao vivermos o luto, “algo sobre o que somos nos é revelado, algo que delinea os laços que mantemos com os outros, que nos mostra que esses laços constituem o que somos, laços e elos que nos compõem”. Logo, quando perdemos alguns desses laços que nos constituem, pode ser que não saibamos o que somos e o que devemos fazer. Os três filhos de Antônio sabem quem são, mas precisam entender-se naquela casa sem o pai, recuperando suas memórias afetivas e, mesmo que estejam fazendo a reforma para a venda do lugar um ano depois da sua morte, ainda questionam a vida levada por ele, tentando compreendê-la, refletindo sobre o seu apego ao trabalho, ao lar e a sua forma dura, mas sincera, de se relacionar com os filhos.

Santos observa que “o luto é feito pelos vivos e para os vivos, para que haja um meio de sobrevivência diante da brutalidade do desaparecimento” (2017, p. 29). O luto é pensado como vínculo ativo e permanente que os filhos estabelecem com os pais por meio de rituais e de práticas. Em *A casa*, o ritual está em reformá-la e vendê-la, como um ato de passagem entre vida e morte, bem como forma de dar um lugar de visibilidade e presença ao que desapareceu. De acordo com Allouch (2011), luto não é apenas perder alguém, é perder um pedaço de si mesmo. É o autor que também apresenta as palavras de Michel Hanus sobre o luto, escritas em 1976, na França: “O luto é ao mesmo tempo o estado em que nos põe a perda de um ser amado (estar em luto), os costumes que o acompanham (trazer luto) e o trabalho psicológico que

tal situação implica (lamentar). O que nos interessa essencialmente é o trabalho do luto (Hanus apud Allouch, 2011, p. 20).

É nesse processo de elaboração, de trabalho do luto, que as páginas finais vão apresentando a calma diante da aceitação da morte e do correr da vida cotidiana, pois os irmãos, ao lidarem com o fato de ter que resolver a vida prática, tomando as decisões sobre o bem material que é a casa, acabam se deparando com todas as lembranças dolorosas ou alegres que reúnem pai e casa, pai e filhos, infância e despedida, o que nos encaminha a essa cena final:

Figura 16 - Cena final.



Fonte: Roca, 2021, p. 123.

Pollak (1992, p. 5) afirma que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, uma vez que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”. A família de Antônio reúne-se, por fim, embaixo do pergolado reconstruído pelos três filhos. Assim o fizeram, pois o pai sonhava com um pergolado igual ao da casa do chefe e havia construído um da forma que o dinheiro e o conhecimento o tinham permitido e, desde então, fazia questão de realizar as refeições embaixo dele.

A lembrança da família reunida embaixo da pérgola para um almoço é a primeira do livro. A reunião dos filhos com suas famílias para o jantar, embaixo do pergolado construído adequadamente, refletindo a luta do

pai, repetindo o seu ritual, parece ser a forma poética de despedirem-se da casa, despedindo-se também de uma parte da vida com o pai, sem, no entanto, esquecê-lo. O pergolado, essa estrutura decorativa que sustenta as flores e as ramadas, é, ao mesmo tempo, lugar de abrigo que coloca o abrigado em possibilidade de ver o sol e também de proteger-se dele. Esta casa e todas as suas histórias são o lugar que materializa o presente e o passado das personagens na obra de Paco Roca, o qual fabula a passagem do tempo num álbum de memórias afetivas.

Referências

- ALLOUCH, J. *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- BALDINI, L. J. S.; NASCIMENTO, E. M. “esse verso é um pouquinho de uma vida inteira...”: os inumeráveis e a morte inominável. *Revista Linguagem*, São Carlos, v. 37, Número Temático, p. 67-90, janeiro, 2021.
- BORGES, T. Quando Paco Roca percorre o caminho pela estrada da memória. In: *O Quadro e o Risco*. Disponível em <https://quadroescico.com.br/2021/05/18/quando-paco-roca-percorre-o-caminho-pela-estrada-da-memoria/>. Acesso em: 28 jun. 2021.
- BOSI, E. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUTLER, J. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CLÜVER, C. Intermedialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S. l.], p. 8-23, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 3 jul. 2021.
- EISNER, . *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GROENSTEEN, T. *O sistema dos quadrinhos*. Trad. Érico Assis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

- MIKKONEN, K. Focalisation in Comics: from the specificities of the medium to conceptual reformulation. *Scandinavian Journal of Comic Art*, Malmo (Suécia), v. 1, n.1, p.69-95, mai. 2012.
- PALMA, D. O cotidiano, a quebrada e o sonho: a resistência pelo olhar na ação de um fotocoletivo. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, n (59.3): 1862-1883, set./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8661241>. Acesso em: 28 jun. 2021.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- RAJEWSKY, I.O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, Montreal (Canadá), n. 6, *Automne*, p. 43-64, 2005.
- ROCA, P. *A casa*. Tradução de Janayna Bianchi Bruscajin Pin. São Paulo: Devir, 2021.
- RUCHATZ, J. The Photograph as Externalization and Trace. In: ERLI, A.; NÜNNING, A. (ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. p. 377-388.
- SANTOS, C. J. Um lugar para o corpo: fotografias familiares em contexto de luto. *Revista M*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 8-29, jan./jun. 2017.

VENCENDO A ‘CHAGA DO TEMPO’: MÍDIA E MEMÓRIA NAS FOTOGRAFIAS QUE SE MOVEM

Carolina Luiza Prospero-Graziano

E um garoto no meu dormitório disse que se eu revelar
o filme na poção certa, as imagens vão se mover
J. K. Rowling, em “Harry Potter e a câmara secreta”¹

Misturando ancestralidade e tecnologia

A busca pelo passado é um impulso natural do ser humano. A partir do momento em que se entende como sujeito histórico, como parte de uma determinada linhagem, advinda de determinada tradição, surge também o interesse por desvendar essas origens a fim de se inserir nessa linha do tempo. Tal investigação, em outros tempos realizada apenas por meio de vestígios concretos, presentes em documentos escritos e imagens impressas, atualmente pode contar também com a ajuda dos suportes tecnológicos.

Uma dessas possibilidades está na troca de informações e documentações digitalizadas existentes na internet. Por meio da rede, indivíduos que jamais se encontrariam pessoalmente podem compartilhar dados que revelem antepassados em comum, formando assim uma teia de sujeitos por relações familiares. Um exemplo de plataforma que permite esse tipo de intercâmbio é o site MyHeritage, criado em 2003 pelo israelense Gilad Japhet. Buscando saciar um interesse próprio por suas origens, o engenheiro de software fundou, em sua casa, o embrião do que viria a ser essa empresa de genealogia, hoje uma companhia global com mais de 10 bilhões de registros históricos.

A proposta do site é oferecer ao usuário uma experiência de descoberta de seu passado, de sua ancestralidade, “usando tecnologia sofisticada de dados, bilhões de registros históricos internacionais e

¹ Disponível em: https://harrypotter.fandom.com/wiki/Developing_solution#cite_note-COS6-1. Acesso em 28 jun 2021. Minha tradução.

testes de DNA domésticos”². Assim, a busca em arquivos históricos, até há pouco tempo restrita a livros empoeirados e caixas guardadas no fundo do armário, ganha um surpreendente componente tecnológico a partir do desenvolvimento de recursos digitais que podem colaborar para esse fim. Conforme aponta Ginzburg, “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (1989, Ginzburg, p. 177). Esses cacos, hoje, podem ser resgatados por meio de poucos cliques diante de uma tela.

Tendo como base tal DNA tecnológico, o site passou a disponibilizar, no início de 2021, uma nova ferramenta destinada a “dar vida” a imagens de antepassados já falecidos. O *Deep Nostalgia*, como foi chamado, capta elementos da fotografia postada pelo usuário e aplica sobre eles um *driver*, ou seja, um vídeo piloto composto de uma sequência de movimentos e gestos. Esse vídeo, selecionado automaticamente pela plataforma, será o responsável por animar o rosto captado, fazendo com que a pessoa retratada na fotografia realize pequenos gestos, como mover a cabeça, piscar os olhos ou sorrir. Seu objetivo, portanto, não é o de revelar uma informação desconhecida pelo usuário, mas sim de transformar um dado já descoberto em algo, de certa maneira, mais significativo, capaz de mobilizar as memórias e as emoções do sujeito.

Apesar de as animações geradas pela ferramenta serem bastante curtas, o resultado impressiona. Como diz o próprio site do aplicativo, enquanto alguns acham o recurso “mágico”, outros o consideram “assustador”³. Mais do que cada uma dessas percepções antagônicas, contudo, podemos considerá-lo simplesmente um tributo prestado pela tecnologia à memória – algo que analisaremos com mais detalhes neste trabalho.

A imagem como ponto de partida

Ao explorar sob diversos aspectos – tecnológico, social, linguístico – o funcionamento do aplicativo *Deep Nostalgia*, cabe empreender uma

² Disponível em: <https://www.myheritage.com.br/about-myheritage/>. Acesso em: 30 jun 2021.

³ Disponível em: <https://www.myheritage.com.br/deep-nostalgia>. Acesso em: 30 jun 2021.

análise a partir da mídia que faz com que toda a sua existência se justifique: a fotografia.

Em primeiro lugar, é preciso pensar a fotografia na sua qualidade geral de imagem. Nesse sentido, estamos tratando de um objeto que, em sua origem, foi associado ao mundo mágico, a uma esfera da existência não imediatamente apreensível. Anne-Marie Christin, ao pensar sobre o papel da imagem na origem das civilizações, aponta que esta “permite ao grupo comunicar-se com grupos em que não se fala a sua língua, isto é, com os deuses (...)” (2006, p. 63). Trata-se, assim, de uma tentativa humana primordial de simbolizar aquilo que remete ao plano dos sonhos ou visões, dos quais o que resta são apenas enigmáticos vestígios. “A imagem”, resume Christin, “revela o invisível” (2006, p. 63).

Flusser segue a mesma linha ao definir que “o mundo ‘imaginado’ é o mundo do mito, do mágico, o mundo da pré-história” (2007, p. 141). Em sua acepção, a elaboração de imagens nas sociedades primitivas fazia parte da necessidade de posicionamento do homem como sujeito no mundo, por meio de um “recurso para a subjetividade própria” (p. 163). Para o autor,

as imagens são mediações entre o homem e seu mundo, que para ele se tornou imediatamente inacessível. São ferramentas para superar a alienação humana: elas tinham a função de permitir a ação dentro de um universo no qual o homem não vive mais de forma imediata, mas o enfrenta. (Flusser, 2007, p. 142)

Esse enfrentamento se dá, a princípio, pelas práticas de culto. Conforme nos lembra Benjamin, “as mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso” (1993, p. 171). Tendo esse objetivo, o autor ressalta que “o que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas” (Benjamin, 1993, p. 173). Isso porque tal produção imagética representa uma disposição do homem em compreender o mundo que o cerca. O processo de leitura da imagem, portanto, que eventualmente evoluirá para a leitura do texto escrito, pode ser definido fundamentalmente como uma busca de sentidos.

No entanto, de acordo com Didi-Huberman (2010), está na natureza daquilo que é visível e que, portanto, carrega sentidos, não apenas o que é presença, mas também a sua contraparte, ou seja, aquilo que é ausência. O autor chama a atenção para o fato de que

(...) a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. (Didi-Huberman, 2010, p. 34)

O autor afirma, dessa maneira, que o ato de ver é um ato cindido. Ao mesmo tempo em que uma parte do objeto se revela ao sujeito pelo olhar, outra subsiste nas profundezas, apenas sugerida. A esse respeito, o autor oferece um exemplo: o do túmulo. Ao analisar o túmulo como imagem, Didi-Huberman (2010) coloca na experiência de vê-lo a duplicidade do que se vê, entendendo o seu volume, que é o que a visão alcança, como a sua parte visível, e a ideia da morte humana, subjacente à própria presença do túmulo, como aquilo que não pode ser visto. O filósofo enfatiza, com isso, um movimento de perscrutação do objeto em direção ao sujeito, ressaltando a dialogia existente entre aquele que vê e aquilo que é visto:

há aquilo que (...) me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento (...) o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda (Didi-Huberman, 2010, p. 37).

Essa percepção sobre o que se vê faz com que Didi-Huberman dialogue com Benjamin ao sustentar o conceito de aura. Para Benjamin, “[aura] é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (1993, p. 170). Trata-se, na concepção do autor, da qualidade que faz de uma obra de arte uma imagem autêntica, na medida em que ela

carrega, na sua materialidade, marcas de sua produção; na medida em que oferece um testemunho da época, do lugar, das condições em que foi produzida. Esse elemento, no entanto, não é materialidade em si, não existe como presença. É a parte invisível do objeto contemplado.

Didi-Huberman (2010, p. 35) lembra seu leitor da distinção, estabelecida na Idade Média, entre imagem (*imago*) e vestígio (*vestigio*): para os teólogos desse período, aquilo que é visível ao nosso redor seria um traço perdido, arruinado, do divino. Embora o autor ressalte o caráter fundamentalmente religioso desse entendimento – e, por isso, o assumo apenas a partir de uma visão secularizada –, evidencia-se nele a mesma cisão já tratada anteriormente, a mesma propriedade daquilo que é visto de apresentar a sua face visível e também a invisível.

Na opinião de Benjamin (1993), a questão da aura do objeto começa a desaparecer a partir do momento em que se acelera a reprodutibilidade das imagens. Nesse sentido, entra em cena a fotografia como tecnologia que permite a reprodução em larga escala. Na visão do autor, a invenção da fotografia foi o primeiro passo para a perda da aura, já que a imagem reproduzida não carrega, em sua materialidade, a autenticidade presente na original. Assim, o próprio valor ritual da imagem começa a se desvanecer, perdido em meio às reproduções. No entanto, segundo Benjamin, um certo tipo de fotografia ainda mantém o seu caráter de objeto sagrado:

(...) o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das últimas fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. (Benjamin, 1993, p. 174)

É essa a mídia que está no centro do funcionamento da tecnologia analisada neste trabalho. Uma mídia que ainda preserva, de alguma forma, o seu valor de culto, a sua aura, na medida em que traz consigo também o invisível. Assim como os túmulos de Didi-Huberman, as fotografias de antepassados falecidos trazem consigo o sentido implícito da morte, o destino comum aos que vieram antes de nós e que hoje estão apenas conservados na fixidez de um *flash*. Ao abordar a imagem dos

antepassados na fotografia, Frade (1992) alude ao caráter de “reliquia” desses objetos, explicando porque eles mantêm esse status:

A fotografia instauraria antes um regime de proximidade dos longínquos através de um multifacetado processo de substituição do objeto pela sua imagem, através de uma subtil confusão entre a pessoa e sua efígie, confusão essa a que não é estranho o facto de que é a própria luz reflectida pelo fotografado que é retida e fixada nas imagens que, não lhe pertencendo por vezes, são no entanto sempre estranhamente suas. (Frade, 1992, p. 76)

A fotografia de alguém que já se foi carrega consigo, portanto, uma ideia de contiguidade, uma “materialidade presente que aproxima, de certo modo, uma corporalidade ausente” (Frade, 1992, p. 77), assim como no caso das relíquias de santos. Trata-se de um objeto que minimiza a distância inevitável que nos impõe o tempo, de “guardar para um hoje que ainda não é a imagem de um hoje condenado a já então não ser” (Frade, 1992, p. 74). Essa tentativa, todos sabemos, é apenas uma tentativa. Conforme nota Frade, o próprio ato da fotografia “institui uma radical separação – no tempo – entre esse objeto e o aspecto fotográfico que dele se extirpa” (1992, p. 76). Tal separação, a partir do instante em que a fotografia se faz, tende apenas a se aprofundar, marcando o que o autor poeticamente chama de “chaga do tempo”, algo que nenhum esforço é capaz de curar.

Didi-Huberman afirma que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (2010, p. 29). Pois os olhos que nos veem nas fotografias de nossos antepassados nos dizem de uma presença, refeita pela imagem, e de uma inevitável ausência. A ausência do outro, miraculosamente captado por um engenhoso jogo de sombra e luz, e a ausência inevitável de nós mesmos, fadados ao mesmo engolimento pelo tempo.

Morte no mundo contemporâneo

Essa dualidade presente nos registros fotográficos dos que já se foram ganha novos – e interessantes contornos – quando colocada em um novo contexto. Isso porque as mídias circulam de forma bastante

diferente, no mundo contemporâneo, do que circulavam nos dois últimos séculos. Quando o mundo vivenciou o nascimento da fotografia, jamais poderia imaginar que ela viria, um dia, a ser produzida e transportada não em um suporte físico, resultado de interações químicas, mas sim em um suporte de natureza digital, ancorado na virtualidade.

Referimo-nos aqui ao ciberespaço, que Pierre Lévy, um dos primeiros grandes pesquisadores da área, define como “o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores” (1999, p.16). O autor ressalta que o termo “especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo” (1999, p. 16). Lévy coloca os indivíduos, portanto, como parte essencial do ciberespaço, na medida em que nele interagem e atuam, construindo novas formas de socialização. A essas relações Levy dá o nome de “cibercultura”, que sintetiza como “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (1999, p. 16-17).

Para a pesquisadora Renata Rezende Ribeiro, em seu estudo “A morte midiaticizada” (2015), as novas formas de socialização possibilitadas pelo ambiente virtual computacional se formam também em torno de um dos assuntos mais enxergados como tabu pelo ser humano: a morte.

Por meio das comunidades virtuais, a Internet parece propor novos espaços para se pensar a morte, na medida em que a publiciza, através de imagens fotográficas, textuais e de vídeos, celebrando o “corpo morto” – de famosos ou de anônimos – numa espécie de cortejo “eterno”. Desta forma, as comunidades virtuais tornaram-se processos públicos de comunicação, [...] tais como os espaços urbanos, como as igrejas e os cemitérios, para os “encontros com a morte”; para os ritos, espaços de construções de práticas sociais. (Ribeiro, 2015, p. 45)

Assim, a reflexão da autora explora a forma como a ausência daqueles que se foram é representada no ciberespaço. De acordo com sua visão, a maneira como a morte é representada dentro das redes sociais “desenvolveria novas possibilidades de se viver e de se experimentar o tempo e o espaço.”(p. 19-20). Isso porque a própria

relação que o indivíduo costumava a estabelecer com os mortos e com suas representações assume contornos diferentes daquela que costumávamos conhecer, fazendo com que a memória daqueles que morreram passe a circular e se colocar socialmente a partir de novos preceitos.

As formas tradicionais de representação do “corpo morto” (como a fotografia, o filme, a fita gravada) interagem com as novas (o virtual, o espaço simulativo ou telereal da hipermídia) expandindo a dimensão tecnocultural, onde se constituem e se movimentam novos sujeitos sociais. Trata-se de uma nova modalidade de representação, que supõe outro espaço-tempo social (imaterialmente ancorado na velocidade do fluxo eletrônico), e, por certo, um novo regime de visibilidade pública. As novas tecnologias do som e da imagem passam a constituir um novo campo do audiovisual, proporcionando ao receptor acolher o mundo em seu fluxo, ou seja, mesmo a morte passa a ser reapresentada a partir da simulação de um tempo “vivo” ou “presente”. A ausência passa a ter outro significado, talvez menos definitivo, com as ferramentas da multimídia. (Ribeiro, 2015, p. 20)

Essa forma aparentemente paradoxal de lidar com a morte no meio digital – que propõe a eternização do que é finitude não apenas material, mas também temporal – ressalta a dificuldade do ser humano de lidar com o seu próprio desaparecimento. Conforme avança no desenvolvimento da técnica, renovam-se também as estratégias do homem para, de alguma forma, tentar contornar essa questão, mantendo em movimento, em fluxo, a imagem daquele que há muito já não o tem. Por meio de determinadas interações digitais entre grupos menores e maiores de indivíduos, torna-se possível recolocar em ampla circulação, com apenas alguns cliques, pedaços de vidas que já não existem mais. Ribeiro confirma essa ideia ao afirmar, com relação às interações ocorridas em redes sociais, que “a morte então passa a ser apresentada a partir da possibilidade de permanência de seus rastros digitais, ou seja, restos que fazem dos mortos participantes vivos permanentes, mesmo no espaço imaterial.” (2015, p. 51)

Essa busca pela permanência do que é fugaz encontra-se no cerne da proposta do aplicativo *Deep Nostalgia*. Ao produzir uma animação a

partir da fotografia de um indivíduo que já morreu, a ferramenta simula, ainda que brevemente, o sopro de vida que um dia ali esteve. No entanto, conforme exposto na seção anterior, a mídia fotográfica carrega em si também a marca da ausência, daquilo que não está. Esse paradoxo revela a o fascínio que o mistério da finitude exerce, desde o início dos tempos, em cada ser humano.

Ao longo da história, o homem frequentemente recorreu ao avanço da técnica quando sentiu a necessidade de superar suas limitações. De acordo com Lévy, “é o próprio uso intensivo de ferramentas que constitui a humanidade enquanto tal” (1999, p. 19). E que limitação humana poderia ser maior do que a morte? A esse respeito, Ribeiro sintetiza, em suas reflexões, aquela que talvez se mostre a razão central pela qual o usuário do *Deep Nostalgia* se vê impelido a fazer uso dessa ferramenta: “A digitalização do ‘corpo morto’ é mais do que a simples manutenção de laço de interatividade, presença e lembrança de um sujeito então ausente: é a tentativa, sempre reafirmada ao longo da história, de constituir a imortalidade” (2015, p. 46).

A leitura pela memória

Ao investigar os processos pelos quais lemos as imagens, Flusser (2007) aponta justamente para a questão do tempo como uma distinção fundamental com relação à leitura dos textos escritos. De acordo com o autor, a apreensão dos sentidos da imagem se dá a partir de uma primeira percepção, totalizante e fugaz, que em seguida se abre para uma segunda análise, mais aprofundada, relacionada a um exercício de desmonte da imagem, para que se possa compreender de que modo seus elementos relacionam-se entre si para construir sentidos. Essa é, segundo Flusser, a forma como ocorre o “pensamento-em-superfície” (2007, p. 105). Já o “pensamento-em-linha”, ligado à expressão escrita, requer uma leitura mais lenta e sequencial. A ideia de processo inerente a essa forma de comunicação faz dela uma linguagem de caráter histórico, que é lida ponto a ponto, o que toma muito mais tempo do leitor. Assim, segundo o autor, existe uma diferença importante entre “a linha de uma só dimensão e a superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como

lá chegou. A diferença é o tempo, e envolve o presente, o passado e o futuro” (Flusser, 2007, p. 105).

Dessa maneira, para Flusser, a imagem é um objeto mais opaco. Sua natureza é simbólica, referencial, ao contrário da escrita, nascida justamente com o propósito de explicar aquilo que é figurativo. Há uma dificuldade de decifração do elemento imagético, uma falta de nitidez, devido à sua capacidade de condensação de informações, sincronicamente, sobre uma superfície. Assim, ler esse tipo de objeto, fundado sobre convergências temporais e espaciais, exige do sujeito uma postura investigativa.

De acordo com Flusser, esse caráter mágico e condensado da imagem persiste também na fotografia, que está “plena de deuses” (Flusser, 2002, p. 56). Para ele, “são, todas elas [fotografias], imagens de forças inefáveis que giram em torno da imagem, conferindo-lhe sabor indefinível. Imagens de forças ocultas que giram magicamente. Fascinam seu receptor, sem que este saiba dizer o que o fascina” (2002, p. 57). Na mesma linha de um mistério a ser revelado, Ruchatz afirma: “fotografias mostram – mas não explicam – o que as causou” (2008, p. 371).

A atitude diante da imagem de um antepassado já perdido, portanto, seguirá a mesma lógica descrita anteriormente. A simples escolha de uma fotografia a ser inserida no aplicativo – o primeiro e mais ativo ato de todo o processo – conduzirá o sujeito à leitura da imagem que tem em mãos. Haverá, então, um primeiro momento de observação capaz de gerar uma percepção totalizante, uma identificação inicial – “de quem se trata?”. Alcançado esse primeiro degrau, o escrutínio lento, detido, ganhará espaço – “que tipo de roupa ele estava usando?”; “de quando seria essa fotografia?”; “seria essa a sua própria sala de estar?”. Inevitavelmente, a memória do sujeito será mobilizada, em pequenos fragmentos, de forma a ajudar no processo de decifração de sentidos.

Essa memória, a princípio, é aquela que Jan Assmann classifica como “memória individual”, ou seja, a que confere ao sujeito uma “consciência de si mesmo” (2008, p. 109). Mas esse tipo de memória não constrói a identidade subjetiva de fora da memória coletiva (de acordo com a denominação pensada originalmente por Halbwachs), na medida em que “a memória nos permite viver em grupos e comunidades, e viver em grupos e comunidades nos permite construir uma memória” (Assmann,

2008, p. 109). Assim, ao ler uma fotografia, mobilizamos também o que Assmann chama de “memória comunicativa”, formada pelas interações de uma coletividade. Referências estabelecidas entre familiares, de maneira não institucionalizada, são trazidas então para que possam compor também o olhar sobre a imagem de um membro não mais presente dentro daquele conjunto de pessoas.

Assim, o usuário do aplicativo *Deep Nostalgia* se fará, da mesma forma, um usuário da fotografia escolhida, de acordo com a terminologia que Ruchatz (2008) empresta de Patricia Holland. Para o autor, os usuários são aqueles que “conhecem o contexto do que está visível em uma foto pela experiência pessoal ou por conversas com familiares e amigos” (Ruchatz, 2008, p. 372). Eles possuem referenciais pessoais a respeito das imagens que aparecem na fotografia, e são aqueles para quem a fotografia se mostra como âncora de memórias disparadas. Os leitores, ao contrário, são os que não conseguem compreender, superficialmente, ao que a fotografia se refere, e “por isso tentam fazer sentido dela identificando os códigos sociais que estão presentes” (Ruchatz, 2008, p. 372). Para estes, a fotografia é parte de uma memória cultural, conforme termo de Assmann (2008), que faz referência a um tempo e um espaço diversos na história de uma sociedade.

Logo veremos de que forma a mobilização da memória individual e comunicativa pode se transformar, no processo de uso do *Deep Nostalgia*, em mobilização da memória cultural. Por ora, basta percebermos que toda a tecnologia digital presente na ferramenta esconde, ao fim, um ato prévio de leitura de imagens que é puramente analógico e referencial, dependente de uma memória que é apenas parcialmente externalizada, como traço, na materialidade dessa fotografia. Há um componente temporal, subjetivo, da identidade histórica do sujeito, que teima em se fazer presente para essa escolha tão carregada de sentidos.

Um procedimento de montagem

Esse objeto físico que é a fotografia, entretanto, está fadada a passar por uma profunda transformação em sua natureza a fim de ser utilizada pelo aplicativo. Afinal, a imagem que um dia foi composta mecanicamente, por meio das misteriosas reações químicas que ocorrem no interior de

uma câmara escura, se tornará, em algum momento, um objeto digital, formado por uma profusão de pixels. Conforme explica Manovich, “na atualidade, o que experimentamos como “mídia”, ou “objeto midiático” ou “artefato cultural”, dentro de uma metamídia, são, na verdade, dados codificados e armazenados em formas e estruturas particulares” (Manovich, 2013, p. 200-201, apud Rojo, 2019, p. 96). A imagem fotográfica que vemos na tela de um computador, portanto, não é mais a mesma que tínhamos em mãos: trata-se de uma imagem decomposta e posteriormente reconstruída.

Estamos falando, assim, do que Santaella (2007, p. 78) chama de “tradução intersemiótica” (termo que empresta de Julio Plaza, que, por sua vez, emprestou de Roman Jakobson), na medida em que não descrevemos, neste trabalho, simplesmente a transformação de uma mídia em outra, como pode sugerir o termo “remediação”, mas sim uma profunda conversão de linguagens. Essa distinção se faz necessária ao considerarmos que uma das particularidades mais relevantes desse processo tradutório, segundo Rojo, é a capacidade de manipulação dos dados digitais obtidos – o que implica em uma série de novas práticas linguísticas e sociais. A respeito dessa manipulação, a autora cita novamente Manovich, que traz o exemplo da fotografia digital:

(...) muitas vezes, ela “simula” a fotografia tradicional em sua aparência — ângulo, cor, contrastes, iluminação etc. Contudo, ao mesmo tempo (...), ela funciona de maneira diferente: uma fotografia digital pode ser visualizada e modificada rapidamente e de várias maneiras; ser (re)combinada com outras imagens e semioses; ser instantaneamente editada e compartilhada com outras pessoas em rede; compor uma animação, um documento, um projeto 3D ou arquitetônico (Manovich, 2013, p. 62, apud Rojo, 2019, p. 84).

Todas essas possibilidades apontadas pelo autor revelam o caráter híbrido e miscigenado que constitui a linguagem circulante no ambiente digital. Segundo Santaella, “sons, palavras e imagens que, antes, só podiam coexistir, passam a se coengendrar em estruturas fluidas, cartografias líquidas para a navegação com as quais os usuários aprendem a interagir [...]” (2007, p. 85). Os objetos linguísticos circulantes são agora sujeitos a práticas típicas da cultura digital, como a montagem e o remix. Manovich

(2013, apud Santaella, 2007) cria a expressão “lógica da remixibilidade” para abordar essa nova forma de pensar e de lidar com as linguagens no ambiente digital. Para o autor, a imagem, por exemplo, passa a ser pensada não mais em frames, e sim em camadas, o que “desloca o conceito de imagem em movimento para o de “composição midiática modular” (2006, apud Santaella, 2007, p. 92).

Compreender as novas maneiras de comunicação disponibilizadas pelo computador é relevante para nossa reflexão, considerando que o produto final do aplicativo *Deep Nostalgia* é fruto direto da tecnologia e da cultura mencionadas. O primeiro passo exigido do usuário é justamente a disponibilização da fotografia selecionada, para que o sistema possa transformar essa mídia física em sua contraparte digital. É por meio do processo de fragmentação e de reconstrução dessa imagem, transmutada em camadas de dados digitais, que o aplicativo será capaz de operar. A materialidade da fotografia perde sua importância nesse contexto, ainda que o seu valor de relíquia, de alguma forma, permaneça.

O segundo passo depende exclusivamente do funcionamento da tecnologia: a partir das informações colhidas na fotografia digital, o aplicativo reconhece as formas básicas do rosto humano responsáveis pelas mais significativas mudanças de expressão, como os olhos e a boca. Sobre elas, então, um vídeo pré-gravado, contendo o gestual de outra pessoa, é colocado. O *Deep Nostalgia* possui um banco de dados com diversos desses vídeos, gerados a partir dos movimentos de alguns funcionários do MyHeritage, que depois foram transformados em *templates* ou filtros. O aplicativo seleciona um deles e o sobrepõe à fotografia, de modo que, do vídeo original captado pelo site, restem somente os movimentos, agora adaptados a uma nova imagem, aderidos a um novo (antigo) rosto. Buzato classifica esse procedimento como “montagem vertical”, na medida em que se promove a composição simultânea de elementos “que passam a constituir uma unidade síncrona e sinóptica” (2013, p. 1199).

Trata-se, portanto, de um processo inteiramente dependente das novas tecnologias digitais, que oferecem ao usuário comum, por meio de uma interface simplificada, a possibilidade de fragmentar e alterar de maneira profunda (e até então inimaginável!) uma fotografia. Conforme reconhece Manovich, referindo-se ao futuro desse tipo de evolução

técnica, “as inteligências artificiais [...] se integrarão a processos de remediação e softwarização, ampliando as possibilidades de criação, edição e distribuição midiáticos de imagens estáticas” (2018, apud Rojo, 2019, p. 107). São os mais recentes passos de um tempo que Santaella e Noth chamam de “era pós-fotográfica”, marcada pelas imagens calculadas por computação (apud Rojo, 2019, p. 58).

Não podemos esquecer, contudo, que o produto final objetivado é uma animação. Desse modo, ainda que estejamos tratando, a princípio, de um processo de sobreposição, é importante frisar que, assim como ocorre em uma filmagem, a animação também é composta por quadros justapostos, ou seja, montados por sequenciação, horizontalmente, conforme termos utilizados por Buzato (2013, p. 1199), capazes de construir, ao se sucederem, a sensação de movimento contínuo. Ao abordar esse tipo de procedimento, Manovich ressalta que a manipulação dos elementos de uma imagem para animá-la produz “um composto imagético; um conjunto de objetos independentes que mudam no tempo” (Manovich, 2013, p. 283-284, apud Rojo, 2019, p. 99). Desse modo, Rojo constata, por meio de aplicativos como o *Deep Nostalgia*, “restitui-se a dimensão do tempo [...] à fotografia.” (2019, p. 99).

Essa reflexão nos ajuda a compreender o apelo da ferramenta. Partindo de uma mídia tão evocativa quanto a fotografia, o aplicativo impele o usuário não apenas à leitura da imagem estática de um antepassado – exercício que, por si só, presentifica alguém que já partiu – mas permite também, com a criação de uma animação, que o indivíduo experimente, por alguns segundos, a sensação ainda mais arrebatadora de que é possível resgatar uma época e um espaço que não existem mais. A imagem rapidamente se transforma em filme, os quadros se sucedem em linha, e surge enfim uma percepção histórica, rica, vivaz, da figura retratada. Por instantes, a impressão do espectador é a de que a tecnologia foi capaz de vencer o invencível, burlando as regras do tempo.

Pura ilusão, está claro. Depois que os dez ou quinze segundos da animação se esgotam, o artifício fica evidente. A repetição dos gestos revela o automatismo do procedimento, e os olhos passam a perceber melhor o pequeno vídeo na singularidade de seus quadros, na sutil artificialidade dos movimentos combinados. Ao tratar do cinema, Benjamin (1993, p. 175) ressalta que sua grande arte encontra-se no

processo de montagem, por meio do qual as imagens ganham movimento e caráter linear, de maneira a contar uma história. É essa técnica que um olhar mais detido para o produto final do aplicativo expõe. Revela-se a composição de partes, a relação entre elas – e o encanto, por fim, se desfaz.

Novos usos

Esse uso individual e ritual da ferramenta, no entanto, não foi o único a ser verificado após o seu lançamento. Assim como qualquer prática linguística, a produção de animações no *Deep Nostalgia* foi rapidamente condicionada a interesses sociais do seu entorno. Quando se trata da estabilização de qualquer mídia – e, por consequência, das formas de comunicação que ela é capaz de gerar – é preciso notar que há um estágio de validação social das práticas em questão, que passa pela incorporação da tecnologia envolvida e dos processos de produção, circulação e recepção de mensagens.

É o que Lisa Gitelman (2006) descreve ao explorar o exemplo do fonógrafo. A autora conta como esse dispositivo foi concebido originalmente por Thomas Edison a fim de registrar falas ditadas a serem utilizadas em ambientes de negócios. Essa função, no entanto, não seduziu o público, e as primeiras tentativas de divulgar o equipamento foram um fracasso. Apenas quando as mulheres de classe média entenderam que a nova tecnologia comunicativa poderia servir como fonte de lazer na esfera privada foi que o fonógrafo passou a ser socialmente aceito, transformando a voz gravada em uma mídia de massa. Assim, afirma Gitelman, “a definição de novas mídias depende, de maneira intrincada, de todo o contexto social no qual o consumo e a produção é definida [...] mais do que meramente dos próprios produtores e consumidores” (2006, p. 15).

No caso do *Deep Nostalgia*, inserido no ambiente das mídias digitais, um redirecionamento semelhante ocorreu. A proposta original do site MyHeritage era a de que o usuário animasse as fotos de seus ancestrais, de modo a promover uma aproximação entre as pessoas e sua própria

genealogia⁴. Tal intenção pode ser confirmada pelo próprio slogan apresentado na página de divulgação da ferramenta: “Anime os rostos nas fotos de sua família com tecnologia surpreendente. Vivencie a história de sua família como nunca antes!”⁵. No entanto, aos poucos, diferentes perfis de redes sociais começaram a postar animações de fotografias de celebridades já falecidas, como dos escritores Lima Barreto, Clarice Lispector, Oscar Wilde e Edgar Allan Poe. Em um movimento ainda mais curioso, foram animadas imagens de obras de arte de grande valor histórico, como a Mona Lisa de Leonardo da Vinci, o David de Michelangelo e o autorretrato de Vincent van Gogh. Percebe-se, assim, uma evidente mudança de entendimento de parte do público sobre a função (e o real interesse) da ferramenta.

Essa mudança possivelmente vem atrelada a uma característica inerente à cultura digital que hoje domina uma parcela significativa de nossas práticas de linguagem cotidianas: o impulso ao compartilhamento. Para Zanetti (2011), existe atualmente na internet uma “cultura de compartilhamento”,

que diz respeito não apenas ao aparato tecnológico que possibilita a sistematização de práticas de produção, distribuição e intercâmbio de conteúdos digitalizados, mas também à incorporação dessas práticas pelos sujeitos sociais e sua posterior apropriação por parte do mercado. (Zanetti, 2011, p. 61)

Ao lembrar a noção de “inteligência coletiva” cunhada por Pierre Lévy, Zanetti traz a ideia de um fluxo desterritorializado de saberes e conhecimentos presente nas comunidades virtuais para explicar as bases de uma cultura que se fortaleceu nos anos seguintes (2011, p. 63). A autora apontava, há uma década, que plataformas que não ofereciam formas de compartilhamento de conteúdo com as redes sociais já eram consideradas “pouco interativas” (Zanetti, 2011, p. 66). Assim, a implicação do sujeito na geração e reprodução de mensagens na

⁴ “Nós permitimos que milhões de pessoas descubram seu passado e empoderem seu futuro”. Disponível em: <https://www.myheritage.com.br/about-myheritage/>. Acesso em: 30 jun 2021.

⁵ Disponível em: <https://www.myheritage.com.br/deep-nostalgia>. Acesso em: 30 jun 2021.

internet acaba por inseri-lo também em determinadas comunidades de “laços fracos”, conforme termo de Castells (1999, apud Zanetti, 2011, p. 64), unidas apenas em torno da identificação com os conteúdos em circulação. Fazendo eco à famosa máxima, não seria muito arriscado dizer que se adota, hoje, uma nova forma de afirmação da socialização, de sustentação da identidade individual e coletiva no mundo virtual: “compartilho, logo existo”.

Zanetti nota que esse movimento foi sendo amplamente percebido e encorajado pelo mercado “no sentido de possibilitar maior visibilidade a produtos e serviços e, conseqüentemente, gerar aumento de vendas, adesões, fidelizações (2011, p. 67). É o que pode ser percebido no caso do *Deep Nostalgia*, considerando o incentivo dado ao compartilhamento da animação produzida⁶, ainda que originalmente pensado no âmbito das relações próximas do indivíduo, e não da coletividade de usuários da *World Wide Web* – a rede mundial de computadores. Para a empresa, a propagação desse conteúdo interessa na medida em que gera mais engajamento do próprio usuário da plataforma (que pode se interessar por outros serviços oferecidos pelo site, alguns dos quais são pagos), além de torná-la conhecida por indivíduos que possam vir a utilizá-la um dia.

Cabe refletir, assim, que a experiência do compartilhamento, ainda que prevista no uso original do *Deep Nostalgia*, alcançou certas dimensões inimaginadas (ou, ao menos, inicialmente não encorajadas) pelo MyHeritage. A possibilidade de compartilhar as animações produzidas pelo aplicativo em diferentes redes sociais serviu como um incentivo para que muitos usuários selecionassem imagens largamente reconhecíveis, capazes de agradar um maior número de pessoas que compartilham seus interesses e, dessa forma, gerar um maior número de curtidas ou apreciações positivas para o usuário-produtor – ou *produzidor*, conforme termo híbrido mencionado por Rojo (2019).

Portanto, é possível dizer que, ainda que o site MyHeritage tenha tido como objetivo primário a mobilização de uma memória individual do sujeito, ou mesmo a reconstrução de uma memória comunicativa dos

⁶ “Você é incentivado a compartilhar sua animação em vídeo nas redes sociais com seus amigos e familiares.” Disponível em: <https://www.myheritage.com.br/deep-nostalgia>. Acesso em: 30 jun 2021.

grupos familiares, o aplicativo possibilitou a mobilização de uma memória cultural, que Asmann define como “exteriorizada, objetificada e guardada de formas simbólicas que [...] são estáveis e transcendem as situações: elas podem ser transferidas de uma situação para a outra e transmitidas de uma geração para a outra” (2008, p. 111). Não é difícil perceber que as fotografias de indivíduos célebres ou de obras de arte canônicas encaixam-se nessa categoria. Afinal, elas se tornam símbolos compartilhados culturalmente, ligados a uma certa identidade de grupo. Aqueles que as reconhecem e as atualizam inserem-se dentro de uma determinada tradição, da qual sentem fazer parte, e com a qual, por meio das ferramentas digitais, passam a contribuir.

A imagem da escritora Clarice Lispector, amplamente reconhecida, é um bom exemplo dessa ideia. Recuperar uma fotografia sua e animá-la não tem como objetivo “revivê-la” do ponto de vista pessoal – já que, possivelmente, nenhum dos usuários do site possui laços familiares com a autora – e sim fazer isso para uma coletividade, que a identifica como um símbolo relevante da produção literária brasileira e da vida cultural nacional. Retomando a distinção proposta por Ruchatz (2008), trata-se, neste caso, de fazer-se leitor dessa imagem, distinguindo nela códigos sociais compartilhados, indícios de uma outra época e de um outro espaço coletivos. Inserir-la no *Deep Nostalgia* é, portanto, uma forma de apontá-la como importante para um determinado grupo, tratando de, mais uma vez, atualizá-la perante outros capazes de reconhecê-la.

Zierold, ao abordar o desenvolvimento das mídias digitais, alude a certa culpa que elas carregariam, apontada por muitos, “pelo suposto desaparecimento da memória” (2008, p. 399). Como podemos observar pela experiência da ferramenta *Deep Nostalgia*, essa correlação está longe de ser óbvia. Em primeiro lugar, fica claro que a memória individual e a memória comunicativa são reativadas em pessoas que reconhecem, na animação, um indivíduo com quem possuem algum tipo de conexão significativa. Em segundo lugar, cabe ressaltar que o convite feito pelo aplicativo acabou sendo recebido por seu público alvo a partir de uma compreensão mais ampla, servindo também como uma forma de propagar, por meio de ferramentas digitais, memórias coletivas originalmente fixadas em uma mídia física – a fotografia. Não é possível garantir que as postagens realizadas com as animações produzidas serão

perenes em um ambiente tão fluido quanto a internet. No entanto, será que a própria circulação dessas animações, por meio de sua produção e de seu compartilhamento maciço entre as pessoas, não poderia ser entendida como um modo de manutenção da memória cultural nos tempos atuais?

Conclusão

A partir da descrição do uso da ferramenta *Deep Nostalgia*, buscamos explorar de que forma uma mídia de quase dois séculos, como a fotografia, pode ser assimilada pela metamídia que é o computador, sendo disponibilizada, assim, para modificações em sua constituição e em seu uso. À experiência subjetiva do usuário, de teor memorialístico e ritual, soma-se uma experiência coletiva (e, de certo modo, inesperada) de compartilhamento cultural.

Para finalizar esse trabalho, decidi constituir-me, por alguns instantes, sujeito de minha própria pesquisa, ao fazer de minha vivência pessoal com o *Deep Nostalgia* matéria de observação. Selecionei uma fotografia de minha mãe, falecida há oito anos, e com poucos cliques, inseri a imagem no aplicativo. Após um rápido cadastramento de senha – afinal, eu já era usuária do MyHeritage, estimulada justamente pelas buscas de ancestralidade que sempre tanto interessaram a ela – o aplicativo se pôs a funcionar. Foram poucos segundos de espera, enquanto uma sugestiva varinha de condão desenhava círculos pela tela, anunciando a mágica a ser realizada. E eis que, diante de meu rosto impressionado, ressurgiu a minha mãe, respirando, sorrindo para mim com a sua eterna expressão calorosa, virando devagar a cabeça para o lado, como se algo a distraísse por um segundo antes que os seus olhos voltassem a buscar os meus. Ao tratar de um trecho do *Ulisses*, de James Joyce, Didi-Huberman tira dele uma lição: “cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta (...) e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue” (2010, p. 33). Os olhos de minha mãe assim também me perseguiram, na sua absurda presença revivida, e no inevitável anúncio que são da sua própria ausência.

As tecnologias digitais têm hoje o poder de nos auxiliar de inúmeras maneiras, facilitando as mais diferentes tarefas e atividades. Mas talvez seja ao recuperar aquilo que mais temos de humano, aquilo que vive em nossas memórias e que constitui a identidade de cada um, que elas mais surpreendam. Afinal, talvez o resultado não seja nem “mágico” e nem “assustador”, como sugere o texto de abertura do site. Talvez seja – e aí se encontra o seu maior poder – simplesmente emocionante.

Referências

ASSMANN, J. Communicative and Cultural Memory. In: ERLI, A.; NÜNNING, A. (ed.). *Cultural memory studies*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. p. 109-118.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*, v. I. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. pp. 165-196.

BUZATO, M. E. K. et al. Remix, mashup, paródia e companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, Belo Horizonte, v. 13, n. 4, p. 1191-1221, 2013.

CHRISTIN, A.-M. A imagem enformada pela escrita. Tradução de Márcia Arbex. In: ARBEX, M. (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 63-106.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, V. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organização de Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sámara. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FRADE, P. M. *Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Asa, 1992.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. F. Carotti. S Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

- GITELMAN, L. *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2006.
- LÉVY, P. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
- RIBEIRO, R. R. *A morte midiaticizada*. Rio de Janeiro: Eduff, 2015.
- ROJO, R. H. R.; MOURA, E. *Letramentos, mídias, linguagens*. São Paulo: Parábola. Editorial, 2019.
- RUCHATZ, J. The Photograph as Externalization and Trace. In: ERLI, A.; NÜNNING, A (ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. p. 377-388.
- SANTAELLA, L. As linguagens como antídotos ao midiacentrismo. *Revista Matrizes*, São Paulo, vol. 1, n. 1, pp. 75-97, 2007.
- ZANETTI, D. *A cultura do compartilhamento e a reprodutibilidade dos conteúdos*. *Revista Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 60-70, 2011.
- ZIEROLD, M. Memory and Media Cultures. In: ERLI, A.; NÜNNING, A. (ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. p. 399-407.

DA BANALIDADE DA VIDA: OBJETOS DE DESLOCAMENTO DE PESSOAS EM SITUAÇÃO DE REFÚGIO

Louise Hélène Pavan

Introdução

“Deixei *tudo* para trás”. Essa é uma frase comum de ser ouvida em conversas com pessoas que passaram por deslocamentos forçados. A busca por refúgio é caracterizada pela urgência do deslocamento em decorrência de uma situação de violação de direitos que torna a vivência no país de origem insustentável, e que ocasiona um deslocamento, muitas vezes, às pressas, pouco planejado e com um sentido de certa irreversibilidade. Mesmo que possa ter em seu cerne um desejo de retorno, refugiar-se é a realização de uma ação sem data específica de volta, posicionando o solicitante de refúgio em um jogo imaginativo de idealização em relação a seu futuro no novo local para onde migra. Nesse processo de deslocamento – físico, se entendido como uma mudança territorial, mas também subjetivo e identitário –, o corpo pode tornar-se o único “objeto” a ser transportado. Em casos diferentes, o espaço da mala é o reduto restrito em que se deve fazer caber toda uma vida. A frase de abertura deste texto condensa um sentimento que talvez seja comum para muitos refugiados: a sensação de perda atrelada a bens materiais, mas, sobretudo, a um *tudo imaterial* que não pode ser trazido junto com esse corpo ou dentro dessa mala.

O sentimento despertado por esse dizer, bem como uma tentativa de interpretação sobre ele, nos impulsiona a escrever e refletir sobre esses pertences, em especial ao nos depararmos com a exposição “Uma coleção feita de afetos e distâncias: memórias do refúgio e da migração em objetos”, idealizada e realizada pelo Museu das Coisas (Nada) Banais¹.

¹ Anteriormente denominado Museu das Coisas Banais, foi renomeado, em julho de 2023, para Museu das Coisas (Nada) Banais. Disponível em: <https://museudascoisasbanais.com.br/>. Acesso em: 25 ago. 2023.

Essa exposição tem como ponto de partida para a curadoria do que se tornará uma obra museológica os sentidos e sentimentos que carregam os objetos trazidos pelos migrantes em suas trajetórias migratórias. Tomando como base a ideia de que em movimentos migratórios os sujeitos passam pela ressignificação de seus modos de vida e de suas formas de ser-estar no mundo, a proposta do museu é potencializar uma transformação do significado dos objetos cotidianos, podendo adquirir, quando investidos de significação pelas pessoas que os detém, obras de valor museológico.

Tanto a exposição temática mencionada quanto o museu de forma geral “visa[m] preservar no mundo virtual todo e qualquer objeto banal portador de valor afetivo, pertencente a toda e qualquer pessoa, como portadores de memória e formadores de identidade” (Museu das Coisas (Nada) Banais, s.d, s.p.). O museu não tem um espaço físico, mas funciona de maneira virtual², e as obras ali arquivadas não se tratam dos objetos propriamente ditos, mas de suas representações fotográficas – e, portanto, são interpretações de quem os fotografou, por exemplo, por meio do enquadramento fotográfico. A contribuição para a criação do acervo pode ser realizada por qualquer pessoa que tenha interesse em compartilhar não apenas seu *objeto banal*, mas também a história a ele vinculada que, em sua particularidade, o *desbanaliza*.

O Museu das Coisas (Nada) Banais, criado em 2014 como um projeto de extensão, vinculado ao Departamento de Museologia, Conservação e Restauro, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Pelotas (RS), conta com um acervo em constante atualização e objetiva democratizar a constituição e o acesso aos acervos, assim como fomentar discussões acerca da relação entre as pessoas e as coisas. Em todas as postagens da fotografia dos objetos, há o nome e a localidade do doador, o título da obra, a descrição da imagem para acessibilidade, a categoria à qual aquele objeto é vinculado para a

² Inicialmente hospedado em um site, o museu, hoje, conta com um perfil no Instagram que também funciona como uma segunda morada para as obras (@museudascoisasbanais). Não é nosso intuito realizar uma análise dessa rede social, mas acreditamos que pesquisas sobre o modo de arquivamento no Instagram para a construção de uma narrativa de museu possam ser profícuas para dar continuidade às reflexões aqui iniciadas.

organização do acervo³ e uma micronarrativa memorialística. É assim que tanto a exposição contínua quanto as temáticas são alimentadas e preservadas.

No caso da exposição temática aqui analisada, as contribuições para a constituição do acervo são permanentes, indo ao encontro da ideia de que os movimentos migratórios não são finitos e acontecem continuamente na história da humanidade. Os objetos não param também de se deslocar, indo e vindo em migrações que podem ter caráter mais temporário ou definitivo. Esses mesmos objetos podem ter encontrado apenas um caminho de ida, se perdendo nos diversos movimentos migratórios realizados por seus detentores. Entretanto, não perdem o valor de terem sido selecionados para realizar o deslocamento. No caso das migrações, o peso da banalidade parece ser mais imperativo, pois como selecionar o que levar, por exemplo, quando se busca refúgio e o único espaço que se tem para carregar a si é uma mala ou o próprio corpo? O que seria um objeto (nada) banal nesse contexto? Para quem?

Por esse viés, o valor afetivo associado a um objeto, pela perspectiva de quem deixa tudo para trás – para além de visões pautadas em um discurso da falta que muitas vezes acompanha esses sujeitos –, ganha relevância quando associado a discussões a respeito da memória agregada aos objetos. Se entendemos a memória – tanto autobiográfica quanto coletiva – como fundamental no processo de constituição subjetiva, os objetos desempenhariam função de estabilização ou permanência em relação aos nossos processos identificatórios. Para aqueles que levam consigo apenas alguns – ou nenhum – dos muitos objetos que guardamos ao longo da vida, aos quais foram assentidos posicionamentos no mundo, o que restaria, então? Interessa-nos, portanto, pensar aqui junto com algumas postagens da exposição “Uma coleção feita de afetos e distâncias: memórias do refúgio e da migração em objetos” sobre a dimensão dos objetos autobiográficos (Bosi, 1987) quando estes se (re)formulam como *objetos de deslocamento* e, na dimensão do refúgio, procurar compreender de que maneira dão sentido de permanência ao

³ O acervo geral é organizado em cinco categorias: 1) eventos; 2) lugares; 3) pessoas; 4) sentimentos; 5) trechos, troços e coisas.

sujeito, possibilitando o enraizamento em virtude do desenraizamento promovido pela migração forçada.

Espaço e memória

A distância espacial é constantemente remetida aos movimentos migratórios, como no título da exposição, no qual destaca-se a relação intrínseca entre “distância” e “memórias do refúgio”. Em primeiro lugar, podemos acionar discursos como “estar longe de casa” que atravessam migrantes e que endossam a compreensão de *distância* como a medida que separa dois pontos localizados no espaço. No entanto, a distância mencionada na exposição também pode se referir a um marco temporal que figura como fator importante dos processos memorialísticos. Apesar de uma remissão constante a um passado que retorna – vale-se ressaltar que nunca narrativizado da mesma maneira –, a memória não acontece em tempo linear. Pelo contrário, os fatos vividos são recordados de maneira lacunar de acordo com as vivências presentes e podem, inclusive, não corresponder à sequência de acontecimentos ocorridos na “realidade” passada, sendo incitados e reinterpretados incessantemente a partir dos novos *espaços de existência* do sujeito. *Distância*, portanto, é o intervalo entre dois pontos físicos que podem ser percorridos com o corpo, mas não apenas. É, ademais, uma percepção temporal que, não sem vínculos com o primeiro sentido, nos posiciona em relação a um passado mais próximo ou *distante*.

Palma (2020, p. 1869) ressalta que “o tempo é fundamentalmente abstrato, (...) não figurativiza em si, é preciso ser particularizado em espaços”. Tempo e espaço não se desvinculam na compreensão do que é memória, sendo que a lugarização do sujeito, levando em consideração as memórias também lugarizadas, se dá pela aderência e apego ao espaço ao qual são atribuídas experiências dotadas de significação a nível individual e coletivo. Formar memória, sob essa perspectiva, é desenvolver alguma marca de raiz ou, até mesmo, a capacidade de ir enraizando em vários solos diferentes.

O(s) enraizamento(s) sustentariam, em consonância com Weil (2022, p. 43), nossas inscrições subjetivas por meio de “uma participação real numa coletividade, que conserva vivos certos tesouros do passado e

certos pressentimentos do futuro”. Pelas raízes que fincamos ao longo da vida, buscamos dar estabilidade à nossa identidade esfacelada, em constante trânsito e reformulação, nunca definida e finalizada, procurando, por meio de identificações, apoiar-nos em referenciais que tornem nossa experiência de vida menos dispersa e auxiliem na construção simbólica de sentido para nossa vida cotidiana. Como explorado em trabalho precedente (Pavan, 2022), no caso de migrações forçadas, podemos dizer que esses referenciais identificatórios se perdem, compondo o *tudo* que é deixado para trás. O refugiado depara-se, portanto, com um espaço com o qual não tem relação de lugar e no qual busca arquitetar novos vínculos de raiz. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que, de acordo com Bosi (1987, p. 362), o desenraizamento é condição desagregadora de memória, a nosso ver, é também por meio da memória que as vidas em constante deslocamento e fragmentação encontram suporte para a estabilização e a permanência.

Os *objetos de deslocamento* podem funcionar como âncoras para o estabelecimento de novos enraizamentos para o corpo após a interrupção de vínculos anteriores, funcionando como estimuladores de memória que auxiliam na recuperação de um eu anterior que já não é mais o mesmo, mas guarda resquícios do que era. Antes de se tornarem objetos de deslocamento, como aqui optamos por referenciá-los, eles são o que Violette Morin, ao ser retomada por Bosi, chama de *objetos biográficos*, pois “envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-múndi do viajante. Cada um desses objetos representa uma experiência vivida” (Bosi, 1987, p. 360).

Segundo a autora, os objetos biográficos permanecem com o sujeito ao longo de sua vida dando a sensação de continuidade e são, nesse sentido, insubstituíveis. Ressaltando que todos vivemos em uma mobilidade contingencial que caracteriza nosso viver e nossas interações, Bosi (1987) comenta que o desejo de alguma imobilidade ou imutabilidade se expressa pelos objetos que nos rodeiam, os quais funcionam como espécie de garantia de um lugar familiar de memória.

Se a mobilidade e a contingência acompanham nosso viver e nossas interações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos

na velhice: o conjunto dos objetos que nos rodeiam. Nesse conjunto amamos a quietude, a disposição tácita mais expressiva. Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mais que da ordem e da beleza falam à nossa alma em sua doce língua natal. (Bosi, 1987, p. 360)

Esses objetos fazem parte de uma trajetória biográfica do sujeito que se constitui – não apenas, mas também – pelas memórias despertadas por cada uma das coisas guardadas ao longo de sua história de vida pelos mais diversos motivos. Portanto, o assentimento à nossa posição de mundo e à nossa identidade aconteceria via objeto, presentificando – como presença no tempo presente – rastros do passado para a construção de um *vir-a-ser* do sujeito, em especial do sujeito migrante. Além disso, auxiliam na composição da memória autobiográfica, que, para Halbwachs (1990), é formada no percurso de vida de cada um.

A essa memória de caráter mais pessoal e localizada, o autor contrasta a memória histórica, de caráter mais social e coletiva e, como tal, simplificadora de alguns elementos, dentre os quais inclusive percursos autobiográficos. Apesar de realizar essa distinção entre os dois tipos de memórias, entretanto, Halbwachs não as desvincula, apontando a necessidade de ambas para a formulação do que ele chama de quadros sociais da memória. Esses quadros sociais, nos quais tanto modelos mais gerais esquemáticos quanto lembranças de histórias vividas se interrelacionam, são formados por materialidades da memória, como a linguagem e, para nós, também os objetos biográficos.

No caso dos objetos de deslocamento de pessoas em situação de refúgio, o que se poderia a princípio entender apenas como elementos pessoais de histórias de vidas individuais, remontam a experiências de sofrimento coletivo. Se entendermos a memória coletiva menos como um conjunto de narrativas da história de um povo e mais como um substrato social na qual circulam as formas memorialísticas que orientam a vida cotidiana de um modo geral, podemos orientar nosso olhar para esses objetos de deslocamento como representativos de organizações sócio-históricas e dinâmicas sociais que, trazendo o que há de subjetivo em sua narrativa, por se tratarem de lembranças de

histórias vividas, apresentam motivações pela busca de refúgio que são compartilhadas – até certo ponto – pelas pessoas que têm o seu direito de enraizamento violado.

De certa maneira, nesses objetos privado-compartilhados reconhece-se a expressão de uma coletividade, sem deixar de lado sua pessoalidade. A proposta do Museu das Coisas (Nada) Banais com uma exposição direcionada à migração é a de ressignificação tanto dos objetos quanto dos próprios sujeitos migrantes. Os primeiros são sublimados, nos termos lacanianos, à medida em que se desbanalizam pelas narrativas que lhes atribuem significado tornando-os obras de arte. Os segundos tornam-se, por sua vez, autores dessas obras e, em certo sentido, autores de suas existências ao narrarem a si dentro das micronarrativas sobre os objetos. Mais do que a história do objeto, essa exposição fornece espaço de autoria para a escrita de histórias de si e é capaz de modificar imaginários, colocando como foco aquilo que pessoas em situação de refúgio têm e não aquilo que lhes falta. É no ordinário que o cotidiano se poetiza e, para refugiados, são nos objetos (nada) banais de deslocamento que encontram apoio para dar início a reinvenções de si.

Objetos de/em deslocamento

Com frequência, somos despertados por estímulos externos ao corpo que acionam imaginativamente a rememoração. Não é incomum passarmos em frente a um restaurante e sentirmos um cheiro que nos leva a outras épocas, como os tempos de infância, ou então nos transporta à nossa terra natal. O mesmo vale para rostos de pessoas conhecidas, um prédio ou um som familiar. De acordo com Jan Assmann (2008b),

[n]ossa memória, que possuímos como seres equipados com uma mente humana, existe apenas em constante interação não apenas com outras memórias humanas, mas também com “coisas”, símbolos exteriores. (...) [O] termo “memória” não é uma metáfora, mas uma metonímia baseada em um contato material entre uma

mente que recorda e um objeto recordatório. (Assmann, 2008b, p. 111, tradução própria)⁴

O autor ressalta que não são os objetos que possuem uma memória própria, mas as pessoas que atribuem memórias a eles, o que significa que um mesmo objeto pode impulsionar o reavivamento de uma memória boa ou ruim em pessoas que compartilharam o mesmo momento, mas que o interpretam de maneiras distintas. Portanto, somos nós que investimos as coisas de capacidades recordativa/memorialística e não as coisas que por si só carregam memórias. Para que algo seja acionado dentro de nós, não necessitamos de um evento de grande magnitude, mas simplesmente algo, por mais banal que possa parecer, que exerça a função de elemento de estímulo. Os sentidos são grandes aliados das narrativas de memórias, bem como os objetos.

Os objetos de deslocamento retratados na exposição atuam no nível do cotidiano por se tratarem de objetos banais – podendo ser literalmente qualquer coisa. Apesar de sua banalidade, questionada e ressignificada pelo Museu, reproduzem elementos significativos para a memória. Por isso, a desbanalização desses objetos ganha contornos ainda mais significativos quando se tratam de deslocamentos forçados, pois, além de terem sido sublimados em obras de arte, foram os objetos escolhidos, dentre tantos outros, para acompanhar o movimento migratório de refugiados. Nesse sentido, são disparadores de memória afetivas atuando metonimicamente para a produção das narrativas em contexto específico de pessoas que foram privadas de direitos, de enraizamento e que, no país de refúgio, deparam-se com rupturas de laços identificatórios.

No entanto, apesar de os objetos expostos no Museu carregarem as memórias neles investidos e serem os disparadores para a escrita de relatos memorialísticos, não podemos nos esquecer de que não são eles próprios expostos para contemplação nas exposições. Por estarem

⁴ No original: “Our memory, which we possess as beings equipped with a human mind, exists only in constant interaction not only with other human memories but also with “things”, outward symbols. (...) [T]he term “memory” is not a metaphor but a metonym based on material contact between a remembering mind and a reminding object” (Assmann, 2008b, p. 111).

hospedados em ambiente digital, os objetos, em sua materialidade, passaram por um segundo processo de deslocamento espacial – o primeiro tendo sido a mudança física de país –, dessa vez para o meio digital ao serem fotografados e inseridos em um museu online. Dessa forma, não são exatamente os objetos em si que os visitantes do museu observam, mas suas fotografias (que também são entendidas aqui como objetos museológicos), que, por sua vez, também desempenham importante papel midiático nas práticas memorialísticas.

As fotografias, de modo geral, mas principalmente as de âmbito privado, têm um “forte acento em servir como “objeto recordatório”, ajudando a “mente que recorda” não apenas a ler o que ela mostra (elementos que podem ser lidos por códigos históricos e sociais), mas a lembrar, narrar ou projetar o que não está visível nas imagens (presenças)” (Palma, 2019, p. 70). Nesse sentido, a fotografia não se restringe apenas ao que a imagem contém, mas extrapola as bordas do enquadramento fotográfico flertando com o jogo imaginativo entre espectador e imagem. Por isso, as fotos, para além de serem entendidas como representação do objeto existente, são, conforme Ruchatz (2018), uma externalização da memória, comportando-se como rastro (Didi-Huberman, 2006), como o que fica do que foi representado em forma de perpetuação de traços a serem compartilhados.

Quando a reencontrarmos [a fotografia], dez ou mil anos mais tarde, quando ela se rerepresentará a outros olhares, – longe do momento inaugural que a tinha feito nascer antes de levantar voo –, a imagem não será mais a mesma. Sob outra forma, carregará, no entanto, a memória de um passado que a atualizará e a ritualizará novamente. Na realidade, ela não tinha sido apagada. Pelo contrário, arde novamente. (Samain, 2012, p. 34)

Não é incomum recordarmos um episódio da vida só porque o momento foi fotograficamente registrado, bem como lembrá-lo de maneira mais fiel ao registro fotográfico. Entretanto, assim como as fotografias que são constantemente (re)interpretadas, também as memórias, vítimas de esquecimentos, de novas perspectivas e de contingências, são narradas de múltiplas maneiras a cada vez que são

(re)acessadas. Por isso, a atualização faz parte do ritual fotográfico – que inclui não apenas o fotografar, mas inclusive o processo posterior de exposição da fotografia às interpretações – que reacende as cinzas do esquecimento em chamas que ardem ao serem recuperadas em “sua essencial vocação à sobrevivência, *apesar de tudo*” (Bruno, 2009, p. 156).

Palma (2019) ao retomar Patricia Holland, a partir de uma leitura de Ruchatz, comenta que há dois tipos de percepções dos objetos fotográficos. O primeiro caso se trata de práticas de uso, nas quais a situação retratada na imagem é conhecida pela pessoa (usuário) que vivenciou o momento ou, ao menos, é uma vivência particular compartilhada por meio de conversas e histórias a ela contadas sobre o registro fotográfico. O segundo caso se dá pela leitura, isto é, pessoas que atuam como leitores e, como tal, não têm acesso aos conhecimentos de natureza privada. Por isso, constroem e atribuem seus próprios sentidos à imagem fotográfica “por meio da identificação dos códigos sociais que atuam ali” (Ruchatz, 2008, p. 372). As fotografias dos objetos de deslocamento atuam na primeira dessas dimensões, isso porque estão acompanhadas de uma narrativa de cunho pessoal explicativa, que cumpre o papel de colocar o observador em contato com a vivência particular por meio de códigos compartilhados de cunho pessoal. Nesse sentido, é como se “ouvíssemos” os dos donos dos objetos contarem suas histórias e construíssemos conosco o universo de acesso àquela memória. No entanto, isso não significa que não haja espaço para a fabulação, pois, ainda que os objetos estejam sob posse de seus detentores, a fotografia de âmbito pessoal extrapola a esfera privada, sendo externalizada para o contexto coletivo de uma exposição temática que, em conjunto com os outros objetos fotografados ali arquivados, passam a ter uma significação conjunta aberta a movimentações interpretativas.

Assim, a fotografia também exerce função de objeto recordatório. Contudo, os doadores dessas imagem-objetos não retornam a fotografias antigas para, a partir delas, contarem suas histórias, como comumente ocorre com fotos de caráter privado. Elas são produzidas atuando como mediadoras dos objetos que, transformados em imagem fotográfica, são narrados em um texto que retorna ao objeto em um movimento de circularidade. Acompanharemos esse movimento em duas obras do

Quadro 1 - Informações textuais que acompanham a foto do diploma.

Doador

Khaled Sharef

Percurso

Nasceu na Síria, na cidade de Damasco, em 2007. Em 2016, com 9 anos, fugindo da guerra, saiu de casa junto com a sua família. Atualmente vive em São Paulo/SP. É estudante e junto com a professora e amiga Mônica Peralli Broti, escreveu o livro “Mônica e Khaled: feliz por você estar aqui” onde conta um pouco da sua história de vida.

Título do Objeto

Meu diploma

Narrativa

Eu não sabia que eu viajaria para o Brasil. Sempre acreditei que a guerra não chegaria a Damasco, cidade onde eu morava. Dos objetos que eu trouxe, escolhi meu diploma de melhor aluno na escola. Sempre gostei muito de estudar e tinha muito medo de não poder mais frequentar a escola, me sentia inseguro porque chegaria ao Brasil sem falar o português. Como eu iria acompanhar a escola? Também sempre ouvi muito sobre preconceito e discriminação contra refugiados e eu pensava como seria na escola, eu vindo de outro país com uma cultura diferente. O meu diploma me ajudava, através dele eu lembro como eu era um ótimo aluno, e quero continuar assim, porque quero ser engenheiro no Brasil para poder ajudar a reconstruir o meu país. Hoje eu estou na escola, aprendi a língua portuguesa e falo para os meus amigos sobre como é a cultura árabe e continuo sendo um ótimo aluno.

Fonte: Museu das Coisas (Nada) Banais.

O pedido de refúgio para o Brasil parecia algo unimaginável para Khaled que, desconhecendo as dimensões que a guerra na Síria atingiria, nunca pensara que sua cidade seria também vítima de destruição. A crença de que a guerra não chegaria a Damasco sustenta uma expectativa, uma esperança de que o refúgio nunca tivesse que ser solicitado. Por isso mesmo, a projeção de ter que vir para o Brasil não se coloca como uma questão quando o sujeito vislumbra a possibilidade, ainda que remota, de a situação melhorar ou, ao menos, não piorar.

Dentre os objetos selecionados por Khalef, um deles, talvez aquele de maior valor sentimental, foi escolhido, em um primeiro momento, para acompanhá-lo em sua trajetória migratória e, posteriormente, mais uma vez escolhido para representar a si e à sua história de migração na exposição. O diploma, como um objeto biográfico, é investido de recordações e representa uma trajetória de vida que condensa passado-

presente-futuro alicerçados na experiência de deslocamento. O medo de não poder frequentar a escola, hoje um medo localizado no passado, é superado pelo presente enunciativo, no qual Khalef estava estudando e continuava a ser um bom aluno, e deságua no desejo futuro de se tornar um engenheiro e reverter a situação em seu país que o obrigou a buscar refúgio. Nesse sentido, a materialidade do diploma mobiliza toda a trama significativa que evidencia as incertezas e inseguranças decorrentes desse tipo de movimentação migratória.

A língua, na narrativa acima, assume papel central na constituição subjetiva do sujeito. É ela que desperta o medo da migração, pois, uma vez que não se sabia que viajaria para o Brasil, o português não tinha sido aprendido de antemão. Além do medo, o desconhecimento do português traz consigo uma barreira de acesso ao conhecimento escolar. O acompanhamento da escola estaria vinculado à língua, o que pressupõe, da parte do menino, um ensino monolíngue não aberto à diferença tanto linguística quanto cultural, como veremos adiante. Se a insegurança se devia ao “chegar sem falar o português”, então é presumível que, se conhecesse a língua, Khalef se sentiria seguro. Nesse sentido, o português aparece representado como abrigo simbólico por meio do qual seria possível frequentar a escola e estabelecer laço social, seja no ambiente escolar ou em outros espaços de vivência com a alteridade.

A cultura, aqui compreendida indissociadamente da língua, também é uma preocupação, pois, pautada na diferença, poderia ser motivo para o sofrimento de preconceito e de discriminação. Nesse momento, há um outro pressuposto, dessa vez de que ele iria inevitavelmente ser discriminado por conta de sua cultura. Essa inevitabilidade é pautada no que Khalef ouviu dizer e que, para ele, funciona, se não como provas, ao menos como evidências indiciárias de que ele também passaria por situações semelhantes.

Por fim, retornamos ao diploma e à função estabilizadora que exerce em meio ao desconhecido e aos receios despertados pelo *vir-a-ser* do sujeito refugiado. É interessante notar que o diploma não apenas o ajudava – no passado –, mas ainda no presente o faz lembrar de que era um bom estudante (“através dele eu lembro como eu era um ótimo aluno”). O objeto de deslocamento é o ponto de ancoragem para o reconhecimento do familiar e, conseqüentemente, para a manutenção de

um *sentido de pertencimento*. Por meio do diploma, recorda-se talvez da escola na Síria, dos professores, dos colegas de sala, do tipo de ensino e, junto a essas memórias, lembra-se de quem se era, esse sujeito que nunca será o mesmo, mas continuará guardando resquícios do *eu passado* na sua constituição do *eu presente*. O futuro é incluído na equação como uma outra grande função da memória autobiográfica, que permite a projeção do sujeito, ainda que em um tempo que existe apenas na ficção. O sonho despertado pelo objeto o lembra de como ele era e o impulsiona para ser quem deseja e poder, assim, futurar, em um movimento cíclico de retorno ao país do qual migrou para, em sonho futuro, retornar e contribuir para a formulação de uma realidade diferente, tal qual o próprio sujeito hoje diferente daquele antes do processo migratório.

Dessa forma, o movimento de reconhecimento e estranhamento (língua árabe x língua portuguesa, por exemplo) cria os sentidos de pertencimento, já que só reconhecemos o estranho porque temos alguma referência do que nos é familiar. E esse estranho pode sofrer modificações passando a ser reconhecido, em certa medida, como familiar, como no caso de Khalef que, além de ter aprendido o português, coloca os seus amigos em contato com o estranho que, para eles, pode ser a cultura árabe.

Como veremos a seguir, a narrativa de Khaled coincide, em diversos aspectos, com a narrativa de Dairys, que, apesar de vir de outro país, compartilha com o jovem sentimentos semelhantes em relação ao inesperado da migração e ao seu lugar de (des)pertencimento enquanto pessoa refugiada.

Figura 2 - Agenda de 2012 escrita em *portugués* e espanhol. Exposição “Uma coleção feita de afetos e distâncias: memórias do refúgio e da migração em objetos”.



Fonte: Museu das Coisas (Nada) Banais.

Quadro 2 - Informações textuais que acompanham a foto da agenda.

Doador

Dairys del Valle Velásquez Rojas

Percorso

Nasceu em 1986, em Porlamar, Isla de Margarita, na Venezuela. Entrou no Brasil, em 2018, por Pacaraima, município de fronteira localizado no norte do estado de Roraima. Refugiou-se no Brasil em consequência da violenta crise econômica e política que atingiu o seu país de origem. Atualmente vive no Rio de Janeiro/RJ, com seus filhos.

Título do Objeto

Agenda de 2012 escrita em português e espanhol

Narrativa

Eu tenho a ele desde 2012. Uma agenda escrita em português e espanhol, mais eu ni imaginava vir a morar no Brasil. Eu compro quando trabalhe na Venezuela, na empresa Subway, eu foi administradora de

RH e asim sustentaba minha vida, moraba casa de minha mãe, lugar del que tenho tantas saudades, eu en ese tempo tinha uma vida estable y saludable, boas relações de amistad em mis grupos laborales, familiares e igreja, porque sou crista bautizada desde 2010. Então está agenda representa lo que EU sou como pessoa. Migrante o não, sou uma ser humano, uma pessoa normal e sencilla como todos nos. Também me lembra cada día que tengo que seguir luchando por un melhor futuro para mí familia, para meus filhos amados que son meu motor, meu impulso en la vida! Também me representa porque adoro ler e escrever também. En un futuro não muy longe quero fazer um livro con minhas memorias de toda la vida com todos seus pros e contras. Ali tenho partes de minha vida plasmados en cada folha. Me lembran quem sou a parte de venezuelana.

Fonte: Museu das Coisas (Nada) Banais.

A fotografia da agenda, com páginas grifadas em amarelo, adesivos colados na capa e bordas desgastadas, marcam visualmente a passagem do tempo no objeto-corpo de Dairys. Sua relação com o objeto de deslocamento é pulsante na micronarrativa que, em letras garrafais, enuncia um EU discursivo que pode ser sintetizado pela agenda que o representa. Esse objeto rasgado, desgastado, pintado seria a própria Dairys e conteria, assim como no caso de Khaled, o seu passado-presente-futuro subjetivo. Nele seria possível encontrar impressas partes de sua história de vida que constituem o seu *eu presente* e que são porta de acesso para a projeção dos sonhos do seu *eu futuro*, além de apresentarem marcas na materialidade do pequeno caderno que podem ser interpretadas como impressões de marcas subjetivas de si.

Ao narrar a história do objeto museológico, Dairys retorna ao seu passado anterior ao movimento migratório. Despertada pelos afetos acionados no momento da escrita, a agenda é responsável por transportá-la de volta às memórias da casa de sua mãe, local onde “tinha uma vida estable y saludable” em contraponto a uma vida instável e danosa que parece viver no Brasil. Em diálogo com Ricoeur e sua teorização de espaço habitado, Bachelard (1978) ao traçar uma poética fenomenológica do espaço, elege a casa natal como lugar de felicidade

primeira e como espaço privilegiado para o exercício da capacidade memorialística. Como assinalado por Palma (2020), ao referir-se a uma casa natal, o autor não estaria aludindo necessária ou exclusivamente ao lugar de nascimento do sujeito. É evidente que este poderia adquirir o sentido de casa natal e auxiliar na composição do espaço de pertença. Contudo, poderia ser estendido a outras dimensões geográficas e também alterado com os anos, de modo que o sentimento de pertença poderia residir em diferentes locais ao mesmo tempo e em locais diferentes ao longo do tempo.

A casa, como lugar primeiro de inscrição do sujeito, seria berço de proteção e aconchego, na qual a dispersão subjetiva encontraria amparo para habitar e conviver com suas próprias contradições. Por isso, “[a] casa de privilégio da memória é a casa materna, que, concretamente, não precisa ser a casa da mãe, sequer uma morada de infância, mas uma casa privilegiada nos emaranhados das lembranças que constitui a principal representação de lugar de afetos” (Palma, 2017, p. 24). Na narrativa de Dairys, a casa de sua mãe é retomada como esse local. Contudo, também a agenda exerce papel de casa, uma vez que oferece amparo para devaneios e é testemunha, por meio da escrita, de seus sentimentos.

Dessa forma, ao passo em que o sujeito se inscreve na casa, a casa, por sua vez, se inscreve no sujeito e, em sua materialidade, torna-se morada de suas lembranças. Nas palavras de Bachelard (1978, p. 202), “é graças à casa” que muitas de nossas lembranças estão guardadas e a ela retornamos mesmo quando a casa não é mais casa em sua materialidade.

Mesmo quando esses espaços [de solidão] estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum sótão, mesmo quando a água-furtada desapareceu, ficará para sempre o fato de termos amado um sótão, de termos vivido numa água-furtada. Voltamos a esses lugares nos sonhos noturnos. E esses redutos têm valor de concha. (Bachelard, 1978, p. 203)

Em deslocamentos forçados decorridos de guerras, essa casa à qual Bachelard se refere pode não mais existir e, em outros casos, ainda que exista em sua concretude constitui o espaço para o qual não se pode

retornar. As lembranças regressam a ela em forma de saudade não apenas do espaço físico, mas das pessoas que lá se encontra(va)m, como as “boas relações de amizade em grupos laborais, familiares e igreja”, e se presentifica nas memórias de vida registradas, no caso de Dairys, como uma espécie de diário em sua agenda. Nesse sentido, mudar de pátria, segundo Flusser (2003), ou até mesmo perdê-la são possibilidades da vida e, sobretudo, da contemporaneidade, mas, ressalta o autor, morar ou estabelecer morada são condições indispensáveis para a sobrevivência. Diversas são as maneiras de restabelecer essa moradia, ainda que de formas não convencionais ou fugindo do que se poderia considerar digno de humanidade, como campos de concentração ou campos de refugiados. No entanto, algum tipo de enraizamento é sempre necessário para a não dispersão subjetiva do sujeito.

No caso de Dairys, o seu objeto de deslocamento é sua morada, o local onde é possível residir como ser humano em meio a não humanidade que a assola. “Ser uma ser humano, uma pessoa normal e sencilla como todos nos” se apresenta como possibilidade apenas no distanciamento de sua condição de migrante refugiada, já que ser “migrante o não” é o ponto de essencialização dessa subjetividade em deslocamento, cerceada pela nomeação que a enquadra em uma conceitualização jurídica que a desumaniza. É na cisão entre migrante e nacional que, no caso analisado, são construídas significações de humanidade. Como nos lembra Sayad ([1991] 1998), o migrante vive na linha divisória entre imigração e emigração e, a nosso ver, entre a humanidade e a desumanidade derivadas dessa mesma linha.

Talvez, em diálogo com Butler ([1996] 2019), pudéssemos estender a discussão para a compreensão de que a produção de determinadas vidas como não sujeitos são essenciais para a constituição daquelas entendidas como sujeitos.

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “não vivíveis” e “inabitáveis” da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do “inabitável” é necessário para circunscrever o domínio do sujeito. (Butler, [1996] 2019, p. 18)

A reivindicação de Dairys pela sua humanidade e normalidade esgarça seu ser abjeto e sua produção como tal. Somos lembrados, a partir de sua escrita, que, apesar de todos nós termos um corpo, com pele, órgãos, sangue, água, nem todos os corpos são entendidos social e politicamente da mesma maneira. Nessa toada, sua construção enquanto sujeito perpassa seu movimento migratório que parece restringir suas possibilidades de ser. Presa a uma nome-ação – movimento de ação, perpassado por poder, de nomear –, percebe-se a (de)limitação que esse nome acarreta à sua subjetividade múltipla, isto é, a quem Dairys é (e pode vir-a-ser) “a parte de venezuelana”. Para o país de acolhimento, a origem dos estrangeiros é a informação mais importante, em termos jurídicos, para diferenciar nacionais de imigrantes. No entanto, no caso de deslocamentos forçados, essa é também uma forma de confirmação e comprovação da necessidade do refúgio, em especial para venezuelanos que atualmente, no Brasil, são reconhecidos como refugiados em decorrência apenas de sua nacionalidade⁵. Restringe-se, assim, sua

⁵ “Em junho de 2019, o Conare decidiu que há, na Venezuela, a existência de grave e generalizada violação de direitos humanos. Essa decisão tem como base o inciso III do artigo 1º da Lei nº 9.474, de 22 de julho de 1997, e facilita o processo de determinação da condição de refugiado de nacionais venezuelanos. O fundamento da decisão analisa elementos da Declaração de Cartagena de 1984, da qual o Brasil é signatário, e leva em consideração toda a situação fática na Venezuela de grave ofensa aos direitos humanos de seus nacionais e residentes em seu território. Para o sistema de refúgio brasileiro, a decisão tem efeitos práticos importantes. O primeiro deles é que, a partir dessa decisão, o Brasil passa a aplicar o critério objetivo de reconhecimento da condição de refugiado para venezuelanos - baseado na grave e generalizada violação de direitos humanos. Ou seja, se até então um nacional venezuelano precisava demonstrar liame subjetivo e com nexos causal entre o fundado temor de perseguição e sua pessoa, bem como estar relacionado a um dos 5 critérios da Lei nº 9.474, de 1997 (religião, raça, nacionalidade, grupo social ou opinião política), agora a existência dessa relação direta e subjetiva fica dispensada. A decisão abre caminho para resolução de diversos casos de nacionais venezuelanos que solicitaram reconhecimento da condição de refugiado, mas não tinham nenhum fundado temor de perseguição direta. Eram apenas vítimas da ampla e genérica violação de direitos humanos no território venezuelano. Outro aspecto importante da decisão é a simplificação de procedimentos, por passar a contar com um critério objetivo (ou seja, em tese, basta ser nacional venezuelano). Importante destacar que a decisão não atinge a todos os venezuelanos. Devem ser excluídos do reconhecimento os indivíduos ligados aos grupos paramilitares, como os *colectivos*, e outros membros ligados à ditadura venezuelana”. Disponível em:

identidade à Venezuela e, conseqüentemente, esquece-se da multiplicidade constitutiva do sujeito em uma tentativa de homogeneização jurídica.

O encarceramento a *uma* identidade, contudo, não dá conta de representar o sujeito migrante, ainda que para fins políticos-sociais-ideológicos isso aconteça. É na escrita presente na agenda, bem como na narrativa que a acompanha no acervo do museu, que vemos os *entre-lugares* (Bhabha, 1998) ocupado por Dairys. Sua existência fronteira entre os limites humano/não-humano, imigrante/emigrante é também expressa pelo imbricamento *entre* o português e o espanhol. A sua representação como pessoa contida na agenda é uma representação por meio das *línguas-culturas* que a constituem e que a permitem ser não apenas em uma língua, mas em línguas. Aleida Assman (2011a, p. 268) adverte que “a língua é o estabilizador mais poderoso das recordações. [...] Quando ocorre a verbalização, não nos lembramos mais dos acontecimentos em si, mas da nossa verbalização deles”. Nos lembramos, portanto, de nosso passado e de quem éramos (somos) a partir de recordações que têm a linguagem como ponto de ancoragem para a produção de sentidos mais permanentes. Verbalizar a si e à sua história de vida em espanhol e português cria uma língua própria para Dairys que não a desvincula de suas raízes anteriores, mas permite novos enraizamentos expressos por uma *língua outra* derivada de seu deslocamento.

As “partes de [sua] vida plasmados em cada folha” atestam as muitas Dairys para além do enquadramento “venezuelana” – falante de espanhol – ou refugiada e a fazem rememorar sua vida passada e suas intenções futuras, uma vez que “além de todos os valores positivos de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho, últimos valores que permanecem quando a casa já não existe mais” (Bachelard, 1978, p. 208). Por isso, quando o lugar de proteção já não está mais ali, resta a fabulação, tanto do local passado que já não se pode mais acessar fisicamente, apenas pela memória, quanto do futuro, para tornar sua vida no Brasil habitável. O final do relato de Dairys, ao comentar sobre sua luta para alcançar um lugar melhor para sua família e o desejo de escrita de um

<https://www.gov.br/mj/pt-br/aceso-a-informacao/perguntas-frequentes/refugio/especificidade-haiti-e-venezuela#:~:text=Em%20junho%20de%202019%2C%20o,de%20refugiado%20de%20nacionais%20venezuelanos> . Acesso em: 24 ago. 2023.

livro com suas memórias, conflui com o final da narrativa de Khaled que também, a partir da lembrança, ressignifica seu passado em sonhos para conseguir, enfim, futurar – Dairys por meio do compartilhamento dos prós e contras da vida e Khaled ao ajudar a reconstruir o seu país.

Deslocar para (des)estabilizar

De deslocamentos as vidas são feitas. Sejam eles físicos pela mudança de casa, cidade, país, ou subjetivos, pela mudança de pensamento, posicionamento, interpretação de si e do mundo. Dando continuidade a esse percurso natural de existência, o Museu das Coisas (Nada) Banais bem como a exposição aqui analisada propõem diversos tipos de deslocamentos. Em primeiro lugar, um deslocamento que acontece a partir do que se entende por museu na atualidade, sendo o espaço físico museológico transplantado para a virtualidade contemporânea. Em segundo lugar, dos objetos banais, desbanalizados pela importância afetiva e memorialística que desempenham na vida de seus detentores. O próprio objeto representado por uma foto pode ser considerado um outro deslocamento, propondo uma nova conceptualização da obra, submetida, de início, à própria interpretação de quem a fotografa. E, por fim, o deslocamento forçado das pessoas que em decorrência de violências imputadas em seus países foram desprovidas de direitos e, diante de fundados temores, foram obrigadas a migrar para poder (sobre)viver.

A exposição “Uma coleção feita de afetos e distâncias: memórias do refúgio e da migração em objetos” fornece espaço para que pessoas em situação de refúgio sejam ouvidas (lidas) e possam, por meio de uma escrita que acessa traumas passados, ressignificá-los ao transformar dor em arte. Os *objetos de deslocamento* que acompanham as trajetórias de sofrimento dos artistas abrem brechas para que novos enraizamentos ocorram em terras estrangeiras, nas quais o estranho é a regra e o familiar a exceção. Nesse cenário, o diploma de Khaled e a agenda de Dairys são espaços de encontro com o passado íntimo, recuperado por meio de objetos de afeto que os acompanha(ra)m no deslocamento migratório e que, ao trazer algo de familiar para sustentar as identidades, amenizam as

dispersões social, cultural, linguística e subjetiva que ocorrem no choque com o diferente.

No exercício de rememoração despertado pelos objetos, inicia-se um outro deslocamento, dessa vez não mais em direção ao passado, mas ao futuro. Nessa projeção, percebemos possibilidades de reinscrições subjetivas tanto no país de migração quanto no de origem, mesmo que o retorno não seja algo possível ou desejado. O espaço para narrar a si figura, portanto, como potencializador de formação de memória individual e coletiva para todos que se tornaram autores de suas histórias de vida na exposição, mas, sobretudo, para aqueles que, cotidianamente, escrevem suas histórias de deslocamento.

Referências

- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011a.
- ASSMANN, J. Communicative and Cultural Memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, p. 109-118, 2008b.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Trad. Myriam Avila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- BOSI, E. Os espaços da memória. In:_____. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRUNO, F. *Fotobiografia: por uma metodologia da estética em Antropologia*. 2009. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- BUTLER, J. *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1, (1996) 2019.
- DIDI-HUBERMAN, G. L'image brûle. In: ZIMMERMANN, L. (Org.). *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes: Ed. Cécile Defaut, 2006. p.11-52.

- FLUSSER, V. *The freedom of the migrant: objections to nationalism*. Translated from the German by Kenneth Kronenberg. Edited by Anke K. Finger. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- PALMA, D. As casas de Carolina: espaços femininos de resistência, escrita e memória. *Cadernos Pagu*, v. 51, p. 1-31, 2017.
- PALMA, D. Catadores de imagens: resíduos memorialísticos para um museu imaginário da cidade. In: MOURA, F.; OLIVEIRA, R. B. (Orgs.). *Espaços Convergentes: literatura, memória Cultural, arte*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019.
- PALMA, D. O cotidiano, a quebrada e o sonho: a resistência pelo olhar na ação de um fotocoletivo. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 59, n. 3, pp. 1862-1883, set./dez. 2020.
- PAVAN, L. H. *Ser-estar longe de casa: narrativas sobre (des)colhimento de estudantes refugiados*. 2022. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.
- SAMAIN, E. *Como pensam as imagens?* Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- SAYAD, A. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, [1991] 1998.
- WEIL, S. *O enraizamento*. Tradução de Giovani T. Kurz. Belo Horizonte: Âyiné, 2022.

FOTONOTÍCIAS E MEMÓRIA: A REPRESENTAÇÃO DE REFUGIADOS NO AMAZONAS

Vivian Gomes Monteiro Souza

Introdução

O fluxo migratório da última década para o Brasil, 2010 a 2020, é reconhecido em razão de deslocamentos forçados, em que vidas de migrantes estão ameaçadas devido à violação de direitos humanos e conflitos relacionados à nacionalidade, à raça, a posicionamentos políticos e religiosos (Rocha; Moreira, 2010). Embora estas questões demandem acolhimento social, cultural e político, são identificadas resistências no que tange a inserção de migrantes e refugiados na sociedade brasileira. A migração ainda é analisada sob uma ótica securitária, em que migrantes e refugiados são identificados como ameaça para segurança nacional e para acesso a oportunidades e ao mercado de trabalho (Moreira; Baeninger, 2010). De acordo com o Conselho Nacional dos Direitos Humanos (2018), na região norte do país, a maioria de refugiados venezuelanos não são admitidos em vagas profissionais em razão de posturas xenofóbicas, e quando são admitidos, em minoria e por meio de contratos informais, recebem abaixo de um salário mínimo.

Neste contexto, o fotojornalismo exerce papel relevante em razão de seu potencial de informar, representar uma realidade e constituir memórias coletivas (Souza, 2002; Caple, 2013), paralelamente a necessidade contextual de promover práticas inclusivas e conscientizadoras acerca da situação de vulnerabilidade em que refugiados estão submetidos (Moreira; Baeninger, 2010). Isto, pois, entende-se a fotografia não somente como um “espelho fiel”, mas como uma ferramenta visual para controle social (Souza, 2002). O papel da fotografia ultrapassa o registro de atividades de figuras públicas, documenta o humano e a vida cotidiana. Neste processo, faz-se um recorte sobre quais questões são válidas de documentação, quais devem contribuir para composição da opinião pública, quais, uma vez

despercebidas, devem ser ressaltadas e esclarecidas pelo olhar intencional do fotógrafo (Caple, 2013).

Este direcionamento visual, ideológico e político, contribui para o entendimento de que há modos distintos de enquadrar a vulnerabilidade, estes que possibilitam que determinadas populações estejam sujeitas a violências simbólicas e arbitrárias, além de determinar quais conflitos e grupos sociais sejam passíveis de empatia e luto (Butler, 2004). A exposição de determinados grupos pode servir como espetáculo, “pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê” (Sontag, 2003, p. 63). Esta exposição, quando transposta para as mídias, deve ser analisada através de uma perspectiva crítica, a qual questiona os critérios de seleção de conteúdos e estratégias visuais para enquadramento social, uma vez que o discurso midiático sugere quais recortes históricos e como determinados grupos devam ser lembrados coletivamente e socialmente aceitos (Zierold, 2020). Os usuários, na maioria dos casos, criam mecanismos de memória a partir do recorte histórico disponível na mídia. Assim, a produção de discursos e interpretação acerca de ocasiões retratadas, conjuntamente aos sujeitos associados ao processo, se constituem como instrumentos políticos de poder (Zierold, 2020).

Nesse viés, o objetivo deste estudo consiste em refletir sobre o modo em que refugiados são representados em fotografias de notícias jornalísticas, considerando que estas possuem o potencial de informar sobre determinada realidade, elaborar o modo em que indivíduos são lembrados e localizados historicamente e promover ações no mundo, excludentes ou inclusivas acerca da migração e refúgio. A análise repousa em produções jornalísticas do norte do país, em razão da relevância que a região ocupa no fluxo migratório venezuelano recente, vista sua localização fronteiriça e sua atuação como centro de acolhimento de refugiados a partir de 2016. Para tanto, o jornal selecionado é intitulado como *A Crítica*, tradicional veículo informativo da capital amazonense. As discussões trazidas são originadas de quarenta e duas fotografias, número que representa a totalidade de fotonotícias divulgadas durante o ano 2019 em seu *website*.

Considerações sobre o fotojornalismo no ambiente digital

As fronteiras que definem o fotojornalismo são tênues diante do acesso às máquinas e a possibilidade de documentação. Porém, assim como a redação jornalística, Souza (2002) afirma que o objetivo das fotografias jornalísticas é informar, transmitir uma notícia relevante, ainda que momentaneamente, para determinado contexto. Para essa mesma autora (2002), o profissional fotojornalista deve possuir alguns atributos e conhecimentos para capturar imagens, sendo: sensibilidade e capacidade de avaliar situações que valem ser fotografadas; rapidez e curiosidade para captar os acontecimentos imediatos do campo social; intuição e técnica para definição do ângulo, contraste, iluminação e demais especificidades da fotografia; olhar crítico e ético sobre a viabilidade de determinados eventos serem reproduzidos. Para Caple (2013), fotografias são entendidas como a forma visual do jornalismo, tendo como princípio básico o relato da experiência humana de modo preciso e honesto com senso de responsabilidade social. A experiência humana implica em considerar as fotografias como um ponto de intersecção de sistemas semióticos, em que as escolhas visuais comunicam significados e permitem o estabelecimento de relações entre fotojornalista e leitor (Caple, 2013). No que tange esta relação estabelecida entre a fotonotícia e o leitor, a seleção de fotonotícias contribui para que a audiência reconheça determinados eventos sociais como relevantes em detrimento de outros. Nesta seleção, crenças sobre as pessoas são reiteradas, uma vez que a finalidade da fotografia está relacionada, também, com a composição de um registro visual da verdade (Souza, 2002). Segundo esta autora, essa perspectiva se fortalece com o movimento de produção e circulação de notícias falsas, além do processo de industrialização que favorece a objetividade, o instantâneo, a reprodutibilidade e o lucro. Deste modo, entende-se que a elaboração e divulgação de certas fotonotícias é pautada não apenas pelo que os produtores de notícia possam considerar como algum tipo de valor informativo intrínseco, mas também em consonância de tendências mercadológicas (Souza, 2002).

Os efeitos das fotonotícias são potencializados quando distribuídos no ambiente virtual em oposição ao modo impresso. A mídia, como

suporte, expande a capacidade de testemunho de eventos sociais e incita o engajamento ao que é exposto a fim de estabelecer um determinado nível de intimidade à distância. A partir da *web 2.0*, nota-se um movimento expressivo de difusão de informações e presença de empresas jornalísticas em multiplataformas, ultrapassando a necessidade do jornal enquanto matéria para o acesso ao conteúdo. As diferenças de produção e consumo adotadas para o ambiente virtual indica também uma valorização para as imagens, por exemplo, no *website* do A Crítica, o que classifica o primeiro contato com a notícia é a fotografia de capa dentre uma listagem de todas as reportagens disponíveis estruturadas desta mesma forma. Juntamente com a valorização, o elevado número de reproduções em paralelo com a presença midiática, os modos de se relacionar com as fotografias é modificado e acentuado.

O conceito de mídia referido atua, regida de protocolos de ordem social, política, econômica e tecnológica, como uma estrutura de comunicação social, esta sendo uma prática cultural que abriga diferentes pessoas que partilham concepções populares de representação (Gitelman, 2006). Esta autora ressalta que a associação de indivíduos na mídia não se estabelece somente por meio de aproximação local, mas por sentimentos e opiniões partilhados acerca de um fenômeno. De acordo com Piras (2020), a construção destes grupos sociais constitui exemplos sobre como atitudes e discursos discriminatórios, como a xenofobia, se tornam potentes, pois possuem potencial para construir consenso, implicitamente ou explicitamente. Esta prática institui exercícios de exclusão, em paralelo a atribuição de credibilidade e confiança aos discursos e atitudes populares e discriminatórias dentre os grupos. Neste viés, é relevante investigar quais opiniões são mais atrativas ao público, identificar quais os atores que fomentam esses posicionamentos e quais mecanismos são utilizados para difusão (Piras, 2020).

Para além destas discussões, Gitelman (2006) evidencia a função que as mídias desempenham como ferramentas históricas. As mídias promovem encontros com o passado e registros estáveis, passíveis de serem gravados, armazenados e recuperados. A fotografia, por exemplo, oferece uma representação visual, assim como oferece uma evidência, um índice que direciona o leitor para o contexto social e histórico em que foi produzida (Gitelman, 2006). Compreende-se que através das mídias

se obtém “registros e documentos, os fragmentos arquiváveis ou unidades irreduzíveis da cultura moderna que parecem arquiváveis sob estruturas de conhecimento predominantes e em evolução, e que assim sugerem, exigem ou desafiam a preservação” (Gitelman, 2006, p. 12, tradução nossa). Neste viés, as mídias influenciam as políticas de memória, pois seleciona sujeitos, fenômenos, acontecimentos históricos e estratégias específicas para impulsionar estas narrativas (Zierold, 2008). Este autor destaca que dentre diferentes ocasiões para recordar, diferentes interpretações são possíveis. Estas interpretações se modificam conforme a identidade de grupos sociais, regenerada e negociada continuamente (Zierold, 2008).

Assim, recordar acerca da migração desta década, especificamente durante o ano de 2019, implica reconhecer uma série de desigualdades sociais e práticas xenofóbicas, uma vez amparado em uma prática inclusiva. Entretanto, entende-se que esta prática não é recorrente em razão de fatores diversos que influenciam a percepção global acerca da migração e refúgio. A seção seguinte se destina para elucidar estes fatores, os quais podem vir a ser motivadores para produção das fotonotícias, assim como elucidar as políticas migratórias desenvolvidas no país.

O Brasil como destino de migrantes e refugiados do Sul Global

Nesta última década, 2010 a 2020, a migração para o Brasil ocorre em um percurso histórico em que se estabelece um movimento contrário à migração em escala global. Cavalcanti (2021) elucida algumas questões motivadoras para a seleção do Brasil como destino de migrantes e refugiados, sendo estas: crise de políticas de recepção de migrantes no Norte Global; endurecimento de leis de imigração e refúgio, assim como construção de obstáculos materiais e simbólicos para dificultar o acesso aos países, como muros, valas e símbolos; emergência de discursos políticos anti-imigração, sobretudo por meio de divulgação midiática; aumento de civis votantes baseados nesta política, especialmente de partidos de direita e extrema direita. Em associação destas questões ao reconhecimento de que o Brasil se constitui, tradicionalmente, por uma matriz étnica e cultural diversa, além de possuir uma moeda valorizada

em comparação aos países de origem de migrantes do Sul Global (Rodrigues, 2010; Cavalcanti, 2021), é delineado este destino.

O Brasil se insere em um cenário de política internacional humanitária, com intuito de atender demandas “para prevenção de conflitos, construção da paz, desenvolvimento sustentável e responsabilidade de proteger” (Rodrigues, 2010, p. 139). Neste contexto, os movimentos migratórios recentes se compõem por transformações tanto a respeito da legislação brasileira de proteção aos migrantes e refugiados, quanto a respeito das características que compõem os grupos migrantes. Por exemplo, a migração haitiana, expressiva a partir de 2010, motivou o estabelecimento da Lei da Migração (13.445/2017), a qual reconhece o migrante como indivíduo que deva ser protegido e acolhido enquanto ingressante e residente no território nacional (Brasil, 2017). O período anterior a implementação da lei, de 1980 a 2017, era regido pelo Estatuto do Estrangeiro (6.815/1980), o qual definia o migrante como alheio à sociedade e como ameaça para sociedade brasileira, pautado sob o olhar da diferença. Reconhecer a necessidade de novos procedimentos legais para acolhimento de migrantes indica um posicionamento fraterno e empático para migração (Brasil, 2018), entretanto, a composição de fluxos migratórios recentes desafia esta prática legal e solidária. Esta afirmação se edifica a partir do interesse brasileiro, desenvolvido progressivamente por políticas de acolhimento, em receber migrantes brancos europeus, com a função de “ocupar territórios, branquear o país e ser mão de obra intensiva para a cafeicultura e a agricultura” (Cavalcanti, 2021, p. 15). Deste modo, migrantes do Norte Global eram valorizados e acolhidos em razão de um possível retorno financeiro e cultural para o país, com menos destaque para motivações humanitárias.

A migração recente, desta última década, se compõe majoritariamente por migrantes do Sul Global, estes que são caracterizados por distinções no que tange a composição racial, o nível de escolaridade e a identificação de gênero (Simões; Neto, 2021). De acordo com estes autores, identifica-se que a maioria de migrantes pertencentes a este movimento migratório são negros, com formação educacional até o nível fundamental completo, com destaque para aumento de participação de mulheres migrantes no país. As desigualdades sociais entre migrantes se intensificam conforme o aumento de migrantes

do Sul Global no país. Simões e Neto (2021) afirmam que migrantes do Norte Global registram rendimentos financeiros superiores àqueles do Sul Global; as mulheres migrantes do Sul Global recebem em média menos da metade dos rendimentos financeiros daquelas do Norte Global; migrantes brancos, em maioria europeus, recebem salários mais elevados que migrantes negros, sendo que estes recebem até dois salários mínimos; refugiados e solicitantes de refúgio recebem menos que todos os migrantes; as oportunidades profissionais destinadas para migrantes do Sul Global são, sobretudo, atividades de limpeza, atuação no mercado frigorífico e no setor alimentício, enquanto que as atividades de migrantes do Norte Global incluem atuação no setor econômico e no setor industrial.

Estas comparações entre grupos migratórios assinalam que ocorre um movimento opressivo de migrantes e refugiados no país, embora haja legislações protetivas que orientem o movimento oposto, inclusive com a Lei 9.474/1997, destinada para proteção de refugiados, baseada em acordos internacionais (Brasil, 1997). Esta relação conflituosa entre brasileiros, migrantes e refugiados se intensifica na região norte do país, em razão da relação fronteiriça que estabelece com países de origem de grupos migrantes Sul-Sul, o que facilita os meios de entrada. Nota-se uma descentralização de principais destinos de imigrantes, as regiões sudeste e sul, em direção ao norte, a qual representa região de 16,6% de migrantes e refugiados do país (Oliveira, 2021). A escolha por esta região se dá, também, na busca por regulação migratória. As solicitações de refúgio contabilizam 63,3% registradas somente no estado de Roraima, em comparação a 10,5% registradas no estado de São Paulo durante esta década (Oliveira, 2021). De acordo com este autor, após a análise de pedidos de refúgio, o estado do Amazonas ultrapassa Roraima e São Paulo, recebendo 19,5% de refugiados residentes.

Apesar dos estados Amazonas e Roraima protagonizarem, sobretudo a partir da segunda metade da década, a recepção de migrantes e refugiados, cabe destacar a atuação pública na gestão deste movimento migratório. A Polícia Federal é a instituição em destaque para gestão do fluxo de migrantes na região de fronteira, atribuindo à migração um tratamento de segurança pública e nacional, em um exercício de restringir direitos humanos e fundamentais aos migrantes, em desprezo às

motivações humanitárias que levaram à migração (Silva, 2014). Este autor ressalta a necessidade de atualização profissional da instituição, a fim de promover uma mudança cultural, social e cívica, dada a visão restritiva e limitante atrelada às funções essenciais de repressão ao crime e combate à corrupção da instituição. A manutenção desse posicionamento rompe o discurso da legislação brasileira, a qual fomenta a hospitalidade, a tolerância e o respeito, pois os órgãos de controle e as autoridades de fronteira ainda se apoiam em práticas excludentes, dentre estas, práticas desenvolvidas no período ditatorial que enxergavam o refugiado como subversivo, especialmente em casos de impossibilidade de retorno econômico (Silva, 2014). Estas práticas e discursos circundantes contribuem para a marginalização de refugiados, os quais buscam segurança, apoio e integração na comunidade brasileira. Este estudo se desenvolve a partir desta preocupação social, interessado em verificar se as narrativas jornalísticas contribuem para o estabelecimento destas concepções ou se contribuem para a promoção do movimento oposto.

As fotonotícias: o enquadramento da migração no Amazonas

Durante o ano de 2019, o jornal A Crítica publicou vinte e nove reportagens sobre a migração e refúgio no Brasil, com destaque para o movimento migratório realizado no norte do país. Dentre estas reportagens, estão distribuídas quarenta e duas fotonotícias. O grupo migratório representado é composto por refugiados. Embora haja cerca de dezenove nacionalidades latino-americanas solicitantes de refúgio (Silva, 2021), somente refugiados venezuelanos são representados nas fotonotícias deste jornal em foco, destaque observado também em demais jornais na região. Vale ressaltar que isto acontece paralelamente ao registro do índice mais elevado de solicitantes de refúgio da migração haitiana em 2019, a qual ocorre desde 2010 (Silva et al, 2021).

O movimento migratório venezuelano para o Brasil se inicia em 2016, com 2.601 solicitações de refúgio (Silva et al, 2021). Em 2019, este número se altera para 53.713, conjuntamente ao reconhecimento de 20.696 refugiados (Silva et al, 2021). A migração ocorre em razão de uma crise social e política que se instaura no país. De acordo com o *Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales* (IIES, 2020), em uma pesquisa

acerca das condições de vida de venezuelanos durante a crise no ano de 2019, foi constatado que 96,2% da população vive em situação de pobreza e 79,3% em situação de extrema pobreza; 79,3% da população não possui condições de adquirir alimentos; 85% da população está desempregada; 82,8% de venezuelanos afirmam que a principal justificativa para decisão de migrar concerne a busca por emprego.

Desse modo, entende-se que os refugiados representados nas fotonotícias se encontram em situação de extrema vulnerabilidade, devida a condição que estavam submetidos em seu país de origem e as condições que estão submetidos também no país de chegada, visto que a maioria não possui acesso ao mercado de trabalho. De acordo com Simões e Neto (2020), somente 12,1% de refugiados venezuelanos integram o mercado de trabalho formal no Brasil. Neste mesmo ano, migrantes haitianos registram participação com 35,8% e demais nacionalidades com participação de 52,2% no mercado de trabalho formal. Estas diferenças quantitativas reforçam a relevância de narrativas baseadas em um viés humanitário, que busquem, ainda que minimamente, desestabilizar este cenário excludente. Entretanto, vê-se que discursos excludentes são mais reproduzidos, resultando no distanciamento de refugiados da sociedade brasileira, como exemplificado neste *corpus*.

O conteúdo das fotonotícias diz respeito à participação de refugiados no cotidiano da cidade de Manaus. Este tema se subdivide em quatro blocos, o trânsito de refugiados, o percurso até a cidade e, uma vez nesta, o movimento na cidade; a atuação governamental no que tange o oferecimento de serviços, e por conseguinte, o acesso de refugiados a estes, como, oferecimento de cursos, regulação documental, cadastro em atividades sociais, etc.; os locais ocupados por refugiados, seja em espaços públicos da cidade, seja em abrigos; as atividades realizadas por refugiados em busca de adaptação na região.

Na leitura destas fotonotícias, é possível questionar: refugiados venezuelanos são acolhidos no país de modo eficaz? O que impede a integração local de refugiados? Qual papel que a xenofobia exerce neste processo? Como as fotonotícias modelam a identidade de refugiados do Sul Global, neste caso, venezuelanos? Em um contexto negativo, de que modo as fotonotícias contribuem para a disseminação de estereótipos de

refugiados? Ao mencionar a migração venezuelana, qual memória é evocada?

O trânsito de refugiados: percurso, direitos e adaptação

Diferentemente das fotografias de trânsito de indivíduos com finalidade turística, as quais possuem um apelo estético de apreciação local e função reconfortante, como um *souvenir* de um momento de uma alegria ou de uma aventura (Palma, 2018), as fotografias concernentes ao trânsito de refugiados possuem valor distinto e rememoram um momento de angústia. Estas (figura 1) exprimem o ensejo de melhores condições de vida, a fuga de um local em que direitos fundamentais são violados e as circunstâncias precárias imbricadas no movimento migratório. As fotonotícias dedicadas ao deslocamento representam diversos refugiados, sobretudo, a pé, no entorno da cidade de Manaus e também nela, durante o processo de entrada e triagem.

Figuras 1 a 4 - Sequência de fotonotícias – o movimento migratório de refugiados.



Fonte: A Crítica. Disponível em: <https://www.acritica.com/>

A terceira fotografia (figura 3), com refugiados em fila próximo a um avião, representa o processo de interiorização, em que consiste em uma ação de política interna de redistribuição da população venezuelana em território brasileiro, mediante uma avaliação acerca de quais refugiados são aptos para saírem da fronteira, enquanto demais permanecem (Baeninger, 2020). Esta prática tem como finalidade “ordenar a fronteira e diminuir a pressão social em Roraima” (Silva; Jubilut; Velásquez, 2020, p. 59), estado vizinho do Amazonas. A partir disto, entende-se que a percepção adotada revela que refugiados causam impactos negativos para a sociedade, como desordem e comprometimento da capacidade populacional.

Este descontentamento com a presença e trajetória de grupos migrantes é possível ser identificado através da ênfase atribuída ao número de refugiados participantes em toda a sequência de fotonotícias. Estas incluem grupos numerosos, aglomerados, alheios ao olhar do fotógrafo. Este se coloca em posição de superioridade, uma vez que é possível ter conhecimento das situações retratadas de modo amplo, isto é, vê-se diversos participantes e características dos ambientes, mas pouco a respeito das individualidades de cada grupo de refugiados. No que concerne aos ambientes, todos os locais sugerem atividades de trânsito, como aeroporto, estrada e rua. Nota-se que não é possível observar o destino de refugiados, o que sugere um fluxo intenso e contínuo. A associação destes fluxos ao número de refugiados em movimento sugere, também, a percepção de descontrole governamental na fronteira e no território brasileiro.

Ademais, a estratégia visual de representar o coletivo de modo despersonalizado e anônimo, juntamente com numerosa e incontável presença em curso, promove sentimentos de desconfiança aos leitores, tendo em vista que discursos orais circulantes sugerem a associação do deslocamento de refugiados a ilegalidade e a criminalidade (Chouliaraki; Stolic, 2019). A anonimidade ou associação de indivíduos a conceitos negativos consentem a insensibilidade perante os fenômenos apresentados, suprimindo, indefinidamente, sua gravidade social (Butler, 2004). Prática similar é empregada na sequência de fotonotícias acerca do oferecimento e acesso a serviços na cidade de Manaus (figuras 5 a 8). Nestas, refugiados são apresentados a caminho de instituições

governamentais ou em aguardo de atendimentos, sobretudo, relacionados à emissão de carteira de trabalho e cartão de saúde do Sistema Único de Saúde (SUS), inscrição no Cadastro Único (CadÚnico) para acesso a programas sociais do governo brasileiro, solicitação de residência e realização de Cadastro de Pessoa Física (CPF).

Novamente, o foco recai para a representação do aglomerado de indivíduos, por meio de um enquadramento impessoal. Caple (2013) afirma que a escolha por retratar grupos numerosos é um exemplo da construção do grau superlativo em imagens, assim como é um modo de impactar leitores, pois estes reconhecem a quantidade de indivíduos em busca de acesso aos serviços governamentais. Este recurso é utilizado para classificar a aglomeração como uma das consequências negativas do movimento migratório, narrativa que se intensifica por repetições na sequência de fotonotícias.

Figuras 5 a 8 - Sequência de fotonotícias – oferecimento e acesso a serviços.



Fonte: A Crítica. Disponível em: <https://www.acritica.com/>

O fotógrafo se posiciona como aquele que observa, não aquele que integra o grupo representado. De acordo com Palma (2018), este modo de enquadrar reduz as possibilidades de ações que tenham como objetivo conscientizar, promover empatia e oportunidades de desestabilizar discursos dominantes, neste contexto, excludentes. A fotografia e a câmera fotográfica “funcionam (ou acredita-se que funcionem) como um

escudo de proteção que mantém o sofrimento e a violência fora da experiência de quem olha (para imagem ou pelo visor)” (Palma, 2018, p. 347). Assim, os enquadramentos (figuras 1 a 8), minimizam jornadas exaustivas, complexas e particulares percorridas por refugiados, uma vez que o fotógrafo não busca tornar visível o sofrimento e os obstáculos atrelados à necessidade de migrar e, assim, humanizá-la.

Além disso, as figuras 5 a 8 representam refugiados como participantes passivos do sistema burocrático para controle estatal e para assistência humanitária, baseada em uma distinção entre “nós” e “eles” (Chouliaraki; Stolic, 2019). De acordo com estas autoras, esta distinção consolida uma relação desigual entre indivíduos na hierarquia social, em que refugiados são silenciados, colaborando também para solidificação de uma fronteira simbólica. Portanto, são atribuídas às fotonotícias uma significância política, pois entende-se que estas sejam não somente um retrato contextual e histórico, mas um retrato de orientações ideológicas implícitas. Estas orientações conduzem os procedimentos técnicos de elaboração, seleção e tratamento das fotografias, as quais contribuem para potencializar a força conotativa, a capacidade de alcance e o valor informativo e social (Caple, 2013).

Neste viés, busca-se também apresentar como o espaço urbano é modificado conforme o movimento de imigração para a capital amazonense (figuras 9 a 12). O objetivo de retratá-lo consiste em elucidar possíveis alterações e intervenções realizadas a partir da chegada de refugiados. As fotografias possuem caráter descritivo, expressam detalhes e sentimentos por vez intraduzíveis para o modo verbal ou despercebidos no momento da redação de reportagens (Souza, 2002; Caple, 2013), além de transmitirem informações essenciais para reiterar a intencionalidade do portal A Crítica.

Figuras 9 a 12 - Sequência de fotonotícias – a convivência de refugiados no espaço urbano.



Fonte: A Crítica. Disponível em: <https://www.acritica.com/>

A sequência de fotonotícias compõe uma crítica ao modo em que refugiados elaboram abrigos improvisados, em condições insalubres, em regiões de circulação intensa de brasileiros. Uma vez que a região ocupada é relevante para diferentes rotas manauaras, a atuação de refugiados é trazida à luz a fim de contrastar a organização do espaço com períodos anteriores, sem intervenção de grupos migrantes. Nota-se que, no texto verbal, o esforço consiste em enfatizar o processo de culpabilização destes grupos, sem referência para medidas institucionais que promovam a recolocação para abrigos adequados. A intervenção externa é defendida, mas como medida securitária.

Cabe ressaltar o processo de seleção realizado por um fotojornalista, pois como indica Sontag (2003, p. 40), “fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir”. Palma (2018) enfatiza essa atividade de recorte ao discutir que “é difícil pensar no indivíduo que fotografa como mero espectador, olhar através do visor não carrega a mesma passividade que pode ter um olhar direto, sem mediação tecnológica. Fotografar é, em alguma medida, participar” (Palma, 2018, p. 327). Assim, o fotojornalista se localiza em uma posição privilegiada, pois é responsável em delimitar quais aspectos de uma realidade devem ser observados, considerando um contexto, ambientação, participantes

envolvidos na imagem, etc., além de ser o indivíduo integrado politicamente e culturalmente em um grupo social em oposição aos refugiados. Isto atribui possibilidades para que o fotojornalista possa responder à presença do migrante refugiado a partir da documentação dos fatos e, conjuntamente, elucidar potenciais significados implícitos, ao passo que a fotografia também sugere como pensar, sentir e reagir ao que é relatado (Chouliaraki; Stolic, 2019).

Deste modo, nota-se o destaque atribuído para a estrutura dos abrigos, aos objetos pessoais dos refugiados dispostos nas ruas, as condições insalubres desenvolvidas nesta região. Estas representações promovem o impacto das fotonotícias desta sequência, pois de acordo com Caple (2013), o impacto de fotografias é maximizado por meio de repetições contidas, neste caso, numerosos elementos que envolvem as condições de vida de refugiados na cidade. O enquadre desta vulnerabilidade social colabora para o reconhecimento do trânsito subjetivo entre refugiados *como* risco, o entendimento que este grupo constitui ameaças para saúde pública, oportunidades e segurança, e refugiados *em* risco, ações realizadas por refugiados que sugerem a interpretação humanizada da migração (figura 13 a 16).

Nesta sequência (figuras 13 a 16), refugiados são apresentados em pequenos grupos ou sozinhos, especialmente mulheres e crianças, realizando atividades rotineiras, como crianças caminhando, mães cansadas, trabalhando ou solicitando ajuda. De acordo com Chouliaraki e Stolic (2019), a representação do cotidiano, com situações comuns ao cotidiano brasileiro, estimula o sentimento de empatia a partir da possibilidade de identificação, uma vez possível reconhecer refugiados como indivíduos parte de uma humanidade partilhada, para além da condição migratório em que estão submetidos.

Figuras 13 a 16 - Sequência de fotonotícias – ações de refugiados em busca de adaptação.



Fonte: A Crítica. Disponível em: <https://www.acritica.com/>

O estímulo à empatia ocorre, na maioria dos casos, quando há o estabelecimento de contato entre os indivíduos fotografados e o leitor, especificamente através de técnicas desse campo. Neste *corpus*, esse processo acontece quando crianças são retratadas, apesar de constituírem a menor ocorrência, sendo apenas em cinco fotografias e em apenas uma com contato direto com o leitor (primeira fotografia à esquerda). Nesta, nota-se que o plano centraliza a atenção nas duas crianças que estão à margem na avenida, através de um ângulo que iguala o olhar do espectador ao de uma das crianças, o que resulta em uma conexão com esta realidade, uma vez que se apresenta de maneira próxima, diferentemente do que seria se ambas estivessem de costas, como na fotografia ao lado direito.

Por outro lado, Sontag (2003) ressalta que a solidariedade e a maldade são concorrentes, representar a dor do outro pode se estabelecer como um apelo de paz ou de revolta, assim como pode fomentar a consciência de eventos desastrosos acontecem com as pessoas, como guerra e exclusão. Os efeitos discursivos não são pré-determinados, são passíveis de mudanças para além da intenção do fotógrafo, por isso, considera-se a possibilidade de que imagens como a segunda e a terceira também atuem como argumento de culpabilização

de refugiados, realçando irresponsabilidade com as crianças e incapacidade de cuidado, visto a cultura de intolerância em que estão inseridos. Estas questões já são expressas de modo mais evidente na segunda fotografia, uma vez que o contato é estabelecido pela linha do olhar do indivíduo adulto ao invés das crianças. Na última fotografia, embora possível observar a expressão facial da refugiada, vê-se que seu olhar é direcionado para a avenida, enquanto o fotógrafo a registra, grávida, em uma prática de mendicância. O registro desta prática, por meio do destaque da postura e do gesto corporal, pode suscitar reações de julgamento (Caple, 2013).

A manchete desta reportagem complementa essas interpretações ao afirmar “ruas de Manaus 'abrigam' imigrantes e refletem caos venezuelano” (A Crítica, 2019). A continuação do texto descreve dificuldades enfrentadas pelos refugiados, especialmente para as crianças. A responsabilidade recai apenas para as refugiadas mães, sem considerar os conflitos subjacentes da crise humanitária, não exclusivos aos venezuelanos. Não há menção à responsabilidade do governo brasileiro com a gestão deste movimento migratório. Paralelamente, há também a possibilidade de espectadores se ausentarem dos conflitos trazidos nas imagens, com o argumento de que se localizam em uma posição distante daquele que sofre, ainda que semelhanças pudessem ser identificadas entre vítima e voyeur (Sontag, 2003).

O potencial memorialístico das fotonotícias

Como extensão da capacidade humana de recordar, os instrumentos tecnológicos tornam-se essenciais para a composição da memória, para o registro e reprodução de sentimentos e de experiências sociais (Ruchatz, 2008). Ainda que indivíduos não participem de um determinado acontecimento, podem integrá-lo através do contato com a mídia, da memória mediada ao invés da memória “natural”. Por isso, as fotonotícias estão sujeitas a um uso indutivo, determinadas fotografias podem contribuir para estruturar um argumento ou justificar posicionamentos, tendo em vista a construção de memória constituída pelo olhar do fotógrafo em comparação ao espectador que possui uma memória subjetiva, pautada na ausência (Ruchatz, 2008).

Segundo Sontag (2003, p. 73), “as ideologias criam arquivos de imagens comprobatórias, imagens representativas, que englobam ideais comuns de relevância e desencadeiam pensamentos e sentimentos previsíveis”. Concomitantemente, pondera-se as razões de determinadas fotografias ganharem relevância ao invés de outras, quais motivos propiciam que fotografias se tornem símbolos de determinado tempo ou conflito. Ainda que não haja uma resposta fixada, uma vez que isso perpassa por diferentes questões históricas, há a hipótese de que, culturalmente, países do Sul Global estejam em uma ordem de prevalência inferior em comparação aos demais, tanto sob o olhar do fotógrafo, quanto do olhar do espectador. É possível que fotonotícias do movimento migratório Norte-Sul causem mais comoção no leitor brasileiro, do que uma fotografia do movimento migratório Sul-Sul, por exemplo, considerando um recorte que ambas tratassem de refugiados em vulnerabilidade. Em certos casos como esse, a aproximação espacial implica na indiferença.

Outro ponto concernente a fotografia é a capacidade de localizar o indivíduo temporalmente. De acordo com Ruchatz (2008), ao retomar um evento passado, a fotografia age como guia ou lembrete de outras memórias, como evidência de um período histórico. A fotografia captura uma parcela do cotidiano, reitera estruturas sociais, e como parte de um discurso informativo, elabora um “primeiro esboço da história” (Caple, 2013, p. 90). A fotografia pode ser classificada também como um “quadro congelado”, “citação máxima ou provérbio” (Sontag, 2003, p. 23), o que favorece a memorização de uma situação específica, de modo compacto, apesar da concorrência com diferentes tipos de mídias, como filmes, vídeos, *podcasts*, etc.

Conforme Caple (2013), em um contexto de movimentações céleres e constantes de sujeitos, informações e discursos, a fotografia oferece um momento de contemplação e uma lembrança icônica de um evento noticioso, embora a possibilidade do esquecimento da integralidade de um texto verbal, em referência às reportagens jornalísticas. Zelizer (2008) atesta que, por vezes, o que promove o engajamento com determinadas reportagens é a maneira que constituem e tornam disponíveis as memórias sobre o passado e presente. Estas memórias jornalísticas se compõem por tensões e debates da esfera

pública, estabelecendo um indicador da percepção social e, portanto, da memória coletiva (Zelizer, 2008).

Pondera-se acerca das consequências para os refugiados caso venham a conhecer as fotografias que integram, em contraste de suas experiências pessoais, sabendo que a memória estipulada e induzida pela mídia possivelmente não contemple os mesmos aspectos da memória individual e irreproduzível. Isto, pois, as fotografias deste estudo permitem o entendimento de que o refugiado é elemento central, mas na maioria dos casos, a ele cabe a função de ser representado sob o olhar dominante, e não a função de protagonista, agente sobre determinada temática. A perspectiva adotada é marcada pelo distanciamento de realidade, aquele que fotografa não pertence ao grupo dos migrantes, há a recusa de que a narrativa seja contada através da visão do refugiado. A memória jornalística representa o refugiado como alheio à sociedade, sem autoridade para pronunciar-se.

A memória coletiva que pode vir a se delinear a partir destas fotonotícias perpassa pela interpretação de que a migração é um movimento que causa desordem, instabilidade social e política; os espaços públicos são disputados por refugiados, uma vez que espaços de trânsito se tornam moradias; refugiados são culpados pela situação que se encontram e que colocam suas famílias, especialmente crianças; refugiados são vistos como concorrentes de brasileiros em razão das necessidades que possuem e dos serviços que têm acesso. Entende-se, assim, que a memória sugerida sobre a migração no Amazonas se encaminha para uma lembrança negativa, em diálogo com discursos globais contrários à migração e ao refúgio.

Considerações finais

Este estudo teve como objetivo discutir o potencial das fotonotícias em informar, representar e construir memórias da migração venezuelana. Pode-se concluir que as narrativas que compõem as fotografias se opõem à neutralidade, são elaboradas a partir de um objetivo específico e intencional, que se modifica conforme questões mercadológicas, contextuais e culturais. Considerar essas questões através de um olhar crítico é essencial para compreender que conflitos políticos e sociais

acerca da migração se refletem também em fotonotícias. Estas, possuem valor simbólico e significância política, uma vez que compõem o cotidiano midiático e contribuem para a formação de opinião e memória.

O jornalismo se apresenta como um veículo de representação e memória, pois possui potencial de moldar as maneiras de conhecer e rememorar a história em curso através do processo de seleção de quais narrativas são legitimadas e quais narrativas alcançam o domínio público (Zelizer, 2008). A realização deste estudo se justifica neste viés, pois conforme Zierold (2008), faz-se necessário analisar e questionar quem produz estes discursos que ganham relevância midiática, assim como investigar as estratégias utilizadas para estas finalidades. No ensaio de discutir como o jornal *A Crítica* rememora a migração venezuelana, é possível identificar que há um interesse em retratar os modos em que refugiados impactam a cidade de Manaus. Isto ocorre, sobretudo, através do registro de elementos em repetição, em um plano médio e em um ângulo superior ao nível do olhar, o que representa um grau de impessoalidade com a situação ou grupo, indicando o objetivo do fotógrafo em realçar aspectos negativos da migração para a região norte. A representação de refugiados se dá, em maior ocorrência, por meio de um grupo populoso, com cores diversas e com objetos distintos, compondo uma desordem para a fotografia, a qual se reflete no entendimento da migração.

Por outro lado, quando há a aproximação do fotógrafo ao fotografado, ora é com a intenção de promover empatia e solidariedade, ora com a intenção de culpabilizar os refugiados, a fim de denunciar determinada ação ou promover julgamentos. Esta situação ocorre em maior número. Portanto, compreende-se que o refugiado integra a fotografia como um participante passivo, silenciado, sem referências às narrativas individuais. O fotógrafo se posiciona em uma posição superior e privilegiada, refletindo desigualdades sociais que se estabelecem entre refugiados e sociedade brasileira. Entende-se que a estruturação das fotonotícias nestes moldes reafirma que refugiados ainda não são acolhidos na prática, embora haja uma legislação brasileira inovadora e acolhedora ao nível discursivo (Rocha; Moreira, 2010). Além disso, as fotonotícias reforçam estereótipos e preconceitos, pois o enquadramento e a organização de elementos visuais sugerem ameaça,

insegurança, descontrole e crítica. Por essa razão, questiona-se quais as fronteiras que delimitam a responsabilidade social e ética das produções de fotonotícias, uma vez atestada a necessidade de conscientizar a comunidade amazonense quanto à migração e aos direitos de refugiados de se adaptarem e de ocuparem espaços sociais e políticos.

Portanto, entende-se que os registros produzidos no Amazonas se fundamentam em um posicionamento excludente, com ausência de um olhar humanitário para o movimento migratório Sul-Sul e para as necessidades de refugiados. A memória suscitada se apoia em um movimento contrário à migração, em práticas que distanciam brasileiros e refugiados em uma fronteira simbólica e material. Cabe ressaltar, assim, a importância de políticas públicas de acolhimento de migrantes e refugiados, assim como iniciativas governamentais que busquem promover programas de educação e conscientização acerca do refúgio no país a fim de contribuir para integração local e para possíveis enquadramentos inclusivos na mídia.

Referências

AMORIM, D. Ruas de Manaus ‘abrigam’ imigrantes e refletem caos venezuelano. *A Crítica*. Manaus, 05 mai. 2019.

BAENINGER, R. Lei da Migração e política interna das migrações internacionais: a distribuição espacial da população imigrante no Brasil. In: RAMOS, A. et al (org.). *Nova Lei da Migração: os três primeiros anos*. Campinas: Núcleo de Estudos de População “Elza Berquó” – NEPO; Unicamp – Observatório das Migrações em São Paulo / FADISP, 2020, p. 349 - 364.

BRASIL, D. As dimensões políticas, sociais e econômicas da nova Lei da Migração brasileira e os direitos humanos em uma sociedade globalizada. *Revista Argumentum*, Marília/SP, v. 19, n. 3, 2018.

BRASIL. Lei nº 13.445, de 24 de maio de 2017. *Insitui a Lei da Migração*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13445.htm. Acesso em 01 jul. 2022.

BRASIL. *Lei nº 6.815, de 18 de agosto de 1980*. Define a situação jurídica do estrangeiro no Brasil, cria o Conselho Nacional de Imigração. Disponível em: <https://bit.ly/3xwsoAY>. Acesso em 01 de jul. 2022.

BRASIL. *Lei nº 9.474, de 22 de julho de 1997*. Define mecanismos para a implementação do Estatuto dos Refugiados de 1951, e determina outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9474.htm. Acesso em 01 de jul. 2022.

BUTLER, J. *Precarious life: the powers of mourning and violence*. London: Verso, 2004.

CAPLE, H. *Photojournalism: a social semiotic approach*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

CAVALCANTI, L. A década de 2010 (2011-2020): Dinamismo e mudanças significativas no panorama migratório e de refúgio no Brasil. In: CAVALCANTI, L.; OLIVEIRA, T.; SILVA, B. *Relatório Anual 2021 – 2011-2020: Uma década de desafios para a imigração e o refúgio no Brasil*. Série Migrações. Observatório das Migrações Internacionais; Ministério da Justiça e Segurança Pública/ Conselho Nacional de Imigração e Coordenação Geral de Imigração Laboral. Brasília: OBMigra, 2021.

CHOULIARAKI, L.; STOLIC, T. Photojournalism as political encounter: western news photography in the 2015 migration ‘crisis’. *Visual communication*, v.18, n. 13, 2019.

CONSELHO Nacional de Direitos Humanos. *Relatório das violações de direitos contra imigrantes venezuelanos no Brasil*. Brasília: Conselho Nacional dos Direitos Humanos, 2018.

GITELMAN, L. *Always already new: Media, History, and the Data of Culture*. United States: The MIT Press, 2006.

INSTITUTO Investigaciones Económicas y Sociales (IIES). *Encuesta Nacional de Condiciones de Vida: La pobreza en sus múltiples dimensiones*. Venezuela: 2020.

MOREIRA, J.; BAENINGER, R. A integração local dos refugiados. *Forced Migration Review*, v. 35, 2010.

OLIVEIRA, T. A dinâmica demográfica de imigrantes e refugiados no Brasil da década de 2010. In: CAVALCANTI, L.; OLIVEIRA, T.; SILVA, B. *Relatório Anual 2021 – 2011-2020: Uma década de desafios para a imigração e o refúgio no Brasil*. Série Migrações. Observatório das Migrações Internacionais; Ministério da Justiça e Segurança Pública/

Conselho Nacional de Imigração e Coordenação Geral de Imigração Laboral. Brasília: OBMigra, 2021.

PALMA, D. Fotografia e viagem: Reflexões sobre experiência, linguagem e memória. *Revista Rua*, v. 24, n. 2, 2018.

PIRAS, E. Inequality in the Public Sphere: Epistemic injustice, discrimination, and violence. In: GIUSTI, S.; PIRAS, E. (orgs). *Democracy and Fake News: information, manipulation, and post-truth politics*. London, New York: Routledge, 2020.

ROCHA, R.; MOREIRA, J. Regime internacional para refugiados: mudanças e desafios. *Rev. Sociol. Polít.*, v. 18, n. 37, out. 2010.

RODRIGUES, G. O futuro do refúgio no Brasil e seu papel no cenário humanitário. In: BARRETO, L. (org.). *Refúgio no Brasil: a proteção brasileira aos refugiados e seu impacto nas Américas*. 1. ed. Brasília: ACNUR, Ministério da Justiça, 2010, pp. 132 – 149.

RUCHATZ, J. The Photograph as Externalization and Trace. In: ERLI, A.; NÜNNING, A. (ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. p. 379-388.

SILVA, C. Desafios para uma política brasileira para refugiados no contexto contemporâneo. *Revista da Faculdade de Direito da UFRGS*. Volume Especial, 2014.

SILVA, G. et al. *Refúgio em Números*, 6a Edição. Observatório das Migrações Internacionais; Ministério da Justiça e Segurança Pública/Comitê Nacional para os Refugiados. Brasília, DF: OBMigra, 2021.

SILVA, J.; JUBILUT, L.; VELÁSQUEZ, M. Proteção humanitária no Brasil e a Nova Lei de Migrações. In: RAMOS, A. et al (org.). *Nova Lei da Migração: os três primeiros anos*. Campinas: Núcleo de Estudos de População “Elza Berquó” – NEPO; Unicamp – Observatório das Migrações em São Paulo / FADISP, 2020, p. 47 – 66.

SIMÕES, A.; NETO, J. A inserção do imigrante no mercado formal de trabalho brasileiro entre 2011 e 2020. In: CAVALCANTI, L.; OLIVEIRA, T.; SILVA, B. *Relatório Anual 2021 – 2011-2020: Uma década de desafios para a imigração e o refúgio no Brasil*. Série Migrações. Observatório das Migrações Internacionais; Ministério da Justiça e Segurança Pública/ Conselho Nacional de Imigração e Coordenação Geral de Imigração Laboral. Brasília: OBMigra, 2021.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, J. *Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Porto: Labcom, 2002.

ZELIZER, B. Journalism's memory work. In: ERLI, A.; NÜNNING, A. (ed). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* Berlin, New York: De Gruyter, 2008, p. 399 – 407.

ZIEROLD, M. Memory and Media Cultures. In: ERLI, A.; NÜNNING, A. (ed). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* Berlin, New York: De Gruyter, 2008, p. 399 – 407.

Parte III
Olhares feministas e queer para a
tradução na literatura e no
audiovisual

LITERATURA INFANTIL, FEMINISMO, ADAPTAÇÃO E TRADUÇÃO¹

Handegül Demirhan

Traduzido por Danielle Mendes Sales e Andressa Furlan Ferreira

Revisado por Marcella Wiffler Stefanini e Priscila Pires

A literatura infantil é frequentemente comparada à escrita feminina. Tomando como ponto de partida a afirmação de Perry Nodelman de que “a literatura infantil, assim como a literatura feminina, é meramente uma resposta à repressão – uma literatura cujo tipo específico de feminilidade depende de [...] uma forma alternativa de descrever a realidade” (1988, p. 33), discutirei o status secundário desses dois campos marginalizados em conjunto. Começo refletindo sobre a interseção entre literatura infantil, mulheres e tradução em termos hierárquicos. Se houvesse um denominador comum entre essas três áreas, esse denominador seria desvalorização e marginalização. Nos termos de Simone de Beauvoir (1949), essas áreas tornam-se “Outras” e terminam em uma posição secundária nos sistemas literários e sociais: literatura adulta acima de literatura infantil, escrita masculina acima de escrita feminina, texto-fonte acima de tradução. De um ponto de vista *transformador* feminista, este capítulo busca visibilizar essas *Outras* e, mais importante ainda, discorre sobre como a tradução e o feminismo podem dialogar com a literatura infantil.

Este capítulo começa com uma discussão sobre a literatura infantil e sua relação com gênero e feminismo. Consiste de cinco seções: (1) origens históricas e perspectivas atuais, que reflete sobre a história da crítica feminista na literatura infantil; (2) adaptações feministas, que explana estratégias experimentais de adaptação feminista, tendências e teorias sobre gênero e tradução; (3) críticas às adaptações feministas e à pedagogia feminista, que explora as críticas às adaptações e subversões,

¹ Publicado originalmente em: DEMIRHAN, Handegül. Children’s literature, feminism, adaptation, and translation. In: FLOTOW, Luise; KAMAL, Hala (ed.). *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. New York: Routledge, 2020. p. 528-539.

assim como a importância da pedagogia feminista; (4) contribuições e pesquisas atuais, que narram gênero e feminismo na tradução de literatura infantil em contextos diferentes; (5) métodos de pesquisa na análise de traduções de literatura infantil feminista, que discutem possíveis procedimentos de pesquisas de tradução desse gênero. Esta contribuição é concluída com uma seção de “direcionamentos futuros”, na qual a trajetória do tema é aberta para discussão. Numa tentativa de inclusão e pluralidade, este capítulo referenciará várias nuances das compreensões feministas de gênero na literatura infantil e suas respectivas traduções em diferentes contextos ao redor do mundo.

O objetivo desta seção não é dar definições fixas e imutáveis, mas refletir sobre as possíveis definições e natureza(s) da literatura infantil feminista. A literatura infantil é geralmente identificada por diferentes critérios: categorização baseada em grupos etários e gênero; seu propósito de ser escrita *para* ou *por* crianças (Lesnik-Oberstein, 2005, p. 15); seu propósito de ser lida por crianças (Oittinen, 2000, p. 61); e seu propósito de ser adaptada para crianças (O'Sullivan, 2005, p. 13). Diferentes interpretações acadêmicas são atribuídas aos conceitos de feminismo, gênero e sua relação com a literatura infantil, e essas diferenças complicam qualquer tentativa de uma definição única da literatura infantil feminista. Em termos mais simples, a literatura infantil feminista é uma literatura para crianças a partir de uma perspectiva feminista. Já foi definida como uma literatura recém-nascida “para crianças livres” (McDowell, 1977) ou como uma literatura “triumfal” que usa uma protagonista que está “empoderada independentemente do gênero” e supera a opressão patriarcal (Trites, 1997, p. 3-4). Trata-se da autonomia e da ideologia feminista das personagens por trás de suas ações, e não de sua identidade sexual feminina. As protagonistas feministas, como Pippi Meialonga, não são personagens silenciadas. Em vez disso, elas satisfazem seu potencial subjetivo; são francas e não convencionais, e, de todas as maneiras feministas, mostram sua mulher interior, que é autoconsciente, autorrealizada e independente.

Origens históricas e perspectivas atuais

A *Little Pretty Pocket-Book* (1744) é comumente considerado o primeiro livro infantil britânico publicado na Inglaterra. Esse livro começa com duas cartas: uma destinada aos meninos – *Pequeno Mestre Tommy* (*Little Master Tommy*) — e a outra às meninas – *Bela Senhorita Polly* (*Pretty Miss Polly*). Muitos desses livros foram destinados a meninos *ou* meninas, com histórias de aventura para meninos e histórias domésticas e familiares para meninas. A literatura infantil dos séculos XVIII e XIX apresentava papéis estereotipados de gênero. *Branca de Neve* (1812) e *A Pequena Sereia* (1837) estão entre as histórias mais conhecidas desse tipo de literatura infantil marcada pela diferenciação de papéis entre gêneros, no qual o ideal feminino é geralmente passivo, fraco e submisso.

As leituras feministas de literatura infantil têm revelado várias questões e problemas: (1) em primeiro lugar, a necessidade de direcionar estereótipos convencionais de gênero; (2) a necessidade de adaptações feministas, subversões e releituras; (3) a necessidade de desenvolver novas formas de linguagem, novas vozes e subjetividades; (4) a necessidade de quebrar tabus sobre temas como a sexualidade feminina e a violência de gênero; e (5) a necessidade de uma pedagogia feminista na literatura infantil e sua tradução.

Tudo começou com críticas feministas aos papéis estereotipados de gênero em contos de fadas clássicos, como *Cinderela* (1697), *Branca de Neve* (1812) e *A Bela Adormecida* (1917). Inúmeros estudos em diferentes contextos (Zipes, 2012a; Sezer, 2010; Lieberman, 2012; Rowe, 2012; Dworkin, 1974) apontaram com considerável consistência que esses contos de fadas tradicionais apresentam papéis femininos e masculinos rígidos. Outros estudos (Jabeen e Mehmood, 2014; Nilsen, 1971; Scott, 1981; Muhlen et al., 2012; Kortenhuis e Demarest, 1993) mostraram que, além dos contos de fadas, os clichês de gênero também apareceram em subgêneros da literatura infantil, tais como os livros ilustrados. Esses clichês “socialmente desejáveis” estão listados em detalhes no esquema de John Stephens (1996, p. 18-19), de acordo com o qual a masculinidade é caracterizada pela força, agressividade, falta de emoção, agência, proteção e racionalidade, enquanto a feminilidade é caracterizada pela beleza, submissão, emoção, passividade, vulnerabilidade e intuição. A

feminilidade está associada ao casamento, à maternidade e à esfera doméstica, ao passo que a masculinidade esbanja autonomia e coragem na esfera pública. As personagens femininas ficam no banco de trás enquanto os personagens masculinos conduzem a trama dos livros. Jack Zipes (2012a, p. 15, 33) define esses contos de fadas clássicos como obras sexistas que refletem “formas e ideias atávicas”. Para Marcia R. Lieberman (2012, p. 185), esses contos de fadas “servem para aculturar as mulheres aos papéis sociais tradicionais”. Para Karen E. Rowe (2012, p. 209, ênfase no original), eles “perpetuam o *status quo* patriarcal, fazendo com que a subordinação feminina pareça romanticamente desejável”.

Adaptações feministas

O pensamento feminista começou a ter efeito na literatura infantil no fim do século XX, com a obra de Kate Millett (1970), que introduziu a crítica feminista no reino da literatura infantil em língua inglesa. O livro *The Paper Bag Princess* (1980) ecoa as ideias de sua obra *Política Sexual* (1970) e critica o conceito patriarcal de beleza e sexualidade por meio da protagonista, que rejeita o vestido de uma princesa convencional e atraente e, em seu lugar, veste um *simples* saco de papel. Isso impulsionou questionamentos sobre a representação de gênero na literatura infantil em termos de mensagens patriarcais e influências que estas poderiam ter sobre o sujeito feminino. A pauta conscientizadora dos grupos feministas durante esse período reverberou na adaptação da literatura infantil, subvertendo histórias antigas, criando novas versões e promovendo reescritas em larga escala. Jack Zipes descreveu essa grande mudança das visões tradicionais para as contemporâneas/feministas como uma *transformação* de uma mulher submissa em uma mulher desperta e emancipada. Zipes (2012a, p. xi; 2012b, p. xi) diz que o conto de fadas feminista, “criado a partir da insatisfação com o discurso masculino dominante dos contos de fadas tradicionais”, oferece um “terreno estético alternativo para esse gênero literário”, de modo que “concebe uma visão diferente do mundo e fala com uma voz que tem sido habitualmente *silenciada*”. Algumas coleções feministas são de particular importância: *The Maid of the North: Feminist Folk Tales from around the World* (1981), de Ethel Phelps; *Clever Gretchen and Other Forgotten*

Folktales (1980), de Alison Lurie; e *Müskürümü Sultan* (2010), de Melek Sezer, que é a análise de um conto folclórico anatoliano, no qual as protagonistas femininas escolhem seus parceiros, criam seus homens eleitos de maneira divina e têm autoridade sobre seus pais e maridos, ou seja, basicamente sobre o patriarcado.

Zipes (2012a, p. 6-7) afirma que Cinderela nunca foi uma personagem passiva até que Charles Perrault (1977) transformou sua imagem “em uma jovem mulher passiva e obediente” no fim do século XVII, e sua versão levou a “Cinderela delicada e prudente [incluindo a versão de Grimm] ao grande público no século XIX”. Em seguida, ele lista alguns dos contos de fadas feministas experimentais no contexto norte-americano e britânico: *Sleeping Ugly* (1981), de Jane Yolen; *The Donkey Prince* (1970), de Angela Carter; e *Transformations* (1971), de Anne Sexton. Zipes analisa os contos de fadas feministas contemporâneos que revogam os papéis tradicionais de gênero e fazem o público leitor pensar sobre gênero e poder do ponto de vista feminista.

Uma das tendências em abordagens feministas da literatura infantil tem sido dar visibilidade às autoras e à *écriture (d'enfant) féminine* (escrita infantil feminina) perdidas na história regida pelo patriarcado. A esse respeito, Louisa May Alcott e Maria Edgeworth são duas das mais proeminentes autoras do século XIX que saíram do anonimato ao qual foram relegadas por décadas. Ao longo do século XX, personagens não limitadas a gênero em diferentes contextos vieram à tona, aumentando gradualmente em número e atingindo um pico no início do século XXI. *Morris Micklewhite and the Tangerine Dress* (2014), *Annie's Plaid Shirt* (2015) e *Reaching the Stars: Poems about Extraordinary Women & Girls* (2017) estão entre as histórias e poemas infantis feministas mais notáveis.

Quanto à adaptação e à tradução da literatura infantil, é relevante refletir sobre as principais ideias que circundam gênero e tradução. Estudos sobre a interseção entre gênero e tradução foram compilados por Pilar Godayol (2013) e podem ser resumidos da perspectiva de tradução e adaptação feminista como um processo que busca combater a linguagem convencional institucionalizada – um instrumento que serve para a opressão da mulher – e desenvolver novas soluções, incluindo “uma nova linguagem para as mulheres” (Flotow, 1997, p. 14-15), por exemplo, na criação de trocadilhos, neologismos e grafias feministas.

Essas invenções feministas ecoam nas traduções, particularmente naquelas baseadas em textos de origem patriarcal e em línguas com marcação de gênero. Estratégias experimentais de tradução feminista também surgiram ao se traduzir o corpo, a sexualidade, os trocadilhos, pronomes de gênero (Flotow, 1997, p. 17-23) e fontes complementares com prefácios e notas de rodapé (Godard, 1988), assim como depoimentos, entrevistas e artigos. Todas as estratégias têm um objetivo: visibilizar o feminino. “[F]azer a mulher ser vista e ouvida no mundo real” é “disso que se trata o feminismo” (De Lotbinière-Harwood, 1989, p. 9). Procurar textos feministas, sejam eles proeminentes ou desconhecidos, e traduzir obras de feministas, autoras e acadêmicas é apenas um aspecto da tradução feminista. Outro aspecto é a intervenção feminista da tradutora em textos patriarcais e androcêntricos. A tradução feminista pode ser definida tanto como aquela realizada em prol de um texto feminista quanto a tradução feminista de um texto antifeminista, desde que o produto final – nesse caso, a tradução – seja articulado com o feminismo. Dessa forma, a pessoa que traduz de uma perspectiva feminista *des-cobre*, revela e intervém, usando sua lente feminista.

Luise von Flotow, em *Translation and Gender: Translating in the ‘Era of Feminism’* (1997, p. 1), fala da tradução como “uma transferência cultural”. A tradução transfere e comunica os feminismos. Flotow (1997, p. 86) afirma que “o efeito de aprender a ser mulher” é sentido em todas as sociedades, mesmo que “signifique algo diferente em cada sociedade”. Ela enfatiza a improbabilidade de uma unidade feminista absoluta e rotula as diferenças entre as mulheres em termos de raça, etnia e religião como uma “verdade”. Essa verdade é revelada por meio da tradução. Da mesma forma, a tradução da literatura infantil “proporciona um vislumbre das experiências e do modo de vida das crianças de diferentes partes do mundo” (Zaghini, 2005, p. 22). À luz dessas ideias e da afirmação de Lissa Paul de que “todas as mulheres já foram crianças” (1990, p. 149-150), a literatura infantil feminista e sua tradução é um terreno prolífico sobre o qual se pode promover consciência de gênero nas crianças, para elas como futuras mulheres e futuros homens, e também propiciar noções feministas por meio de culturas, uma vez que esses textos são desenvolvidos em determinados contextos feministas e culturais.

Uma das maneiras mais prováveis de aplicar algumas dessas ideias para a tradução e a adaptação da literatura infantil dá-se por meio da visibilidade da literatura infantil feminista que apresenta personagens femininas não convencionais e de sua disponibilização em outros idiomas. Entretanto, pesquisas acadêmicas (Kwok, 2016; Lathey, 2015) apontam para a natureza normativa da literatura infantil e sua tradução; é uma literatura que funciona dentro das paredes prescritas daquilo que é considerado adequado para crianças em um determinado lugar e momento, e é cercada por guardiães (docentes, editoras, profissionais de tradução, responsáveis) que decidem em nome das crianças. Zohar Shavit (1981, p. 172) afirma que tradutoras e tradutores podem tomar liberdades se “ajustarem o texto a fim de torná-lo apropriado e útil à criança, conforme princípios orientadores daquilo que a sociedade pensa ser ‘bom para a criança’”, mas essas liberdades ainda serão circunscritas por sua própria compreensão da infância e da literatura, que está intimamente relacionada com sua própria educação, cultura e valores.

Críticas pós-modernas feministas e adaptações da literatura infantil deram um passo adiante e começaram a desenvolver uma nova linguagem, voz e subjetividade em termos de gênero. Em *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children’s Novels* (1997), Roberta Trites relaciona o poder da linguagem, vocalização, metáforas e narratividade à subjetividade da protagonista feminista. A *Künstlerroman* infantil feminista pode ser considerada um bom exemplo dessa relação, pois é uma narrativa que geralmente tem uma protagonista feminina que age conforme sua escrita. Dessa forma, sua subjetividade e sua voz estão inter-relacionadas e às vezes tornam-se uma só, assim como sua escrita e sua linguagem. *Harriet the Spy* (1964) e *Martha Quest* (1952) são os primeiros exemplos desse gênero.

A pedagogia feminista também teve seu efeito nas adaptações e reescritas da literatura infantil, especialmente no que diz respeito à sexualidade e à violência de gênero. Historicamente, a função moral e didática da literatura infantil e sua tradução fez com que os autores se abstivessem de representações explícitas da sexualidade feminina e da violência de gênero, já que a literatura infantil é fundamentada na crença não expressa de que as crianças são seres ingênuos e inocentes que deveriam ser protegidos dessas representações inadequadas. No entanto,

estudos mostram que essas questões sem validação são implicitamente violadas em muitos livros infantis. Em *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* (1994), Zipes analisa mais de trinta versões da *Chapeuzinho Vermelho* e revela como a sexualidade e a violência podem ser sutilmente refletidas na literatura infantil popular. *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction* (1984), de Jacqueline Rose, também aborda os julgamentos de valor de adultos sobre sexualidade e inocência, assim como o controle de adultos sobre a ficção infantil. Questões éticas sobre o que é bom para o público leitor infantil podem esconder referências sutis à sexualidade e à violência. Os livros a seguir são de particular importância na discussão da orientação sexual e identidade: *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction* (2007), de Kimberley Reynolds; *Gender Dilemmas in Children's Fiction* (2009), de Kerry Mallan, no qual Mallan fala do *Bildungsroman* feminista, com ênfase em identidade sexual, desejo e subjetividade. Além disso, Laura Mattoon D'Amore (2017) analisa as revisões dos contos de fadas estadunidenses que narram “feministas vigilantes”, um tipo de personagem feminina que tem o dever de proteger a si mesma e outras mulheres contra a violência física, como rapto e abuso sexual.

Críticas às adaptações feministas e à pedagogia feminista

Adaptações, subversões e reescritas feministas de contos de fadas que invertem os papéis de gênero feminino e masculino têm sido objeto de numerosos estudos acadêmicos, nem todos positivos. Algumas críticas (Stephens, 1996; Paul, 2005; Mallan, 2009; Kuykendal e Sturm, 2007; Trites, 1997) afirmam que esses trabalhos feministas replicam noções binárias de gênero ao simplesmente atribuírem papéis de gênero masculinos a personagens femininas. Eles mantêm a normatividade de gênero na qual a androginia e as “molecas” são apenas outra forma de sexismo. Lissa Paul (2005), por exemplo, argumenta que a mudança de gênero não muda textos ou imagens para além da agenda conservadora de gênero, mas mantém a hierarquia feminino/masculino. Numa linha parecida, Kerry Mallan (2009) rotula essa dicotomia de gênero como um “dilema” e essa replicação como uma “performance fracassada”. Isso é visto como uma tendência retrospectiva: tais aparentes subversões ainda

parecem ver a agência, a força e a racionalidade como competências masculinas e qualquer personagem feminina forte torna-se apenas uma réplica. Assim, essas mudanças estão inscritas em uma *rotulação de gênero*. Entretanto, trabalhos recentes sobre a recepção de temas feministas na literatura infantil em contextos africanos parecem ter uma visão diferente do assunto: Emily R. Zinn (2000), por exemplo, reflete sobre a mudança na recepção dos contos de fadas e do feminismo na era pré- e pós-Apartheid no contexto sul-africano. Os temas e contos de fadas feministas são mais positivamente acolhidos na nova África do Sul e parece que a subversão dos estereótipos e a atribuição de características masculinas a personagens femininas pode funcionar bem na imaginação das crianças. Pierre Canisius Ruterana (2012), também ao escrever sobre o contexto africano, argumenta que tanto as crianças do sexo feminino quanto do masculino respondem positivamente à protagonista moleca não convencional do conto de fadas feminista de Ndabaga. Por fim, *Fairy Tales and Feminism: New Approaches* (Haase, 2004) examina o feminismo nos contos de fadas em múltiplos contextos culturais, como aqueles da Península Ibérica, América Latina, África e Sul da Ásia.

No contexto anglo-americano/europeu de *Cinderela*, Karlyn Crowley e John Pennington (2010, p. 311) enfatizam a importância de se “pensar o gênero e formá-lo de novo”, além de produzir “invenções feministas” capazes de se sustentarem por conta própria. O argumento deles é apoiado por John Stephens (1996), que defende que a literatura infantil feminista pode oferecer novas imagens positivas e que as protagonistas, libertas de papéis binários de gênero, podem ser mais ativas por meio de sua autonomia. Roberta Seelinger Trites (1997, p. 6) afirma que “a protagonista feminista não precisa esmagar sua individualidade para se encaixar na sociedade; em vez disso, o modo de agir *dela*, a individualidade *dela*, a escolha *dela* e a não conformidade *dela* são afirmadas e até mesmo celebradas”. No entanto, Elizabeth Marshall (2004, p. 260), ao tratar de gêneros e orientações sexuais, observa que as reescritas feministas de *Chapeuzinho Vermelho* apresentam paradigmas fixos de gênero que estão ligados a “parâmetros de pessoas brancas, ocidentais, de classe média e heterossexuais”.

A literatura infantil quase sempre teve um aspecto didático, de modo que a pedagogia feminista pode ser o cerne da literatura infantil feminista

e de suas respectivas traduções, incluindo a adaptação, a reescrita e a interpretação. Essas narrativas podem ser *manuals de treinamento* para crianças e podem ajudar a elevar sua consciência sobre os múltiplos feminismos, a política sexual e muitas outras questões que afetam as mulheres. Entretanto, tais objetivos pedagógicos entram em conflito com o senso comum de inocência na literatura infantil e são vistos como comprometedores dessa suposta natureza ingênua e inocente. Além disso, as diferenças nos valores socioculturais sobre a literatura infantil e o feminismo podem não somente complicar, mas também estimular diálogos feministas transnacionais nesse contexto literário. A tradução e a recepção da literatura infantil tornam-se uma área mais complicada quando problemas de outras culturas – como classe/casta, religião e etnia, ou práticas como a mutilação genital – são acrescentados às lutas “ocidentais” contra questões patriarcais, sociais e políticas. Cada adaptação ou tradução envolve não apenas visões específicas da infância, mas também mobiliza questões em torno de políticas e ideologias linguísticas, diferentes preocupações éticas, tabus diversos e necessidades do público-leitor infantil. Ainda assim, a tradução da literatura infantil feminista pode contribuir para o diálogo internacional entre feminismos e infâncias. Ela pode ajudar as crianças do mundo a saírem de seus círculos locais e a viajarem para as realidades de outras culturas. Por conta das muitas nuances da tradução feminista, tais como adaptações, reescritas e recontos, as crianças certamente podem viajar por meio das culturas e ser confrontadas com diferentes perspectivas feministas. No entanto, qual é a probabilidade de que essas viagens realmente aconteçam?

Contribuições e pesquisas atuais

As primeiras pesquisas contextuais sobre gênero na tradução de literatura infantil estão começando a surgir. Na China, Mingming Yuan (2016) analisa a representação do gênero na primeira tradução chinesa de *Peter Pan* (Barrie, 1929), a qual ela discute a partir do papel significativo que a cultura-alvo desempenha nas decisões tradutórias. Yuan descobre que o menino Peter Pan se torna, na tradução chinesa, um personagem sem gênero. Outros personagens de livros infantis também são neutralizados em termos de gênero na tradução chinesa, o que, ela

explica, diz respeito tanto à compreensão da infância quanto ao desenvolvimento do feminismo na China durante esse período. O estudo de Wing Bo Tso (2011) fornece outro exemplo complexo desse tipo. Nele, descobre-se que a tradução chinesa de *Northern Lights* (2002) emite sinais mistos sobre gênero: ela cria tanto representações livres de gênero quanto estereótipos de gênero. Um exemplo refere-se ao budismo, no qual Guan Yin é um profeta que pode “assumir qualquer gênero e forma para salvar os seres” (Tso, 2011, p. 127); isso implica uma representação do além e das percepções em constante mudança do corpo. No entanto, Pan, um dos *daemons* das crianças, é masculino e tem uma identidade de gênero fixa. Embora a pessoa tradutora chinesa tenha mantido a total ausência de gênero de Guan Yin como está no texto original, ela preferiu usar diferentes pronomes para se referir a gênero, como “ele” ou “isso” em relação a Pan, referindo-se a esse personagem como um menino (ele) e um objeto (isso), o que não acontece no texto-fonte. Essa ambivalência, criada pela tradução, decorre da mistura de perspectivas culturais e ideológicas na China, que derivam tanto do ensino confuciano quanto das noções budistas de gênero.

Na Turquia, *A Game of Genders: The Development of Translated Feminist Children’s Literature in 21st Century Turkey* (Demirhan, 2017) está na interseção dos entendimentos feministas de gênero, tradução e literatura infantil. Essa obra traça o desenvolvimento da literatura infantil feminista traduzida (LIFT) importada de textos de partida suecos, espanhóis e canadenses para a Turquia do século XXI e reflete sobre os aspectos socioculturais e ideológicos desse fenômeno. Essa obra também analisa políticas de tradução e ideologias de editoras relevantes e explora como as políticas ativistas e as ideologias feministas das editoras as levaram a buscar recursos na literatura infantil feminista de outras culturas, eventualmente abrindo caminho para o desenvolvimento do LIFT no repertório local, onde os feminismos ocidentais e do Oriente Médio estão interligados. Embora as traduções tenham revelado alguns atritos entre os feminismos, a LIFT contribuiu para a formação da literatura infantil feminista local na Turquia, mostrando mais uma vez como os feminismos podem nutrir uns aos outros, mantendo uma certa diferença: por exemplo, o feminismo na Turquia pode ser influenciado pelo Ocidente, mas a tradução de referências a corpos humanos e sua

sexualidade é suavizada em algumas das traduções (Demirhan, 2017). Ainda assim, logo após a importação da LIFT para a Turquia, editoras independentes começaram a publicar sua própria literatura infantil feminista sobre mulheres *extraordinárias* da história local, mantendo assim os valores culturais locais enquanto incorporavam os feminismos emergentes (Demirhan, 2017).

“Ainda não chegamos lá”, diz bell hooks (2015, p. 9), “[m]as isso é o que devemos fazer para compartilhar o feminismo, para deixar o movimento entrar na cabeça e no coração de todos”: traduzir todos os exemplos possíveis de literatura infantil feminista para outras culturas e compartilhar ideias feministas.

Métodos de pesquisa na análise de traduções de literatura infantil feminista

Há muito trabalho a ser feito em relação às traduções interlinguísticas de literatura infantil feminista, e os métodos de pesquisa podem ser os mais diversos: por exemplo, em *The Feminine Subject in Children's Literature*, Christine Wilkie-Stibbs (2002) aplica teorias feministas francesas na análise do feminino na literatura infantil. Análises textuais e paratextuais, estudos comparativos sobre aspectos culturais e sociológicos do feminismo e avaliações/explorações dos contextos de publicação, divulgação e recepção podem servir para entender as traduções de livros infantis. A integração de métodos de pesquisa de nível macro, como estruturas sistêmicas e modelos socioculturais, também pode ser eficaz para entender por que determinada literatura infantil feminista é traduzida em uma certa cultura em um momento específico.

Alguns pesquisadores (Weitzman et al., 1972; Hamilton et al., 2007; Lynch, 2016) aplicaram métodos quantitativos para fazer uma análise de gênero na literatura infantil. Esse método concentra-se principalmente na análise estatística e numérica da aparição e frequência dos papéis de gênero, bem como na análise da igualdade de gênero. Analisar o conteúdo textual e pictórico de livros infantis premiados é uma das técnicas de pesquisa mais comuns na atualidade. Enquanto Peter B. Crabb e Dawn Bielawski (1994) analisam ilustrações relacionadas a gênero e certos marcadores de gênero, como brinquedos e roupas, em livros infantis

vencedores do Prêmio Caldecott entre 1937–1989, Stuart Oskamp et al. (1996) têm como foco os livros infantis ganhadores do Caldecott entre 1986–1991. Tem havido muitos estudos – nos círculos anglo-americanos – sobre os livros que ganharam prêmios de associações como Caldecott Medal Books, Newbery Medal Books e National Book Foundation for Children and Youth, uma vez que títulos ganhadores desses prêmios são amplamente adquiridos por escolas e bibliotecas, bem como por adultos que acompanham essas listas de perto. Esses métodos de pesquisa também podem ser aplicados a livros infantis em outras línguas e culturas e a *traduções* de livros infantis premiados, analisando-os à luz de seus textos originais.

Os métodos de pesquisa qualitativa exploram questões feministas e de gênero relacionadas à identidade, à agência e à voz na literatura infantil. Uma dessas técnicas investiga a mente das crianças por métodos de pesquisa cognitiva (Connor e Serbin, 1978; Jackson, 2007) com foco nas respostas das crianças ao gênero e ao feminismo nos livros que leem, enquanto outro estudo (Peterson e Lach, 1990) centra-se nos efeitos da literatura infantil motivada pelo gênero sobre o desenvolvimento psicoafetivo, cognitivo e de gênero em crianças. Um exemplo frutífero é a aplicação de Kimberley Reynolds (1990) de abordagens feministas e psicanalíticas para entender o impacto da literatura infantil vitoriana na construção do gênero. Seu estudo constatou que a construção de gênero nas crianças está intimamente relacionada às diferentes formas como meninas e meninos são abordados nos livros infantis, bem como à lacuna entre as expectativas dos adultos e as necessidades das crianças na literatura infantil.

Em abordagens mais técnicas, o rastreamento ocular pode ser usado quando o foco está nas respostas das crianças às ilustrações. Acompanhar as posições e os movimentos oculares das crianças que olham para as ilustrações e medir os alvos, a duração e a frequência (para ver em quais imagens seus olhos se fixam e por quanto tempo) pode trazer resultados elucidativos sobre a recepção da literatura infantil feminista e suas traduções.

E, mais recentemente, observou-se, no domínio da literatura infantil feminista, um método de pesquisa psicanalítica, que emprega abordagens feministas e queer (Earles, 2017) para analisar como jovens leitores se envolvem com narrativas em relação à construção e à agência de gênero.

Direcionamentos futuros

Partindo da “alterização” da literatura infantil, da tradução e do feminismo, este trabalho examinou a interseção entre essas três áreas. Pode-se dizer que os exemplos de literatura infantil baseados na introdução de personagens femininas fortes, que subvertem os estereótipos de gênero e distorcem o enredo convencional com final feliz, tornaram-se mais inclusivos e multifeministas, desafiando as percepções hegemônicas de feminilidade e sexualidade, declarando guerra ao patriarcado ao questionar a noção da identidade da mulher de todas as formas possíveis, independentemente do gênero e do sexo, manifestando e celebrando o empoderamento das mulheres, sua agência e sua independência em suas próprias origens culturais. É maravilhoso observar o desenvolvimento dessa literatura *apaixonada* e de estudos relevantes; no entanto, ainda há muito a ser feito.

São necessários mais livros infantis (traduzidos) que reflitam o pensamento feminista multicultural, particularmente livros que sejam informativos e contem a história dos feminismos, do feminismo das mulheres negras, do feminismo existencial e/ou do ecofeminismo em diferentes contextos. A diferença e a polifonia no feminismo, os argumentos únicos que esse movimento diversificado apresenta, podem ser contados às crianças por meio da literatura e dessa linguagem. Além de algumas agendas feministas recém-desenvolvidas (feminismo pós-colonial, feminismo do terceiro mundo, feminismo do Oriente Médio) na literatura infantil e sua tradução, o feminismo lésbico e queer, bem como outras formas de feminismo, poderiam encontrar seu caminho neste campo e se envolver com ele. Também poderia ser aumentada a representação de famílias diversas, não convencionais e não nucleares nesses textos. Mais importante ainda, seria útil fazer com que as literaturas locais viajassem para outros destinos por meio da tradução, a fim de não confinar as crianças a um conhecimento restrito de gênero, ampliando assim sua compreensão do feminismo. Além de traduzir a literatura infantil feminista para outras línguas, mais pesquisas sobre estratégias de tradução, crítica de tradução e teoria da tradução poderiam ser frutíferas para nutrir estudos interdisciplinares e interculturais.

Estudos de gênero, estudos da tradução e estudos de literatura infantil podem se beneficiar de um trabalho em conjunto. Por exemplo, pesquisadores que trabalham com o tema dos contos de fadas feministas podem estar interessados em examinar algumas obras à luz dos estudos da tradução e adaptação, caso em que a análise da complexa produção que é a tradução/adaptação pode ampliar ainda mais seu trabalho. Desde que a segunda onda do feminismo inspirou a crítica literária feminista na literatura infantil e sua tradução, esse campo percorreu um longo caminho e ainda está se ramificando em várias direções que podem ser organizadas em três linhas de estudo: histórica; intracultural e intercultural; e uma linha que inclui recepção e estudos pedagógicos.

Primeiro, os estudos históricos: embora haja muitos estudos sobre livros infantis premiados, a pesquisa também pode ser direcionada para livros listados mais recentemente, oferecendo uma visão atualizada sobre o conteúdo feminista e patriarcal de livros infantis e suas traduções. Além das análises textuais e paratextuais, a pesquisa contextual é essencial para a história dos estudos de literatura infantil feminista (traduzida) e para a teorização social de gênero dentro dessa história. Os aspectos socioculturais do surgimento dessas traduções em uma determinada cultura em um certo momento merecem análise. Rastrear o surgimento da literatura infantil feminista e sua tradução em contextos culturais específicos pode ajudar a desenvolver mais dados históricos nessa área. O tema é relativamente recente e, portanto, aberto a muito mais exploração.

Em segundo lugar, os estudos intraculturais e interculturais: essa área considera como os conceitos de gênero, feminismo, tradução e infância se relacionam entre si em uma cultura particular. A pesquisa sobre a interação desses conceitos na zona “intra” ou da mesma língua pode ser frutífera, enquanto as relações interculturais entre esses mesmos conceitos fornecem abordagens interessantes para “outras culturas”. As questões que podem surgir incluem: o feminismo ocidental pode ser transferido para outras culturas e textos? E, em caso positivo, como esses conceitos são percebidos pelas culturas e públicos-alvo?

Em terceiro lugar, a recepção e os estudos pedagógicos podem examinar o impacto de ideias e conceitos de gênero *importados* em contextos literários e sociais locais. Podem ser necessárias mais pesquisas

sobre a recepção da literatura infantil feminista traduzida, que podem ser realizadas por meio de questionários, entrevistas, grupos focais envolvendo tanto adultos, como responsáveis por menores de idade, quanto crianças na qualidade de leitoras. Em um efeito dominó, isso pode levantar outra questão: como as traduções de literatura infantil feminista influenciam o comportamento das crianças e sua compreensão de gênero? Reflexões sobre como o público leitor jovem transfere noções feministas para sua vida social podem fornecer mais informações sobre a relação entre a literatura infantil (traduzida) e a pedagogia feminista. Alianças entre culturas, línguas e pensamento feminista podem ser eficazes para aumentar a consciência de gênero, como compartilhar um compromisso com o poder da tradução na construção da percepção de gênero e aumentar a consciência feminista. Alianças e compromissos feministas podem ser desenvolvidos a partir dessas pesquisas.

O diálogo entre literatura infantil, feminismo e tradução oferece infinitas possibilidades para tornar essas áreas visíveis. A fim de fornecer um *projeto* para o futuro, é preciso deixar as crianças *navegarem* pela *alma* feminista da literatura infantil e sua tradução.

Leituras complementares

CLARK, Beverly Lyon; HIGONNET, Margaret R. (eds.). *Girls, Boys, Books, Toys: Gender in Children's Literature and Culture*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999. Esta coleção reúne vários pesquisadores que escrevem sobre a interseção entre feminismo, literatura infantil e cultura. Com uma postura contemporânea, essa leitura oferece não apenas uma história dessas áreas que se cruzam, mas também orienta os leitores para futuros interesses de pesquisa.

MALLAN, Kerry. *Gender Dilemmas in Children's Fiction*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2009. Este estudo enfatiza os múltiplos dilemas relacionados a gênero e sexualidade na literatura infantil: dilemas relacionados à beleza, à identidade e outros causados pela noção binarizada de gênero. De acordo com a compreensão de gênero de Judith Butler, o livro enfatiza inúmeras formas não fixas de repensar o conceito.

SIMON, Sherry. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge, 1996. Este estudo é um trabalho fundamental sobre a interseção entre feminismo, teoria e prática da tradução. Ele também se concentra em estudos culturais na tradução.

TRITES, Roberta Seelinger. *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children's Novels*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997. Este livro é um bom começo para pessoas pesquisadoras que estão iniciando sua jornada nos estudos literários feministas em literatura infantil. Apresenta vários exemplos de literatura infantil feminista e investiga vozes, subjetividades e estruturas narrativas feministas.

Tópicos relacionados

Gênero e tradução, feminismo na literatura infantil, tradução feminista de literatura infantil, tradução de literatura infantil feminista

Nota da autora

* Este capítulo usa a palavra “tradução” como um termo abrangente para diferentes tipos de versões traduzidas, como adaptações, subversões, recontos e reescritas.

Referências

BARRIE, James Matthew. *Pan Bide*. Traduzido por Liang Shiqu. Shanghai: Crescent Moon Publishing, 1929.

BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Éditions Gallimard, 1949.

CONNOR, Jane M.; SERBIN, Lisa A. Children's Responses to Stories with Male and Female Characters. *Sex Roles* [Electronic], 4(5), p. 637-645, 1978. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/bf00287329>. Acesso em: 12 mar. 2018.

CRABB, Peter; BIELAWSKI, Dawn. The Social Representation of Material Culture and Gender in Children's Books. *Sex Roles* [Electronic],

30(1/2), p. 69-79, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/BF01420740>. Acesso em: 22 fev. 2017.

CROWLEY, Karlyn; PENNINGTON, John. Feminist Frauds on the Fairies? Didacticism and Liberation in Recent Retellings of 'Cinderella'. *Marvels and Tales*, 24(2), p. 297-313, 2010. Disponível em: www.jstor.org/stable/41388957. Acesso em: 18 jan. 2018.

D'AMORE, Laura M. Vigilante Feminism: Revising Trauma, Abduction, and Assault in American Fairy-Tale Revisions. *Marvels and Tales*, 31(2), p. 386-405, 2017.

DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne. *About the Her in Other*. Preface to Letters from an Other. Traduzido por Lise Gauvin. Toronto: The Women's Press, 1989.

DEMIRHAN, Handegül. *A Game of Genders: The Development of Translated Feminist Children's Literature in 21st Century Turkey*. Dissertação não publicada, The University of Edinburgh, 2017.

DWORKIN, Andrea. *Woman Hating*. Boston: Edward Payson Dutton, 1974.

EARLES, Jennifer. Reading Gender: A Feminist, Queer Approach to Children's Literature and Children's Discursive Agency. *Gender and Education*, 29(3), p. 369-388, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09540253.2016.1156062>. Acesso em: 16 jan. 2018.

FITZHUGH, Louise. *Harriet the Spy*. San Francisco: Harper & Row Books, 1964.

FLOTOW, Luise von. *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

GODARD, Barbara. Preface. Traduzido por B. Godard. In: BROSSARD, N. (ed.). *Lovhers*. Montreal: Guernica Press, 1988.

GODAYOL, Pilar. Gender and Translation. In: MILLÁN, C.; BARTRINA, F. (eds.). *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Abingdon: Routledge, 2013.

HAASE, Donald. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press, 2004.

HAMILTON, Mykol C. et al. Gender Stereotyping and Under-representations of Female Characters in 200 Popular Children's Picture Books: A Twenty-first Century Update. *Sex Roles* [Electronic], 55(11-12), p. 757, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s11199-006-9128-6>. Acesso em: 15 fev. 2018.

hooks, bell. *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics*. London and New York: Routledge, 2015.

JABEEN, Iqra; MEHMOOD, Asad. Children's Literature: Shaping Gender Identities. *Asia Pacific Journal of Multidisciplinary Research* [Electronic], 2(1), p. 240-242, 2014. Disponível em: www.apjmr.com/apjmr-vol-2-no-1/. Acesso em: 5 fev. 2017.

JACKSON, Sue. 'She Might not Have the Right Tools . . . and He Does': Children's Sense-Making of Gender, Work and Abilities in Early School Readers. *Gender and Education*, 19(1), p. 61-77, 2007. Available at: <https://doi.org/10.1080/09540250601087769>. Acesso em: 15 jan. 2018.

KORTENHAUS, Carole M.; DEMAREST, Jack. Gender Role Stereotyping in Children's Literature: An Update. *Sex Roles* [Electronic], 28(3/4), p. 219-232, 1993. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/bf00299282>. Acesso em: 15 fev. 2018.

KUYKENDAL, Leslee F.; STURM, Brian W. We Said Feminist Fairy Tales, Not Fractured Fairy Tales! The Construction of the Feminist Fairy Tale: Female Agency Over Role Reversal. *Children and Libraries*, 5(3), p. 38-41, 2007.

KWOK, Virginia. Faithfulness in Translation of Children's Literature: The Adventures of Huckleberry Finn in Chinese. *Babel* [Electronic], 62(2), p. 278-299, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1075/babel.62.2.06kwo>. Acesso em: 15 jun. 2019.

LATHEY, Gillian. *Translating Children's Literature*. Hoboken: Taylor & Francis, 2015.

LESNIK-OBERSTEIN, Karin. Defining Children's Literature and Childhood. In: HUNT, P. (ed.). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London and New York: Routledge, 2005, p. 17-31.

LESSING, Doris. *Martha Quest*. London: Michael Joseph, 1952.

LIEBERMAN, Marcia R. Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation Through the Fairy Tale. In: ZIPES, J. (ed.). *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. London and New York: Routledge, 2012, p. 185-200.

LURIE, Alison. *Clever Gretchen and Other Forgotten Folktales*. New York: Crowell, 1980.

LYNCH, Lisa. Where Are All the Pippis? The Under-representation of Female Main and Title Characters in Children's Literature in the Swedish

Preschool. *Sex Roles* [Electronic], 75, p. 422-433, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s11199-016-0637-7>. Acesso em: 14 fev. 2018.

MALLAN, Kerry. *Gender Dilemmas in Children's Fiction*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2009.

MARSHALL, Elizabeth. Stripping for the Wolf: Rethinking Representations of Gender in Children's Literature. *Reading Research Quarterly* [Electronic], 39(3), p. 256-270, 2004. Disponível em: www.jstor.org/stable/4151769. Acesso em: 27 jan. 2018.

McDOWELL, Margaret B. New Didacticism: Stories for Free Children. *Language Arts*, 54(1), p. 41-47, 1977. Disponível em: www.jstor.org/stable/41404476. Acesso em: 15 jan. 2018.

MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1970.

MUHLEN, Bruna et al. Gender Issues in Children's Literature: Which Discourses Are Presented to Children? *International Journal of Psychology* [Electronic], 47 (Supplement 1), p. 395, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00207594.2012.709106>. Acesso em: 10 mar. 2018.

MUNSCH, Robert. *The Paper Bag Princess*. Toronto: Annick Press, 1980.

NILSEN, Alleen P. Women in Children's Literature. *College English*, 32(8), p. 918-926, 1971. Disponível em: www.jstor.org/stable/375631. Acesso em: 28 jan. 2018.

NODELMAN, Perry. Children's Literature as Women's Writing. *Children's Literature Association Quarterly* [Electronic], 13(1), p. 31-34, 1988. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/chq.0.0264>. Acesso em: 12 fev. 2018.

O'SULLIVAN, Emer. *Translating Literature for Children*. London and New York: Routledge, 2005.

OITTINEN, Riitta. *Translating for Children*. New York: Garland Publishing, 2000.

OSKAMP, Stuart; Kaufman, Karen; Wolterbeek, Lianna A. Gender Role Portrayals in Preschool Picture Books. *Journal of Social Behaviour and Personality* [Electronic], 11(5), p. 27-39, 1996.

PAUL, Lissa. Enigma Variations: What Feminist Theory Knows About Children's Literature. In: HUNT, P. (ed.). *Children's Literature: The Development of Criticism*. London: Routledge, 1990, p. 148-165.

PAUL, Lissa. Feminism revisited. In: HUNT, P. (ed.). *Understanding Children's Literature: Key Essays from the Second Edition of 'The International*

Companion Encyclopedia of Children's Literature, 2nd ed. London and New York: Routledge, 2005, p. 1140-127.

PERRAULT, C. *The Fairy Tales of Charles Perrault*. Traduzido por A. Carter. London: Gollancz, 1977.

PETERSON, Sharyl B.; LACH, Mary A. Gender Stereotypes in Children's Books: Their Prevalence and Influence on Cognitive and Affective Development. *Gender and Education* [Electronic], 2(2), p. 185-197, 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/0954025900020204>. Acesso em: 11 mar. 2018.

HELPS, Ethel J. *The Maid of the North: Feminist Folk Tales from Around the World*. New York: Holt, 1981.

PULLMAN, Philip. *Northern Lights*. Traduzido por Wang Jing. Taiwan: Muse Publishing, 2002.

REYNOLDS, Kimberley. *Girls Only? Gender and Popular Children's Fiction in Britain, 1880-1910*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

REYNOLDS, Kimberley. *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2007.

ROSE, Jacqueline. *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*. London and Basingstoke: The Macmillan Press, 1984.

ROWE, Karen E. Feminism and Fairy Tales. In: ZIPES, J. (ed.). *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. London and New York: Routledge, 2012, p. 209-226.

RUTERANA, Pierre C. Children's Reflections on Gender Equality in Fairy Tales: A Rwanda Case Study. *The Journal of Pan African Studies*, 4(9), p. 85-101, 2012.

SCOTT, Kathryn. Whatever Happened to Jane and Dick? Sexism in Texts Re-Examined. *Peabody Journal of Education*, 58(3), p. 135-140, 1981. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01619568109538325>. Acesso em: 12 mar. 2018.

SEZER, Melek Ö. *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet* [Fairy Tales and Gender]. 6th ed. Istanbul: Evrensel Basım Yayın, 2010.

SHAVIT, Zohar. Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem. *Poetics Today*, 2(4), p. 171-179, 1981. Disponível em: www.jstor.org/stable/1772495. Acesso em: 14 fev. 2018.

- STEPHENS, John. Gender, Genre and Children's Literature. *Signal*, 79 (Jan.), p. 17-30, 1996.
- TRITES, Roberta S. *Waking Sleeping Beauty: Feminist Voices in Children's Novels*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- TSO, Wing. *A Comparative Study of Gender Representations in Philip Pullman's His Dark Materials and Its Chinese Translation*. Unpublished Doctoral dissertation, Birmingham: University of Birmingham, 2011.
- WEITZMAN, Leonore et al. Sex-role Socialization in Picture Books for Preschool Children. *The American Journal of Sociology* [Electronic], 77(6), p. 1125-1150, 1972. Disponível em: www.jstor.org/stable/2776222. Acesso em: 10 mar. 2018.
- WILKIE-STIBBS, Christine. *The Feminine Subject in Children's Literature*. New York and London: Routledge, 2002.
- YUAN, Mingming. Translating Gender in Children's Literature in China During The 1920s—A Case Study of Peter Pan. *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies* [Electronic], 4(3), p. 26-31, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7575/aiac.ijclts.v.4n.3p.26>. Acesso em: 11 fev. 2018.
- ZAGHINI, E. (ed.) Babar Has Come to England: Classic European Children's Literature in Translation. In: HALLFORD, D.; ZAGHINI, E. (eds.), *Outside In: Children's Books in Translation*. Malta: Compass Press, 2005, p. 22-27.
- ZINN, Emily R. Rediscovery of the Magical: On Fairy Tales, Feminism, and the New South Africa. *Modern Fiction Studies* [Electronic], 46(1), p. 246-269, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/mfs.2000.0015>. Acesso em: 11 fev. 2018.
- ZIPES, Jack. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. London and New York: Routledge, 1994.
- ZIPES, Jack. Introduction. In: ZIPES, J. (ed.). *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. London and New York: Routledge, 2012a, p. 1-38.
- ZIPES, Jack. Preface. In: ZIPES, J. (ed.). *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. London and New York: Routledge, 2012b, p. xi.

PARIR E NASCER EM DIFERENTES LÍNGUAS-CULTURAS: UM OLHAR FEMINISTA PARA A TRADUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO O RENASCIMENTO DO PARTO

Fernanda Boito

*The bridge I must be
Is the bridge to my own power
I must translate
My own fears
Mediate
My own weaknesses*

*I must be the bridge to nowhere
But my true self
And then
I will be useful*

(trecho do poema *The Bridge Poem*, de Kate Rushin, 2015)

A concepção e a gestação: notas introdutórias

O impulso para a análise realizada e apresentada neste capítulo decorre de duas motivações principais. A primeira diz respeito à minha experiência como mulher gestante-parturiente-mãe que, inserida em contexto brasileiro, percebeu-se em uma cultura de nascimento majoritariamente cesarista. Nessa conjuntura, vi-me atravessada por discursos sobre o nascimento em relatos de partos que, no entanto, remavam contra a maré da predominância da cesária: falas de mulheres, homens, mães, pais, médicas, doulas e enfermeiras que, seja em registros gravados em documentários e outras mídias, seja em conversas do dia a dia, = contribuíram para

enfatizar o protagonismo da mulher durante a gestação e o parto, ressaltando seu caráter feminino, natural e fisiológico em contraposição ao caráter médico-procedimental, além de denunciar casos de violência obstétrica e denunciar a falta de evidências científicas e perpetuação de

mitos por parte de especialistas na esfera do nascimento (Carvalho Fonseca, 2021, p. 216),

fazendo-me reorganizar meu próprio saber sobre o parto, transformando minha vivência como gestante-parturiente-mãe.

O segundo ponto que motiva este capítulo é minha posição como pesquisadora¹ que encontra lugar acadêmico e, sobretudo, subjetivo na intersecção que fricciona tradução e feminismos, particularmente nos Estudos Feministas de Tradução. Sujeito-pesquisador que *pesquisa a (sua) dor* (Riolfi, 2001),

sujeito que, mais longe o possível das amarras que lhe impõem os diversos ideais, mergulha — implicado em todo seu corpo — na tarefa única e, de resto, para cada um absolutamente singular, de pesquisar a dor específica de sua existência [...] uma maneira simbólica de poder abordar, através de uma metáfora (o trabalho de investigação científica acadêmica), este absurdo e obscuro objeto que lhe faz falta e, sem que ele saiba, dirige e modela sua existência (Riolfi, 2001, p. 15-16).

Dito de outra forma, de algum modo — impossível de simbolizar e de ser colocado, claramente, em palavras — escolher, ou melhor, ser escolhida para direcionar olhares de pesquisa para o tema do parto sob óticas feministas-tradutórias faz metáfora de algo que me movimenta e me constitui. Trilhando caminhos que vislumbram a impossibilidade da neutralidade e imparcialidade da pesquisadora que não só afeta, mas se deixa afetar por sua investigação (apesar do esforço do distanciamento necessário para efetuar uma análise [con]fiável), este texto também fala um pouco de quem o escreve.

Nessa visada, a análise aqui apresentada busca contribuir com discussões que articulam tradução (suas práticas e pesquisas) e os Estudos Feministas, particularmente no que tange à linguagem mobilizada **pela** e traduzida **na** mídia em contextos de nascimento. No artigo “*Gender in audiovisual translation studies*”, Flotow e Josephy-Hernández (2018) reafirmam que a mídia, incluindo mas não se limitando aos documentários,

¹ Doutoranda em Linguística Aplicada (IEL-UNICAMP). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

está profundamente implicada na construção, disseminação e popularização dos estereótipos de gênero e dos padrões de discriminação que operam contra as mulheres na sociedade, o que corroboro.

Além disso, partindo de uma visão sociodiscursivo-cultural da linguagem, os pesquisadores reiteram haver muitas lacunas na pesquisa em tradução audiovisual atrelada a questões de gênero², lembrando-nos de que é preciso investigar como essas questões são representadas através das línguas-culturas dos produtos audiovisuais, e não somente através de seus elementos imagéticos. Dito de outro modo, a autora e o autor confirmam a constante necessidade de olharmos para as escolhas linguísticas e seus efeitos, o que engloba considerar as mídias traduzidas.

Ainda em tempo, é fundamental lembrar que as questões de gênero a que se referem a autora e o autor operam de modo interseccional. Como discutido por Akotirene (2019):

A interseccionalidade é, simultaneamente, a maneira sensível de pensar a identidade e sua relação com o poder. [...] Visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (Akotirene, 2019, p. 14).

Sabemos que, no Brasil, principalmente em anos mais recentes, marcadores sociais de diferenças tais como território, raça, etnia, classe, geração, identidades e expressões de gênero, têm sido marcadores também de violência, discriminação e opressão. Embora tenha-se imposto estas alegorias humanas como Outros (Akotirene, 2019), é preciso sempre lutar por um patamar de igualdade analítica, considerando que “os eixos da sociabilidade humana atuam e influenciam simultaneamente, dando às pessoas acesso à complexidade do mundo e de si mesmas.” (Akotirene, 2019, p. 24).

² “Enquanto a teoria e a crítica feministas dedicaram-se, primeiramente, ao estudo das traduções literárias, objeto de interesse que continua a impulsionar as pesquisas na área, a aplicação de teorias focadas em gênero aos estudos de TAV vem se desenvolvendo apenas desde o início dos anos 2000.” (Flotow e Josephy-Hernández, 2018, p. 296) (tradução minha).

Nessa toada, busquei analisar recortes da tradução para legendas do documentário *O Renascimento do Parto* (2013), um dos três documentários que compõe a trilogia brasileira de mesmo nome. Trata-se de uma produção audiovisual realizada no contexto socio-histórico-político do movimento pela humanização do parto no Brasil. Movimento que, de acordo com a cartilha do Ministério da Saúde publicada em 2002,

diz respeito à convicção de que é dever das unidades de saúde receber com dignidade a mulher, seus familiares e o recém-nascido. Isto requer atitude ética e solidária por parte dos profissionais de saúde e a organização da instituição de modo a criar um ambiente acolhedor e a instituir rotinas hospitalares que rompam com o tradicional isolamento imposto. [Além disso], se refere à adoção de medidas e procedimentos sabidamente benéficos para o acompanhamento do parto e do nascimento, evitando práticas intervencionistas desnecessárias. (Ministério da Saúde, 2002, p. 5-6).

Dentre outras produções midiáticas que abordam o tema da humanização do parto, *O Renascimento do Parto* (2013) talvez tenha sido a que mais me marcou — em vários dos sentidos que o verbo “marcar” pode suscitar: deixar traços, inscrever, fixar, determinar... Certamente, os saberes construídos na teia simbólica da qual o documentário em questão faz parte me atravessaram (e ainda atravessam), fazendo marcas em um corpo que pariu. Além disso, a escolha deste documentário específico para a realização da análise justifica-se por sua grande repercussão em contextos de nascimento³ (seja em rodas de conversa entre gestantes ou cursos de preparação para o parto, por exemplo) e a disponibilidade de sua versão traduzida.

É importante destacar que o produto audiovisual em questão apresenta testemunhos de profissionais da saúde, mães, pais e especialistas de diversas áreas ora em língua-cultura⁴ portuguesa

³ O documentário foi um grande sucesso de bilheteria e recebeu diversas indicações a prêmios e festivais de cinema. Fonte: <https://blogmidiaseeducacao.wordpress.com/2015/09/21/o-renascimento-do-parto/>.

⁴ Tratarei da noção de língua-cultura mais adiante neste texto. Por ora, retomo Coracini (2019) que afirma: “Sabemos que a própria língua(gem) carrega consigo os aspectos culturais de um dado grupo social, de modo que não há cultura fora da língua(gem) nem

(brasileira), ora em língua-cultura inglesa. Isto é, em alguns momentos, as pessoas falam em português (brasileiro), em outros, falam em inglês. Já as legendas operam em uma outra dinâmica: as legendas em português (brasileiro) são exibidas na tela a todo momento, independentemente da língua-cultura que escutamos em áudio. As legendas em língua-cultura inglesa são exibidas na tela somente quando os testemunhos são dados em português (brasileiro), ou seja, quando as falas são ditas em inglês, as legendas em inglês são suprimidas. Essa diferença na exibição e na omissão de legendas também produz efeitos de sentidos, mas, por uma questão de espaço, aprofundarei essa discussão em pesquisas futuras.

Nas conjunturas especificadas há pouco, vejo e ouço que há, nesse lugar de produção-tradução do documentário que joga com línguas-culturas diferentes, desde sempre, a (con) fusão, o equívoco, a multiplicidade materializada. Assim, penso que o jogo linguístico empreendido pelo documentário bilíngue traduzido contribui para vislumbrarmos as línguas-culturas mobilizadas ali sob a visada derridiana (Derrida, 1996). Isso, pois, estou considerando tradução enquanto operação de linguagem que parece potencializar aquilo que, na verdade, se aplica a todas as línguas (e não somente àquelas postas em jogo no ato de tradução): “a impossibilidade de tornar comum — de todos — o que não é de ninguém [a língua-cultura] e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de tornar um o que é de todos, que é para todo o sempre o mesmo e o diferente.” (Coracini, 2007, p. 48).

O jogo de oscilação engendrado pelas línguas-culturas que aparecem nas falas e na tradução para legendas em momentos distintos cria efeitos de sentidos de um não enquadramento à ilusão de um único trajeto (uma única língua-cultura que parte de um ponto X em linha reta para outra língua-cultura de chegada em um ponto Y). O entrelaçar das línguas-culturas que ora ocupam a posição de língua-cultura do “original”, ora ocupam a posição de língua-cultura da tradução (sempre deslizando entre essas posições) nos leva a contemplar as línguas como “singular aventura, [que] não chegam a chegar, já que não sabem mais de onde partem, a partir de que elas falam, e qual é o sentido de seu trajeto” (Derrida, 1996,

língua(gem) sem cultura. Por essa razão, preferimos falar de língua-cultura.” (Coracini, 2019, p. 2).

p.117). A análise de trechos da tradução do documentário parecem, justamente, dar ênfase a tal singular aventura.

Além disso, vislumbro, nessa produção audiovisual traduzida, uma das tantas possibilidades de materialização do que defendem teóricas feministas da tradução: a tradução como fenômeno participante da produção e da negociação de significações sociais relacionadas a questões de gênero. Assim como qualquer outra modalidade de discurso, sempre imbricado no social, a tradução move-se “na interação entre o discurso e a sociedade: [é] o resultado de acontecimentos sociodiscursivos que dão origem à sua existência e, ao mesmo tempo, tem a capacidade de produzir efeitos sociais e influenciar o seu contexto.” (Sánchez, 2015, p. 56).

Não se trata de transpor algo de um lado a outro da ponte nem de operar com uma simples mudança de códigos, trata-se de agir a partir de uma “concepção do traduzir como transitar por territórios (de) outros, revelando as diferenças e o transbordamento de línguas e culturas.” (Palma, Lima, Veras, 2021, p. 157). Um transbordamento, um excesso, necessários. Como bem nos lembra bell hooks (2013, p. 223): “como o desejo, a língua rebenta, se recusa a estar contida dentro de fronteiras. Fala a si mesma contra a nossa vontade, em palavras e pensamentos que invadem e até violam os espaços mais privados da mente e do corpo.”

É por estas vias que a tradução feminista segue. Particularmente, a realização de uma tradução feminista se dá a partir de interpretações dos textos (sejam audiovisuais ou não) sempre a partir de um posicionamento ideológico-político (inclusive do que seja traduzir, do papel da tradutora, do que seja linguagem etc.) conscientes de gênero, buscando identificar e aliviar opressões, injustiças, *biases* e estereótipos que acontecem com base no sexo, na expressão sexual e no gênero das pessoas (Flotow, 2021).

Nessa medida, diante da empreitada de traduzir quaisquer textos a partir de um posicionamento feminista, fazem-se pertinentes perguntas como: A forma masculina de uma palavra inclui a população feminina? Por que optar pela forma masculina genérica e não a feminina? Até que ponto a voz da tradução é feminina? Até que ponto a tradução (re)produz diferenças entre gêneros, reforçando hierarquias? Ou ainda, pode a tradução criar condições e contribuir para se descoser o *modus operandi* de uma língua(gem)-cultura colonial e patriarcal e servir como pistas para o exercício da agência de gênero (Spivak, 1993)? Entre tantas outras.

Faz-se fundamental lembrar também que partir de um posicionamento feminista em tradução não somente diz respeito a olhar para a linguagem — como mulheres são invisibilizadas e inferiorizadas pela língua-cultura convencional e como é possível minar/desconstruir a língua-cultura em que nossos sistemas (patriarcal, capitalista) são mantidos (Flotow, 2021) —, mas também para os acontecimentos que tornam possível a existência de uma tradução e não outras. Em outras palavras, é necessário refletir sobre por que um determinado material foi selecionado para ser traduzido (e outros não): não há, simplesmente, uma razão natural para a existência de uma tradução. Considerando *O Renascimento do Parto*, podemos entrever algumas possibilidades.

A primeira delas, e talvez a mais óbvia, diz respeito a questões mercadológicas. É preciso considerar o contexto socio-histórico-cultural capitalista em que vivemos, majoritariamente baseado no direito à propriedade privada, fins lucrativos e na acumulação de capital. Nessas circunstâncias, o documentário é exibido e, portanto, foi traduzido, pela *Netflix*, grande plataforma de *streaming* que considera critérios como disponibilidade de compra dos direitos de transmissão, custos, sazonalidade e popularidade de uma obra para que esta entre para o menu de produções a serem exibidas.⁵ Logo, pode-se supor que *O Renascimento do Parto* foi selecionado, pois daria algum retorno financeiro para a plataforma.

A segunda possibilidade olha para o momento socio-histórico de produção da tradução em 2013 e para os contextos de nascimento no Brasil e no mundo nessa mesma época. Neste ponto, quero chamar a atenção para duas sub-possibilidades. Primeiro, a de que as gerações mais jovens, principalmente em contextos da América do Sul, parecem estar redescobrando a necessidade de um olhar feminista para o mundo e, conseqüentemente, para a tradução (Flotow, 2021). Essa necessidade parece ser justificada, a meu ver, dentre outros aspectos, pela necessidade de resistir a uma atmosfera política com a qual temos lidado em diferentes países e que tem produzido sequelas sociais, muitas vezes irreparáveis, como consequência do tratamento dado às maiorias minorizadas (o que inclui mulheres) nos anos mais recentes.

⁵ Conforme disponível em: <https://help.netflix.com/pt/node/4976>. Acesso em: 01 dez. 2021.

Segundo, a de que o Brasil é considerado o país da cesárea e tem servido como exemplo, para o restante do mundo, não somente da existência de um alto número de cesárias desnecessárias, mas também de resistência à violência obstétrica e de tentativa de mudança do cenário atual. Sendo assim, seria possível supor que *O Renascimento do Parto* faria parte da construção do que poderíamos considerar um determinado grupo social que compartilha objetivos semelhantes, quais sejam os de resistir ao patriarcado e à cultura da cesárea.

Uma última possibilidade, talvez até utópica, seria a de que, em anos mais recentes, tem havido um interesse maior por práticas (sejam audiovisuais, tradutórias, epistemológicas, etc.) que partam do Sul, a fim de abalar os pilares hegemônicos e afetar o poder que as línguas-culturas, práticas e produções do chamado Norte têm exercido globalmente. Desse modo, há uma busca maior por desviar o olhar de práticas majoritariamente dominadas pelo masculino e por línguas-culturas de maior poder e prestígio — como é o caso da língua-cultura inglesa — que, supostamente, se aplicariam de “modo universal”. Há, portanto, um desejo por diferentes olhares para o outro, pela escuta para o que parece estrangeiro, estranho (por ser diferente daquilo que é considerado “universal”), promovendo-se, com mais intensidade, pensamentos e discursos de línguas-culturas desde pontos de vista geográficos do Sul. Isso se daria tanto pela escolha de se ter o documentário traduzido em função de sua temática e local de produção, quanto pela escuta que se oferece à língua-cultura portuguesa (brasileira) através do áudio que se mantém quando a opção que se faz é pela legendagem.

No entanto, vale destacar que, ainda que a escolha por ter o documentário traduzido tenha sido feita com base nesse interesse maior por práticas que partam do Sul, é importante lembrar que a língua-cultura que se problematizaria é a mesma língua-cultura que também se fala no documentário e para a qual se traduz. Nessa conjuntura, a análise aqui apresentada também busca observar se o caso ilustra (ou não) aquilo de que trata bell hooks ([1994], 2013, p. 223) ao discutir a respeito do inglês considerado padrão:

‘Esta é a língua do opressor, mas preciso dela para falar com você.’ [...] Imagino-os [os africanos] ouvindo o inglês falado como a língua do

opressor, mas também os imagino percebendo que essa língua teria que ser adquirida, tomada, reclamada como espaço de resistência. Imagino que foi feliz o momento em que perceberam que a língua do opressor, confiscada e falada pelas línguas dos colonizados, poderia ser um espaço de formação de laços. (hooks, [1994], 2013, p. 226).

Ainda em tempo, destaco que o estudo aqui proposto caracteriza-se como uma pesquisa de cunho qualitativo. O objetivo geral é o de analisar recortes da tradução para legendas no par português (brasileiro)-inglês do documentário *O Renascimento do Parto*. A perspectiva teórica mobilizada é, principalmente, a dos Estudos Feministas de Tradução, sem, no entanto, me restringir a uma metodologia fechada, mas me concentrando em um modo de fazer pesquisa que me guiará nesta trajetória.

Parto do pressuposto de que “a terminologia médica que fortalece o discurso hegemônico cesarista também é observada na mídia” (Carvalho Fonseca, 2021) e assumo a hipótese de que o produto audiovisual traduzido em uma língua-cultura outra pode contribuir para a produção de discursos contra-hegemônicos a respeito da agência feminina em contexto de nascimento.

Além desta introdução, este capítulo organiza-se nas seguintes seções: “O corpo com útero: ver e olhar na tradução audiovisual e em línguas-culturas” discute sobre tradução audiovisual (TAV) e traz considerações a respeito da noção de língua-cultura; “Feminismos e Tradução” discorre a respeito da intersecção entre Estudos da Tradução e Estudos Feministas; “Parir e nascer em diferentes línguas-culturas” apresenta a análise dos recortes discursivos selecionados a partir de *O Renascimento do Parto* e sua tradução; “Por uma tentativa de conclusão” propõe alguns breves efeitos conclusivos.

O corpo com útero: ver e olhar na tradução audiovisual e em línguas-culturas

A tradução para legendas é uma das modalidades de tradução que compõem o conjunto que chamamos de tradução audiovisual (TAV). Segundo Pérez-González (2019,), a TAV é um conjunto de práticas tradutórias multimodal e multimídia:

[o]s textos audiovisuais são multimodais, pois sua produção e interpretação se baseiam no uso combinado de uma grande variedade de recursos ou modos semióticos, incluindo linguagem [verbal], imagem, música, cor e perspectiva. São multimídia visto que esse conjunto de modos é entregue ao espectador por meio de várias mídias. (Pérez-González, 2019, p. 30, tradução minha).⁶

Desta forma, elementos sonoros (diálogos, música e silêncio) e visuais (imagéticos, verbais e não-verbais) trabalham juntos para que os sentidos sejam produzidos. Mas não são os únicos responsáveis pela produção de sentidos: operações de linguagem, os produtos audiovisuais traduzidos não existem em um vácuo sociocultural sem sujeito e não se resumem aos seus elementos materiais. Logo, em quaisquer circunstâncias e em qualquer modalidade de tradução audiovisual — o que inclui a tradução para legendas de documentários — o processo de tradução e seus efeitos de sentidos serão sempre afetados também

(i) pelas atitudes dos tradutores que trabalham com textos audiovisuais, desempenhando papéis, percebidos ou assumidos, de guardiões da moral; (ii) pelas experiências e pela exposição dos tradutores à questão de gênero como elemento discursivo sociocultural que afeta qualquer língua; e (iii) pelas agendas de emissoras específicas, envolvendo suposições sobre as expectativas do público – que determinarão quanto tempo e dinheiro serão investidos em traduções (Flotow e Josephy-Hernández, 2018, p. 305, tradução minha).⁷

Além disso, a pessoa que assiste ao documentário traduzido — espectador que é leitor que interpreta imagens, sons, textos verbais, sensações — desempenha papel decisivo. Como colocado por Coracini

⁶ “Audiovisual texts are multimodal inasmuch as their production and interpretation relies on the combined deployment of a wide range of semiotic resources or modes [...], including language, image, music, colour and perspective. They are multimedial insofar as this panoply of modes is delivered to the viewer through various media.”

⁷ “(i) the attitudes of the translators working with audiovisual texts in their perceived or assumed roles as moral gate-keepers; (ii) the translators’ experiences of and exposure to ‘gender’ as a discursive socio-cultural element affecting any language; and (iii) the agendas of specific broadcasting networks, involving assumptions about audience expectations—that will determine how much time and money is invested in translations.”

(2015) ao discutir sobre a leitura de textos, o espectador-leitor faz "[t]al como faz o cego, que precisa tocar para 'ver', [tocando] no objeto, no texto, nele deixando [suas] 'impressões digitais', rastros de [sua], singularidade" (Coracini, 2015, p. 117). Dito de outro modo, a pessoa que assiste e, portanto, lê coloca sempre um pouco de si nas interpretações que faz dos documentários traduzidos que acompanha. No ato de leitura, não se lê apenas com os olhos, mas com o corpo todo: com os ouvidos, com as sensações, com o lugar que esse corpo habita, com a posição de sujeito que esse corpo ocupa.

Ao discutir a respeito dos gestos de ver e olhar, Didi-Huberman ([1998], 2010) também esmiúça premissas semelhantes ao afirmar que

A visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos. [...] Os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar [...]; mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho. E eis que surge a obsedante questão: quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um "em", um "dentro"? [...] Os corpos, especialmente os corpos femininos e maternos, impõem o inelutável modo de sua visibilidade. [...] Ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar. [...] Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. [...] Mas esse texto admirável propõe um outro ensinamento: devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. (Didi-Huberman, [1998], 2010, p. 30, grifos meus).

Não se pode ignorar que, na citação de Didi-Huberman (1998, 2010) trazida à baila, emprega-se os termos *corpos femininos* e *maternos* para refletir, em mais detalhe, sobre os corpos e o campo da visibilidade. Uma vez que este capítulo discorre a respeito de TAV sob lentes dos Estudos Feministas, opto pelo termo *corpos de pessoas que nasceram com útero*.

O útero, órgão que abriga o sangue vaginal e o bebê, cavidade que representa aconchego para algumas e alguns, prisão para outras e outros, representação do poder da criação e o poder nutridor, e também da opressão, da transformação, do lugar e da potência de ser casa:

Uma casa que deve acomodar
Uma casa que deve resistir
Geração após geração
De vento e tormento, de fogo e chuva
Uma casa com quartos ecoando
Armários com gritos escondidos
Paredes com estrias
Janelas com olhos.
(Lim, 2015, p.21, tradução minha)⁸

Para circunstanciar esta questão, retomo a psicanalista Vera Iaconelli que, em um artigo bastante recente, “Para ser mulher tem que ter útero?” (2022), reafirma: “as relações sociais [é que] determinam a interpretação dos dados da biologia, e não o contrário. [...] A intuição confunde o significante mulher [...] com pessoas nascidas com útero. Tampouco se pode confundir pessoas nascidas com útero com feministas.” E extrapolo essa noção para reafirmar que pessoas nascidas com útero não são sinônimo de corpos maternos ou corpos que dão à luz⁹.

Olhemos para os corpos de que trata Didi-Huberman ([1998], 2010), então, como corpos de pessoas com útero (sejam de qual gênero for) e corpos de mulheres (com e sem útero): corpos constituídos de buracos, cavidades e vazios, onde se (re)entra e de onde se sai e que representam um modo de visibilidade contra o qual não se pode lutar: aquele que vem de dentro e de fora ao mesmo tempo, em um movimento onde o dentro e o fora se (con)fundem.

Corpos tais quais vasos de barro cujo interior é, à primeira vista, invisível e, portanto, desconhecido, ao mesmo tempo em que se sabe que é feito da mesma matéria que o circunda: o vazio. Vasos feitos de terra,

⁸ “A house that must accommodate
A house that must endure
Generation after generation
Of wind and torment, of fire and rain
A house with echoing rooms
Closets with hidden cries
Walls with stretchmarks
Windows with eyes”

⁹ Vale lembrar que a maternidade compulsória e o direito à maternidade têm feito parte das agendas feministas interseccionais mais recentes.

da Terra; esta que, para muitos, é o útero primário fertilizado pelo céu através da chuva, com “nascentes [que] revelam as suas águas interiores.” (Martin, 2020, p. 400). Corpos de seres vivos que emergem “da sua [da Terra] gestação profundamente no seu útero, e a ele regressam na sua morte, para nascer novamente” (Martin, 2020, p. 400). Corpos que nasceram com útero, mas que abrigam sujeitos que não se identificam com o gênero feminino e que optam pela retirada do útero e outros órgãos (como as mamas) para se sentirem em casa consigo mesmo.

Com ou sem útero, é a partir do regime de visibilidade suscitado por esses corpos socio-histórico-culturalmente situados que tocamos os produtos audiovisuais, penetrando-os, transformando-os, traduzindo-os, lendo-os, dando-lhes mais vida. Ao mesmo tempo, cheios de cavidades, são corpos olhados de volta, invadidos por um toque que os fazem “ouvir a vitalidade e o subtil movimento em seu interior” (Martin, 2020, p. 400). É com esses corpos, desde esses corpos, que assistimos-lemos e construímos sentidos, de onde os sentidos vêm e para onde eles vão.

Território dos sentidos e dos sujeitos, os corpos nascem em algum lugar do mundo, o que também significa. Os lugares com os quais fazemos laço nos ligam à(s) língua(s)-cultura(s) com as quais aprendemos a significar nossas experiências, nossas relações e o que somos. É em línguas-culturas, que só encontram condições de existência no social, que somos, ou seja, é na “língua como um território onde nos transformamos em sujeitos” (hooks, [1994], 2013, p. 224). Língua (seja ela qual for) que está intrinsecamente enlaçada à cultura, sem que uma possa existir sem a outra, em um movimento em que “língua e cultura se constituem uma à outra, se interpenetram, não havendo expressão linguística que se sustente sem portar em si determinada cultura, bem como cultura que não se estabeleça e/ou funcione a partir de ou que não altere as formações linguísticas.” (Gambassi, p. 21, 2022).

Feminismos e Tradução

A partir do exposto, somos levadas a crer que as vivências de gestar, parir e nascer não são as mesmas em línguas-culturas diferentes, tal qual tento expressar no título deste capítulo. Nesse sentido, os Estudos

Feministas da Tradução demonstram ser uma chave interpretativa teórica bastante fértil para investigar tais questões.

Segundo Castro et al. (2020, p. 5),

Definidas como “política e teoricamente indispensáveis para formar uma justiça feminista pró-social, assim como alianças políticas e epistemologias anti-racistas, pós-coloniais e anti-imperiais” (Alvarez et al., 2014, p. 558), a ética e práticas de tradução feminista transnacional promovem a emergência de intersubjetividades múltiplas e diversas na tradução, questionando e desnaturalizando categorias e práticas da modernidade colonial, como gênero e padrões de gênero. (Castro et al., 2020, p. 5).

O componente transnacional dos feminismos nos incita a engajar em e refletir sobre política(s) de tradução. Com base nos estudos de Spivak (1993), Tissot (2017) argumenta que o termo “política(s) de tradução” poderia ser entendido por duas vias principais. A primeira seria uma utopia¹⁰ política em que a tradução (prática e reflexão) se constituiria enquanto paradigma que leva à constituição de relações heterogêneas e justas. Isso, pois, ao possibilitar a desestabilização de relações e normas sociais construídas sobre categorias ditas universais e dicotômicas — inclusive categorias de gênero, raça e classe social —, as práticas e reflexões tradutórias contribuiriam para fazer implodir o mito do Estado-nação, de unidade de uma língua-cultura, do monolingüismo e da homogeneidade. Logo, seriam um caminho de pensamento cuja ética levaria a uma transformação de injustiças sociais.

É importante destacar que não se afirma ser possível fazer justiça social simplesmente traduzindo (se assim o fosse, os problemas do mundo já estariam resolvidos há tempos), mas que a ética de uma tradução feminista transnacional possibilitaria vias de pensamentos e alianças que incorporam “uma multiplicidade de [subjetividades], vozes, perspectivas e narrativas, a fim de evitar a reificação de posições dominantes e suas cristalizações em narrativas universalistas” (Tissot, 2017, p. 32, tradução minha).

¹⁰ Segundo o dicionário, “utopia” refere-se – entre outras definições – a qualquer concepção ou descrição de uma sociedade justa, sem desequilíbrios sociais e econômicos, em que todo o povo usufrui de boas condições de vida. Mas também pode ser entendida como um ideal impossível.

Ainda, conforme expressa Bozzano (2019), a ética de uma tradução feminista transnacional contribuiria para promover

um debate equitativo entre os diferentes feminismos Norte-Sul, seus diálogos e fricções, sem reproduzir a violência colonial. Um diálogo que compartilhe heranças de lutas sociais, uma tradução geopolítica entendida como uma prática que não caia na repetição da colonialidade. (Bozzano, 2019, p. 2).

A outra via para se pensar a(s) política(s) de tradução seria através do papel político que a tradução pode ter não somente a fim de (im)possibilitar (des)encontros feministas transnacionais, mas também para fazer estremecer uma certa ordem simbólica — sem a qual não há sujeito — e, desse modo, contribuir para dar ainda mais corpo às diferenças e ao caráter fluído e cindido da subjetividade/do sujeito (Tissot, 2017). Isso entra em consonância com minha trajetória de pesquisa que se justifica, dentre outros fatores, pela reflexão de que as representações midiáticas que emergem não somente no documentário não-traduzido, mas no espaço da tradução audiovisual, compõem o imaginário social, constituindo as representações que construímos dos outros e de nós mesmas.

Desse modo, as reflexões e práticas de tradução feminista transnacional potencializam um trabalho de comparação (entre línguas-culturas) das diferentes, múltiplas e justapostas relações de poder que causam efeitos de exclusão e opressão. É aqui que entra a noção de interseccionalidade que, conforme já discutido, pode ser compreendida como múltiplas discriminações (dupla, tripla...) com muitas camadas de subordinação sobrepostas.

Parir e nascer em diferentes línguas-culturas

O documentário *O Renascimento do Parto*, por si só, ou seja, o produto audiovisual não traduzido, se envereda por caminhos contra-hegemônicos a respeito da agência feminina em contextos de nascimento. É indiscutível que o foco está em nadar contra a corrente cesarista. Assim, insisto que a questão maior levantada pela análise apresentada neste texto está no funcionamento das línguas-culturas envolvidas na

tradução e se/como tais caminhos contra-hegemônicos se constroem nas escolhas tradutórias que, por sua vez, produzem representações a respeito da agência feminina em contextos de nascimento.

Foram selecionados quatro recortes para análise (R1, R2, R3, R4), constituídos pela transcrição dos depoimentos/testemunhos falados e das legendas escritas exibidas em tela.

Em R1, ouvimos a um médico obstetra, homem, branco, que traça um breve histórico sobre o parto:

Quadro 1 - Legendas do documentário *O Renascimento do Parto* (7'34" - 8'17")

DEPOIMENTO/TESTEMUNHO ORAL TRANSCRITO	LEGENDAS
<p>O fato de que as pessoas vão pra um local especificamente construído para atender pessoas doentes como é o hospital tem 40 50 anos</p> <p>e portanto é uma coisa violenta a transformação de um evento familiar afetivo carinhoso e com pessoas conhecidas e pra um lugar onde a gente exercia um determinado domínio pra um lugar absolutamente estranho inóspito com pessoas completamente alheias ao nosso convívio diário cheio de máquinas e que portanto é um lugar bastante assustador pra grande parte das mulheres</p>	<p>Women started going to a place/specifically built to assist sick people...</p> <p>...such as a hospital,/only 40 to 50 years ago.</p> <p>Therefore, it's very violent/the transformation...</p> <p>...from an affectionate family event ...with people known to the woman,/where she exerted a certain control, to an absolutely strange,/inhospitable place with complete strangers/to her everyday life</p> <p>...and full of machines.</p> <p>Thus, quite a scary place/to most women.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Uma das grandes bandeiras levantadas pelos feminismos em contexto de parto, e também o que apreendo ser um dos temas do documentário cuja tradução analiso aqui, é a retomada do protagonismo da mulher no contexto de nascimento, a reconquista, pela mulher, da agência de parir. Nesse contexto, percebe-se que o termo “mulher” é usado, com frequência, para fazer referência à pessoa que se identifica com o gênero feminino e que nasceu com útero, isto é, a mulher cisgênero. No entanto, é preciso lembrar que homens trans também têm útero e também podem engravidar. Sendo assim, seria mais inclusivo

optar pelos termos “pessoas com útero” e “pessoas grávidas” quando das discussões a respeito da agência de parir, embora não seja exatamente esse o caso de todo o documentário/tradução *O Renascimento do Parto*.

Logo no início de R1, em língua-cultura portuguesa (brasileira), destaco o uso do termo “pessoas” para se referir a quem vai ao hospital, enquanto que na tradução em língua-cultura inglesa faz-se uso do termo “women”. A referência direta às mulheres através do termo “women” produz efeitos de sentidos diferentes, ou seja, na tradução a ênfase maior parece ser nas mulheres cisgênero que estão migrando para os hospitais para parir, não incluindo, assim, outras pessoas com útero que também engravidam e vão aos hospitais para dar à luz. Dito de outro modo, limita-se o ato de parir às mulheres cisgênero apenas. Ao mesmo tempo, a opção pelo termo “women” me leva a apreender também que o foco que se pretendeu dar na tradução foi mais relacionado ao ato de parir em hospitais e menos à referência do hospital como um local que recebe doentes, visto que grande parte do senso comum associa o contexto de gestação e nascimento mais às mulheres cisgênero.

Já em língua-cultura portuguesa (brasileira), é possível fazer a interpretação de que a escolha pelo termo “pessoas” cria efeitos de sentidos de amplidão e, portanto, de mais inclusão e que se está fazendo referência a quaisquer pessoas que podem parir (o que inclui homens trans) em um hospital. Uma outra leitura possível é a de que se está discutindo, mais especificamente, sobre a ida de pessoas ao hospital para o tratamento de doenças e não especificamente sobre nascimento.

Ainda neste recorte, vemos e ouvimos o médico obstetra falar como se ele próprio se incluísse no ato do parto, ainda que esteja problematizando a entrada dos médicos homens nos contextos de nascimento. Ao dizer “onde a gente exercia um determinado domínio / pessoas completamente alheias ao nosso convívio” ele emprega o uso da primeira pessoa do plural (a gente), incluindo-se no evento familiar do parto. Na tradução para legendas desse trecho de destaque, vemos a menção ao controle do parto em relação à mulher (“*where she exerted a certain control*”) e a referência a pessoas ditas estranhas ser feita no contexto da vida da mulher especificamente (“*with complete strangers/to her everyday life*”). Aqui, vejo escapar, vazar, transbordar em língua-cultura

outra (na tradução para legendas) aquilo que parece ser, de fato, a defesa do documentário e que está nas pautas feministas, mas que não é o que é dito pelo médico. Este reproduz, em sua fala, exatamente aquilo que questiona.

Assim, vislumbro uma aproximação com minha hipótese: a tradução em língua-cultura inglesa dá maior ênfase ao protagonismo da mulher em contexto de nascimento, à agência feminina do parir. Mesmo que menos inclusiva do que a linguagem de escolha no áudio do depoimento em língua-cultura portuguesa (brasileira), a tradução sinaliza para a produção de discursos mais contra-hegemônicos.

Ainda no que diz respeito a R1, onde línguas-culturas e discursos polivalentes se (des)encontram, o uso de reticências nas legendas também produz efeitos de sentidos significativos. Ao considerarmos que, em legendas, as reticências podem ser utilizadas com o objetivo, dentre outros, de sinalizar uma certa continuação de uma legenda para outra (Díaz-Cintas e Remael, 2014), o uso deste sinal de pontuação neste trecho parece indicar a existência de lacunas, espaços, aberturas, as quais reforçam a insistência de um resto ainda por dizer, a falta do que ainda não foi dito, um transbordamento do que ainda precisa ser discutido em contextos de nascimento.

O próximo recorte analisado é o R2:

Quadro 2 - Legendas do documentário *O Renascimento do Parto* (31'21" - 31'40")

DEPOIMENTO/TESTEMUNHO ORAL TRANSCRITO	LEGENDAS
<p>Estudos da Organização Mundial de Saúde</p> <p>mostram que a cesariana sem uma indicação definida</p> <p>está associada com aumento das complicações respiratórias para o recém-nascido</p> <p>aumento da chance de internação em UTI neonatal e aumento da mortalidade neonatal.</p>	<p><i>World Health Organization studies</i></p> <p><i>show that C-sections/without a defined clinical indication</i></p> <p><i>may cause respiratory complications/for the newborn</i></p> <p><i>increasing his chance of being admitted into the neonatal ICU/ and increasing neonatal mortality.</i></p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Certa vez, ouvi uma pessoa que se manifestava em defesa do parto normal dizer: “A cesárea dói tanto que precisa até de anestesia”. A leitura que faço desse enunciado é a de que, muitas vezes, argumenta-se a favor da cesárea com base no medo que se tem de sentir dor, mas se esquece de que se trata de um procedimento cirúrgico. É esse esquecimento que, em minha leitura, aparece nos dizeres da médica obstetra que fala em R2 (“Estudos da Organização Mundial de Saúde mostram que a cesariana sem uma indicação definida ...”). Já na tradução, marca-se a característica cirúrgica da cesárea, particularmente com a utilização do termo “*section*” que, segundo o dicionário¹¹, pode remeter à ação ou instância de corte ou separação por corte. Em língua-cultura inglesa, corta-se o abdômen da pessoa para retirada da criança através de uma cirurgia; em língua-cultura portuguesa (brasileira), simplesmente, faz-se uma cesárea. Mais uma vez, o texto traduzido faz escorrer o que parece permanecer disfarçado no testemunho em língua-cultura portuguesa (brasileira).

Ainda em R2, destaco o que seja, talvez, um dos pontos mais discutidos nas investigações sobre a produção de uma linguagem não sexista: a problematização e o desmonte do masculino genérico. Aliás, por que mesmo o masculino é empregado para dizer de um grupo heterogêneo de pessoas? Ao longo da *his-story*¹², testemunhamos a primazia das instituições patriarcais, sendo a linguagem convencional uma dessas instituições, que roubaram, de “uma [mulher,] seu discurso sem sequer dar a ela a chance de falar por si mesma, comparando-a a uma língua, mas negando-lhe um corpo” (Flotow, 1997, p. 26).

Seguindo esse percurso, noto que, embora a língua-cultura inglesa seja vista, em muitos contextos, como mais “neutra”, do que o português (brasileiro), em questões de gênero, uma vez que esta conta com o recurso da declinação de gênero, em R2, opta-se por entender “*newborn*” como sendo masculino, conforme sinalizado pelo uso do pronome possessivo “*his*”. Mesmo que “*newborn*” não tenha gênero marcado em inglês, optou-se por manter o uso do pronome masculino em vez de outros pronomes como “*its*” ou “*their*” ou “*her*”. Desse modo, essa

¹¹ Conforme disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/section>.

¹² Jogo de palavras empregado por Flotow (1997) em que o pronome possessivo *his* (dele) se junta ao substantivo *story* (estória) para criar o substantivo “história”, produzindo o efeito de sentido de que a História pertence a “eles”, ou seja, aos homens, ao patriarcado.

escolha tradutória (que ilustra tantos outros casos não só encontrados neste documentário, mas também em outros textos) marca que a tradução pode (re)produzir diferenças binárias entre gêneros, reforçando hierarquias e colocando o masculino em primeiro lugar.

Linha de pensamento semelhante se aplica para R3, em que, a princípio, parece haver uma tentativa de suavizar o uso do masculino genérico com o emprego impessoal de “*to be born*” como tradução de “ele vai nascer”:

Quadro 3 - Legendas do documentário *O Renascimento do Parto* (32'27" - 32'37")

DEPOIMENTO/TESTEMUNHO ORAL TRANSCRITO	LEGENDAS
<p>Eu quero saber o seguinte nós combinamos com o bebê</p> <p>que ele vai nascer sexta-feira 4 da tarde?</p> <p>e se combinamos ele respondeu pra gente que ele tem condição de nascer?</p>	<p><i>What I want to know is/did we schedule with the baby</i></p> <p>to be born Friday 4PM/and if we did,</p> <p><i>did he answer that/he is ready to come?</i></p>

Fonte: Elaborado pela autora.

No entanto, nas escolhas tradutórias seguintes, perpetua-se o uso do masculino genérico. Uma possível solução para este caso, seria a aplicação da estratégia de suplemento (Flotow, 2021), na qual a tradutora feminista, consciente de seu papel político, declaradamente intervém no texto, expandindo-o, marcando excessos que são, na verdade, essenciais. Algumas alternativas seriam: “*did they answer that they were ready to come?*” ou ainda “*did s/he answer that s/he was ready to come?*” ou então “*did the baby demonstrate to be ready to come?*” entre tantas outras... Desse modo, a tradução trabalharia em prol de uma “crítica da linguagem aplicável [também] ao inglês e significativa para os leitores de língua inglesa” (Flotow, 1991, p. 499) — língua-cultura esta que se diz e é amplamente considerada “universal”.

Por fim, mas não menos importante, trago R4 para ilustrar como não podemos falar em língua sem falar em cultura e vice-versa. Esse recorte também nos dá indícios de como a tradução para legendas integra

vários elementos, e o faz, de tal maneira, que se passa, sem cortes, de uma face à outra, criando disjunturas nas fronteiras arbitrárias entre línguas-culturas, discursos e identidades.

Em R4, destaco as diferentes escolhas tradutórias feitas a partir do termo “parto normal”, o deslizamento e a impossibilidade de apropriação e determinação de um único sentido:

Quadro 4: Legendas do documentário *O Renascimento do Parto*.

DEPOIMENTO/TESTEMUNHO ORAL TRANSCRITO	LEGENDAS
parto normal	<i>normal birth</i> <i>natural birth</i> <i>normal delivery</i> <i>vaginal birth</i> <i>natural childbirth</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao longo de todo o documentário, “parto normal” foi referido nas legendas, em momentos distintos, como: “*normal birth / natural birth / normal delivery / vaginal birth / natural childbirth*”. Considerando que as línguas-culturas são vivas e sociais, penso ser possível afirmar que esses modos diferentes e diversificados apontam para um número maior de possibilidades de nomeação para o evento do parto normal em língua-cultura inglesa, um contexto sociocultural onde a cultura do parto normal é mais predominante do que aquela da cesárea (como é o caso do Brasil, onde se fala português, onde as taxas de cesárea são consideradas absurdamente altas).

Ademais, vale a pena lembrar que essa variação se dá em uma experiência tradutória que, essencialmente, é constituída pela fricção e o (des)encontro, um certo hibridismo por assim dizer, (ver-ouvir, imagem-escrita verbal-som-silêncio, leitor-ouvinte, ficção-realidade, línguas-culturas) material e textualmente marcados. As diferentes possibilidades de nomeação de “parto normal” trazem à tona diferentes discursos, fazem falar vozes diversas a partir das quais sou levada a pensar, por exemplo, que “normal” é aquilo que se equipara ao “natural”, ou ainda, que “parto” pode ser compreendido pelo viés do nascimento (“*birth*”) ou da entrega (*delivery*), enquanto ato de entregar algo a alguém (a mulher

enquanto agente que realiza essa entrega), um ato de libertação (da criança que é agora livre para o mundo? da mulher que se transforma com um parto?) (*delivery*), e também que parto é protagonizado sempre por uma pessoa que tem vagina (“*vaginal birth*”). No que diz respeito a essa última possibilidade de efeito de sentido, sublinho que se é preciso marcar que se trata de um “nascimento/parto [por via] vaginal” é porque há sentidos outros que não são ditos, escapam, deslizam, escorregam... assim como bebês que nascem.

Por uma tentativa de conclusão

Na tentativa de criar breves efeitos de conclusão, destaco que a plurivocidade com relação à humanização do parto já traz, por si só, a questão da tradução no documentário sem legendas. Isto é, o fato haver diferentes interpretações e reformulações a respeito do que seja um parto humanizado já é um ato de tradução em si, visto que esta não se resume a uma mudança de “código”, de “idioma”. Em cada testemunho, em cada depoimento, a língua-cultura da humanização do parto / do parto humanizado é transformada, recriada e, portanto, traduzida.

Ademais, retomo a hipótese proposta no início para afirmar que esta se confirma na análise dos recortes aqui apresentados. Considero, portanto, que o produto audiovisual traduzido, qual seja, o documentário em uma língua-cultura outra, pode contribuir para a produção de discursos contra-hegemônicos a respeito da agência feminina em contextos de nascimento.

Vale enfatizar que o próprio ato de escolher traduzir um documentário como *O Renascimento do Parto*, e não outra obra, é considerado uma contribuição para a produção de discursos contra-hegemônicos a respeito da agência feminina em contexto de nascimento. Isso, pois, adiciona-se mais possibilidades linguístico-culturais e, portanto, mais camadas de sentidos para o que seja a agência feminina em contexto de nascimento, ampliando o espectro interpretativo, os modos de parir e nascer e problematizando a linguagem (o que pode ser considerado como “neutro” ou ainda “genérico”) nesses contextos (conforme demonstram todos os recortes analisados — R1, R2, R3, R4).

Observo, ainda, que a constituição do que seja um parto normal humanizado parece estar mais consolidada em língua-cultura inglesa (constatação reforçada pela análise de R4) e que a constituição do ser mulher entre-línguas perpassa diferentes imbricamentos que vão muito além do não-ser homem (R1, R2, R3): todas nós, atravessadas por discursos e experiências não só de gênero, mas também de outros marcadores sociais, ainda temos muito o que dizer, seja em qual língua-cultura for.

Referências

- AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BOZZANO, C. B.. Feminismos transnacionais descoloniais: Algumas questões em torno à colonialidade nos feminismos. *Revista Estudos Feministas*, 27(1), 2019. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n158972>. Acesso em: ago. 2022.
- CARVALHO FONSECA, L. *Eu não quero outra cesárea: ideologia, relações de poder e empoderamento nos relatos de parto após cesárea*. São Paulo: Ema Livros., 2014.
- CARVALHO FONSECA, L. Que ‘tipo de parto’ e que tipo de Terminologia? – Estudo baseado em corpus do termo ‘parto’ em relatos de mulheres brasileiras. *TradTerm*, São Paulo, v.37, n. 1, janeiro/2021, p. 205-235. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v37i0p205-235>. Acesso em: 6/09/2022.
- CASTRO, O., ERGUN, E., VON FLOTOW, L., SPORTUNO, M. L.. Towards transnational feminist translation studies. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13(1), 2020.
- CORACINI, M. J., *A celebração do outro: arquivo, memória e identidade*. Campinas, SP: Mercados das Letras, 2007.
- CORACINI, M. J. Leitura ou interpretação: pulsão escópica e gesto de violência. In: FLORES, G. G. B., NECKEL, N. R. M., GALLO, S. M. L. (Orgs.). *Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia*. Campinas: Pontes Editores, 2015. pp. 109-125.

CORACINI, M. J. A perspectiva discursivo-desconstrutiva na pesquisa em Linguística Aplicada. In: SZUNDY, P. T. C.; TILIO, R.; VALIM de MELO, G. C. (Orgs.). *Inovações e desafios epistemológicos em Linguística Aplicada: perspectivas sul-americanas*. Campinas (SP): Pontes, 2019.

DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro ou a prótese da origem*. Trad. de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras Editores, 1996.

DÍAZ-CINTAS, J. REMAEL, A.. *Audiovisual translation: subtitling*. New York: Routledge, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, [1998], 2010.

FLOTOW, L. *Translation and gender: translating in the 'era of feminism' (Perspectives on translation)*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997.

FLOTOW, L.; JOSEPHY-HERNÁNDEZ, D. Gender in audiovisual translation studies. In: PÉREZ-GONZÁLEZ, L. (Ed.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York: Routledge, 2018. pp. 296-311.

FLOTOW, L. Conferência 1 — Prof. Dra. Luise Von Flotow. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VCAnwjG3I-c>. 1:29:28, 2021. Acesso em: ago, 2022.

FLOTOW, L. Tradução feminista: contextos, práticas e teorias. Trad. de Ofir Bergemann De Aguiar & Lilian Virginia Porto. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 41, n° 2 p. 492-511, mai-ago, [1991], 2021.

GAMBASSI, G. M. *Nomear o humano: a migração enquanto acontecimento discursivo*. Tese. (Doutorado em Linguística Aplicada) - UNICAMP, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1258792>. Acesso em: 6/09/2022.

HOOKS, b. A língua: ensinando novos mundos/novas palavras. In: HOOKS, b. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. Trad. de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: wmf Martins Fontes, (1994) 2013. pp. 223-234.

IACONELLI, V. *Para ser mulher tem que ter útero?* Folha de São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vera-iaconelli/2022/08/para-ser-mulher-tem-que-ter-utero.shtml>. Acesso em: ago. 2022.

- LIM, G. Wonder Woman. In: CHERRÍE, L. M., ANZALDÚA, G. E. *This bridge called my back: writings by radical women of color*. Albany: State University of New York Press, 2015. pp. 20-22.
- MARTIN, K. *O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas*. Köln: Taschen, 2020.
- MINISTÉRIO DA SAÚDE. *Programa Humanização do Parto: humanização no pré-natal e nascimento*. Brasília, 2002.
- PALMA, D.; LIMA, E.; VERAS, V. Linguagens, transculturalidade e tradução: tramas e trânsitos entre linhas de pesquisa. In: LIMA, E. (org.). *Linguística Aplicada na UNICAMP: travessias e perspectivas*. 1.ed. Bauru, SP: Canal 6, 2021. pp. 153-169.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, L. Audiovisual translation. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (outubro 2019): 30, acessado em 26 de outubro de 2019, <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315678627-8>.
- RIOLFI, C. Formacriação. *Revista Línguas e Letras*, Unioeste, v. 2, n. 1, 1. sem. 2001, pp. 13-18.
- RUSHIN, K. The Bridge Poem. In: CHERRÍE, L. M., ANZALDÚA, G. E. *This bridge called my back: writings by radical women of color*. Albany: State University of New York Press, 2015. pp. xxiii
- SÁNCHEZ, L. La traducción: un espacio de negociación, resistencia o ruptura de significados sociales de género, p. 55-81. In: SALETTI-CUESTA, L. (coord.), *Traslaciones en los estudios feministas*. Málaga: Perséfone Ediciones-Málaga Universidad; 2015. libro electrónico.
- SPIVAK, G. C., The politics of translation. In: SPIVAK, G. C., *Outside in the teaching machine*, New York: Routledge, 1993. pp. 179-200.
- TISSOT, D. Trans,national feminist solidarities and the ethics of translation. In: CASTRO, O.; ERGUN, E. (Eds.), *Feminist translation studies. Local and transnational perspectives* (p. 29- 40). Londres/Nueva York: Routledge, 2017.

I AM A TURTLE

TRADUÇÃO, CORPO E CASA EM GLORIA ANZALDÚA

Gabriel Caetano Moreira

Introdução

É interessante pensarmos até que ponto nossa cultura é realmente *nossa* ou se faz parte apenas de um conjunto de imposições advindas de processos histórico-sociais que “devemos” seguir; ou até se a cultura for lida como uma imposição, como que certos corpos, muitas vezes racializados e colonizados, lidam com uma cultura que “favorece o dominante”? Esses questionamentos, e mais outros, são atravessados pela escritora, poeta e filósofa chicana Gloria Evangelina Anzaldúa (1942-2004) em seu livro célebre, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987).

Os atravessamentos e questionamentos sobre a relação com a cultura são percorridos ao longo de toda a obra, de uma maneira geral, e com ênfase em particular no segundo capítulo intitulado *Movimientos de rebeldía y Culturas que traicionan*. Anzaldúa serpenteia por diversos temas e os atravessa com a questão cultural, sendo eles o ser *mestiza*, o ser queer e o ser mulher a partir de uma perspectiva da fronteira e autobiográfica. É por meio de seus relatos, pela sua prática de testemunhar, que podemos ter acesso às dores emocionais, físicas ou psicológicas que a relação espinhosa com sua cultura acarreta.

Até hoje, não tenho certeza de onde encontrei forças para deixar a fonte, a mãe, desvincular-me de minha família, *mi tierra, mi gente* e tudo o que aquilo representava. Tive que sair de casa para poder me encontrar, encontrar minha própria natureza intrínseca enterrada sob a personalidade que me foi imposta. (Anzaldúa, 1987, p.16, tradução nossa¹)

¹ No original: “To this day I'm not sure where I found the strength to leave the source, the mother, disengage from my family, *mi tierra, mi gente*, and all that picture stood for. I had to leave home so I could find myself, find my own intrinsic nature buried under the

A questão da representação, do ato de representar, está intrinsecamente ligada à formação do que se entende por cultura. Stuart Hall (2016), um conhecido nome entre os Estudos Culturais e referência nos estudos de representação, raça e na teoria de recepção, se debruçou sobre não apenas o conceito de cultura, mas sobre o que a cerceia. Para ele, o fato de alguém pertencer a uma cultura seria, em suma, pertencer a uma mesma rede, um universo conceitual e linguístico compartilhado, em que o manuseio e a tradução da linguagem geram interpretações e referências para com o mundo ou para servir de referência a ele.

No entanto, conceituar “o que é a cultura” não é uma reflexão simples. Outros filósofos e pensadores – até hoje – debatem, questionam e refletem sobre o sentido de cultura, seja o proposto por Hall por meio do sistema de representações, seja de outra base epistemológica. O ponto é que a definição de cultura é múltipla, instável e maleável. Neste texto, não se espera propor novas definições ou “re-conceituação”, mas sim demonstrar como os atravessamentos da relação de Anzaldúa com a cultura são dispostos e quais os desafios foram enfrentados e quais as estratégias tradutórias foram utilizadas para lidarmos com o “problema”. Utilizo entre aspas para propor um desvio, uma reinterpretação do “problema” nos Estudos de Tradução. As dificuldades, os desafios e as impossibilidades de tradução podem ser mais aproveitadas se interpretadas como diferentes maneiras de ler, ver e perceber o mundo; uma maneira diferente que, quando traduzida, quando posta em contato com outra(s) língua(s), é revelada sua(s) característica(s) ímpar. Portanto, além das representações do corpo, de si e da cultura presentes no segundo capítulo, este texto também recai seu olhar para a tradução desse capítulo de Anzaldúa para o português brasileiro.

Outro aspecto recorrente na obra da autora é o processo de criação de memórias. Para que se haja a construção de uma memória, o processo e a criação de raízes são remetidos quase que instantaneamente, fazendo com que a “casa” ocupe um espaço singular dentro do campo memorialístico.

Como explica Bosi (1994), a “casa materna” é uma casa que, necessariamente, não é materna, da mãe, por exemplo, mas um espaço

personality that had been imposed on me.”

que tem o poder de construção de lembranças, de memórias e de afeto (Palma, 2017). Sobre a relação intrínseca entre espaço e memória, vale ressaltar que as memórias também existem no plano físico. Elas se encarnam fisicamente nos locais. Funcionam como arquivo. São traços de experiências vividas que trabalham como estimuladores de memória. A importância da espacialidade é justamente ter esse efeito de estimular, trazer, *lembrar*.

Chamo atenção para essa relação, que muitas vezes não é percebida por falantes, no âmbito discursivo. Na língua inglesa, o termo “*broken home*” se refere àqueles indivíduos que vivenciaram o divórcio/ a separação dos pais. A existência de uma “casa quebrada”, (tradução literal) implica, em um sentido de exclusão², a existência de uma casa que “não é quebrada” ou uma “casa ideal”. Portanto, ter uma “casa quebrada” significa não ter acesso (ou direito) a tudo que “ter uma casa que não esteja quebrada/reparada”, ou seja, a criação de memórias, afetos, lembranças e raízes de um lar. Para o português brasileiro, sua tradução mais literal não oferece as mesmas percepções que um falante anglófono, em tese, possuiria.

Metodologicamente, a base para as análises que virão a seguir foram feitas e elaboradas em um Caderno do Tradutor. Uma abordagem teórica metodológica que consiste na divisão em segmentos do texto a ser traduzido e, a partir de cada segmento, uma seção de comentários/observações feitas pelo(a) tradutor(a). O Caderno do Tradutor se assemelha ao Caderno do Etnógrafo: em ambos são anotadas as primeiras impressões, ou pelo menos registradas as primeiras impressões do etnógrafo/tradutor perante o seu campo de estudo. Para o etnógrafo, é uma sociedade ou um grupo e, para o tradutor, o seu campo é o seu texto. A proposta de fazer traduzir dessa maneira está diretamente ligada ao projeto de tradução adotado para *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*: um projeto poético, ético e político não apagador da diferença..

Este trabalho foi dividido em duas partes:, a primeira, Anzaldúa e/y casa, que discorrerá sobre a relação de Anzaldúa com suas memórias e suas questões relacionadas a sua cultura; e a segunda parte, *Mi cuerpo mi*

² Eu me defino por *não ser* aquilo que o Outro é.

casa, abordará as reflexões, questionamentos e análises, com excertos e observações do Caderno do Tradutor acerca do fazer traduzir³.

Anzaldúa e/y casa

A relação de Anzaldúa com sua casa, como exposta em *Borderlands*, se mostra conturbada e conflituosa. Percebemos que, ao voltar para casa, Anzaldúa se faz obrigada a reabrir feridas, visitar pesadelos e enfrentar monstros que a atravessam neste movimento de “retorno à casa”. Uma de suas maiores aflições, tanto em relação ao *ser* quanto àquele que lhe foi imposta, é sua relação com a cultura.

Anzaldúa nos mostra que a “cultura é aquela que forma nossas crenças (...) e é feita por aqueles que estão no poder — os homens” (Anzaldúa, 1987, p. 16). Ao sermos atravessados pela escrita e pelos temas que aborda, Anzaldúa consegue descrever o machismo, tanto no nível social quanto no âmbito discursivo. O que causa a dualidade na autora é justamente como fazer parte, ter orgulho, ser chicana, ser queer, se essa mesma cultura a diminui, a oprime, subverte e a limita. Como ela mesma relata:

Quantas vezes já ouvi mães e sogras dizerem a seus filhos para baterem em suas esposas por não as obedecerem, por serem *hociconas* (tagarelas), por serem *callajeras* (visitarem e fofocarem com as vizinhas), por esperarem que seus maridos ajudem na criação dos filhos e nas tarefas domésticas, por quererem ser algo além de donas de casa? (Anzaldúa, 1987, p.16, tradução nossa⁴)

³ Entende-se o “fazer traduzir” como uma perspectiva atrelada à vertente etnográfica da pesquisa. Perceber o traduzir não como um adjetivo (fazer tradutório, ação tradutória como exemplo), algo que qualifique um “outro”, mas como um verbo, uma ação e uma força motora com viés transformador relacionada diretamente com um “fazer”.

⁴ No original: “How many times have I heard mothers and mothers-in-law teil their sons to beat their wives for not obeying them, for being; *hociconas* (big mouths), for being *callajeras* (going to visit and gossip with neighbors), for expecting their husbands to help with the rearing of children and the housework, for wanting to be something other than housewives?”

Além disso, Anzaldúa expressa todas as contradições de sua cultura. Todas as contradições que, além de a confundirem, a colocam numa binaridade que não a deseja ou que a comporta. Sua complexidade e sua subjetividade, seja pelo fator *mestiza*, seja pelo fato de ser queer, por si só, não a fazem ser comprimida na caixa (hétero) normativa.

Por meio de nossas mães, a cultura nos deu mensagens confusas: *No voy a dejar que ningún pelado desgraciado maltrate a mis hijos*. E, no próximo suspiro, ela dizia: *La mujer tiene que hacer lo que le diga el hombre*. O que deveria ser – forte, ou submissa, rebelde ou conformada? (Anzaldúa, 1987, p. 18, tradução nossa⁵)

Por toda a escrita de *Borderlands*, a prática de testemunhar serpenteia a obra por completo. Tudo o que Anzaldúa nos relata parte de um lugar, um espaço, não necessariamente geográfico ou temporal, mas sim do seu corpo. Os atravessamentos, dores, alegrias, histórias, tristezas, nos são contados por Anzaldúa por meio de sua experiência e relação com um corpo que foge ao tradicional, que é multilíngue, que quer ser ouvido e que tem (várias) coisas a dizer. Em relação a isso, o autobiográfico desempenha um papel ímpar na leitura do texto. É o ato de testemunhar de Anzaldúa, de se colocar no *lugar*, seja físico, seja temporal, que faz o atravessamento da história em seu corpo. A “volta pra casa” é tão sofrida para a autora, pois a faz perceber, sentir e vivenciar todas as *marcas* (boas e ruins) de sua história, de sua cultura e de sua sociedade.

As memórias, como argumenta Assmann (2008), possuem um papel fundamental na formação das identidades individuais e coletivas. Em relação às “Memórias autobiográficas”, alguns comentários são necessários para entendimento: 1) a percepção da memória coletiva, como um elemento social que é representado e atravessado pelo componente autobiográfico; 2) a compreensão de um olhar sobre a memória como uma *prática*. Uma prática que tem em seu cerne um

⁵ No original: “Through our mothers, the culture gave us mixed messages: *No voy a dejar que ningún pelado desgraciado maltrate a mis hijos*. And in the next breath It would say, *La mujer tiene que hacer lo que le diga el hombre*. Which was it to be – strong, or submissive, rebellious or conforming?”

elemento criador, transformador e capaz de produção de conhecimento (Certeau, 2011). Portanto, a pergunta vem à superfície: como Anzaldúa (des)escreve sua prática de memória de si (autobiográfica) e que ainda assim consegue ecoar e se relacionar com outras chicanas e chicanos?

Halbwachs (1990) divide a memória em autobiográfica e histórica. Para o autor, elas são criadas e preparadas a partir de sua relação e em movimento contínuo. No plano individual, além de comporem a história, são atravessadas por ela, pelo autobiográfico, ou seja, o individual (que nunca deixa de ser social), representando um coletivo. A memória coletiva é formada a partir das relações sociais. São formadas por sua materialidade. Assim como é inegável observar o papel crucial da linguagem na criação da memória, é por meio do manuseio da linguagem que encontramos maneiras de organizar nossas imagens de experiências vividas. Atrrelado a essa organização, por meio da linguagem, é que somos possibilitados de narrativizar o cotidiano, o lugar onde as memórias são criadas em primeiro lugar.

É por meio do jeito de narrar sua própria história, pela *maneira* com que aborda questões como machismo, queer, racismo, preconceito etc.; por escolher não se calar contra os sistemas que a oprimem e diminuem; por ser uma voz que tem o poder de representar um povo que sempre foi deixado e colocado à margem – tanto geográfica quanto social – que, talvez, a autobiografia de Anzaldúa tenha o poder de ecoar em tantos outros corpos que vão além-mar da fronteira México-EUA.

Mi cuerpo, mi casa

O corpo, como mencionado antes, é um elemento espacial, ou seja, um elemento que compõe o espaço. É justamente através dele que somos capazes de sentir o espaço, pois, por ser componente, ele é atravessado e atravessa o espaço. Portanto, para entendermos *Borderlands* e sua descrição da relação “casa” de Anzaldúa, é obrigatório sempre termos seu corpo em mente.

Anzaldúa não é a primeira que “corporifica” suas experiências vividas na escrita. Frantz Fanon, em seu emblemático *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008) nos traz à luz problemas enfrentados por pessoas negras, contextos situacionais e discursivos de racismo e uma detalhada

estrutura das grandes garras da colonialidade, o resquício do colonialismo, a partir de suas próprias vivências e experiências. Em conjunto, ambos os autores, Fanon e Anzaldúa, trazem consigo o aspecto autobiográfico/testemunhador (“eu conto a minha história”), político e transformador.

Anzaldúa propõe uma nova consciência, a *mestiza*, para Chicanas e Chicanos, enquanto o objetivo de Fanon é “liberar o homem negro do seu complexo de inferioridade e trazê-lo de volta à humanidade” (Bernadino-Costa, 2016) ou como ele o coloca “o que nós queremos é ajudar o negro a se libertar do seu arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (Fanon, 2008, p. 44).

Entendemos esse processo de “corporificação” como uma assimilação na escrita dos atravessamentos, afetos, traumas e sentimentos que perpassam um corpo que continuamente sofre violências. É por meio da *maneira* que se escreve e ao *escutarmos* essas vozes minorizadas⁶ e silenciadas que conseguimos romper com paradigmas e noções estáticas e preestabelecidas de ver o mundo.

É por meio de sua escrita *mestiza* (Moreira, 2022), composta pelo multilinguismo, de sua espacialização gráfica, da inespecificidade de gênero, da “nova” proposta do *ser mestiza*, do ato de testemunhar que Anzaldúa consegue corporificar e ser atravessada pela fronteira. Não necessariamente e de maneira única a fronteira geográfica, entre México-EUA, mas também as fronteiras invisíveis, de raça, gênero, os binarismos: normativo/não normativo, normal/anormal etc. Para Rubén Medina (2009), pesquisador mexicano que se debruça avidamente sobre os escritos de Anzaldúa, a hibridez e a heterogeneidade de Anzaldúa são uma reprodução do espaço cultural da fronteira EUA-México que é convertida em uma prática cultural dessa zona de contato que retira o leitor não acostumado de seu aconchego monolíngue.

A seguir, apresento um dos excertos do Caderno do Tradutor que ilustra como o corpo, sendo atravessado pela sexualidade, pode ser visto como uma ameaça. Neste trecho, por meio da prática autobiográfica, temos acesso a uma das memórias de Anzaldúa durante o período que

⁶ Minorizadas no sentido de serem oprimidas, e não “menores”.

lecionava em uma universidade e como, pela existência de corpos que desviam a normatividade imposta, o espaço é tomado pela hostilidade.

Quadro 1 - Tradução.

In a New England college where I taught, the presence of a few lesbians threw the more conservative heterosexual students and faculty into a panic. The two lesbian students and we two lesbian instructors met with them to discuss their fears. One of the students said, "I thought homophobia meant fear of going home after a residency." (Anzaldúa, 1987, p. 19-20)	Em uma universidade em <i>New England</i> onde lecionei, a mera presença de lésbicas deixou os estudantes e corpo docente heterossexuais das alas mais conservadoras em pânico. As duas estudantes lésbicas e nós duas professoras lésbicas nos encontramos para conversarmos sobre seus medos. Uma delas disse, "Pensava que <i>homophobia</i> significava medo de voltar para <i>home</i> [casa] depois da residência.
---	--

Fonte: Elaborado pelo autor.

No fragmento anterior, retirado do segundo capítulo, podemos observar uma das nuances da relação de Anzaldúa com "casa/home". Abrimos aqui um espaço para além das discussões já desenvolvidas ao longo do texto, um debate que se volte para o fazer traduzir de uma obra tão ímpar quanto *Borderlands*.

Homophobia, fear of going home é um jogo de palavras ocasionado por *home* /hoʊm/ e a sílaba de *homophobia* /hoʊ.mə'foʊ.bi.ə/ terem os mesmos fonemas. De acordo com Anzaldúa, o medo de ir para *home* /casa:

E pensei, que apropriado. Medo de voltar para casa. E de não ser acolhida. Temos medo de ser abandonadas pela mãe, pela cultura, *La Raza*, por sermos inaceitáveis, defeituosas, danificadas. Muitas de nós acreditam inconscientemente que, se revelarmos esse aspecto inaceitável de nós mesmas, nossa mãe/cultura/raça nos rejeitará totalmente. Para evitar a rejeição, algumas de nós se conformam com os valores da cultura, empurram as partes inaceitáveis para as sombras. (Anzaldúa, 1987, p. 20, tradução nossa)⁷

⁷ No original: "And I thought, how apt. Fear of going home. And of not being taken in. We're afraid of being" abandoned by the mother, the culture, *la Raza*, for being unacceptable. faulty, damaged. Most of us unconsciously believe that if we reveal this unacceptable aspect of the self our mother/culture/race will totally reject us. To avoid

Tanto a citação acima quanto o fragmento anterior expõem a conflituosa relação de Anzaldúa e sua casa/home. Sua relação é continuamente e constantemente afetada por Anzaldúa ser um corpo queer. O corpo queer é aquele a que é atribuída a vergonha, a rebelião e o desvio à norma. Sara Ahmed (2004), em *Políticas Culturais da Emoção*⁸, traz a discussão de tópicos relacionados à emoção, suas políticas e como são afetadas e afetam o corpo queer. Para ela, em especial, a vergonha, como uma emoção no corpo queer, é sinal de identificação de tudo aquilo que o “normativo” repudia, ou seja, o ser queer é a corporificação da vergonha, do *não ser*.

Dessa forma, a vergonha, em sua relação à melancolia, faz com que o sujeito queer assuma a “maldade” como sua, sentindo-se mal por “falhar” com os outros amados. A vergonha assegura a composição da família, atribuindo àqueles que falharam em sua forma, ou seja, o diferente/queer, a origem do sentimento ruim (Ahmed, 2004, p. 107).

Para sua tradução, e com um projeto po-ético⁹ em mente, a escolha tradutória foi de manter o *homophobia* e *home* em inglês e ainda assim manter “casa” do português. A escolha se deu por uma das diretrizes do nosso fazer traduzir ser multilíngue. Isso se aplica às palavras e/ou às frases em espanhol, que se configuram como língua minorizada do texto. Entendemos que a língua é um instrumento político, violento e coercitivo (Quijano, 1992). Esses aspectos da e sobre a língua são expostos e discutidos ao longo de toda produção de Anzaldúa. Portanto, ao entendermos o espanhol e o náuatle como línguas minorizadas e não minoritárias, entendemos sua posição hierárquica em uma relação ao inglês, língua coercitiva, é pontual, apagada e mínima ao longo do texto.

No entanto, este projeto de tradução não tem como objetivo uma simples substituição da dominância e coerção da língua inglesa pela portuguesa. O objetivo não é o apagamento, seja do inglês, do espanhol ou do náuatle, mas sim uma inserção de mais uma língua, junto com suas peculiaridades e especificidades, a ser atravessada pelo multilinguismo. Para atingir tal objetivo a teórica tradutora e filósofa Tiphaine Samoyault,

rejection, some of us conform to the values of the culture, push the unacceptable parts into the shadow.”

⁸ No original: *Cultural Politics of Emotion*, 2004.

⁹ Político, poético e ético.

em sua obra *Traduccion et Violence* (2020), nos elucida com sua prática de não tradução. Segundo a autora:

Daí surge a necessidade talvez de destacar uma ética última da tradução que seria uma ética da não tradução, proposta por vários pensadores, que constataram, sobretudo, o fenômeno do estrangulamento das línguas vernáculas pelas línguas veiculares, do compromisso linguístico prosseguindo as regras do jogo do império. (Samoyault, 2020, p.164, tradução nossa)¹⁰

Portanto, uma das estratégias de tradução adotadas foi a prática da não tradução. Contudo, essa prática não é resumida apenas a um “não traduzir” ou “copiar/colar o diferente”, e sim a proposta de uma nova perspectiva perante a alteridade do texto e a possibilidade de novos atravessamentos serem criados por meio da [não] tradução. No exemplo causador desta reflexão, *homophobia, fear of going home/ homophobia* medo de voltar para *home* [casa], a não tradução dos termos no texto traduzido propõe um atravessamento entre o inglês e o português e [tenta] manter o jogo de palavras de seu original. No próximo excerto, também retirado do Caderno do Tradutor, se encontra mais um exemplo da não tradução como uma estratégia de preservar o multilinguismo de Anzaldúa.

Quadro 2 - Tradução.

Being lesbian and raised Catholic, indoctrinated as straight, I <i>made the choice to be queer</i> (for some it is generically inherent). It's an interesting path, one that continually slips in and out of the white, the Catholic, the Mexican, the indigenous, the instincts. In and out of my head. It makes for <i>loquería</i> , the crazies. It is a path of knowledge – one of	Sendo lésbica e criada como católica, doutrinada como heterossexual, <i>fiz a escolha de ser queer</i> (para alguns é genericamente inerente). É um caminho interessante, que entra e sai continuamente do branco, do Católico, do Mexicano, do indígena, dos instintos. Dentro e fora de minha cabeça. Isso gera a <i>loquería</i> , as <i>crazies</i> . É um caminho de
---	---

¹⁰ No original: “D’où la nécessité peut-être de mettre en évidence une dernière éthique de la traduction qui serait une éthique de la non-traduction, proposée par plusieurs penseurs constatant notamment le phénomène d’étranglement des langues vernaculaires par les langues véhiculaires, de compromis linguistique poursuivant les règles du jeu de l’Empire.”

knowing (and of learning) the history of oppression of our <i>raza</i> . It is a way of balancing, of mitigating duality. (Anzaldúa, 1987, p. 19)	conhecimento – de descobrimento (e de aprendizado) da história de opressão de nossa <i>raza</i> . É uma maneira de equilibrar, de mitigar a dualidade.
---	--

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em relação à questão da não tradução, em uma maneira de exemplificar e reforçar o que já foi dito, no excerto acima, tomamos de observação as palavras “*loquería*” e *the crazies*”. Em sua tradução, a estratégia da não-tradução foi adotada, mas não possuem as mesmas explicações. Para o caso de *loquería*, encontra-se dentro do projeto de tradução não-apagador da diferença. Uma palavra, escrita e marcada com itálico em espanhol que é mantida, não traduzida. Por outro lado, *crazies*, que a depender do contexto e do nível de formalidade, pode ser traduzido como “loucuras ou maluquices”. No entanto, o que se observa é que *crazies* seria a maneira pela qual Anzaldúa estaria traduzindo a palavra *loquería*, já que elas são relacionadas dentro do par inglês-espanhol, possivelmente, para aquele que não lê em espanhol consiga entender.

A escolha de não traduzir *crazies*, de manter a forma inglesa na tradução, relaciona-se com o princípio motor deste projeto de tradução: respeitar a diferença e a alteridade. A partir da não-tradução, a perspectiva multilíngue é possível de ser estabelecida, e como já falado antes, a tradução majoritária da língua inglesa para o português brasileiro não propõe, oferece ou troca a posição opressora e dominante que o inglês performa ao longo do texto para com o português em sua tradução. Ou seja, faz-se necessário, além da manutenção dos termos em espanhol e náuatle na tradução, mas também da presença do inglês, como um lembrete ao leitor que ele está fora de seu aconchego monolíngue, que esse leitor está na fronteira.

Podemos empreender que a corporificação na escrita, isto é, na maneira como Anzaldúa escreve, acarreta, também, quase que instantaneamente, a Memória do Trauma. Aleida Assmann, em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), livro cerne tanto para os estudos das ciências humanas quanto os estudos de memória, aborda a relação da memória cultural tanto com os sujeitos, em planos individuais e coletivos, e como eles lidam e são representados pelo trauma. Para a autora:

Trauma aqui é entendido como uma inscrição corporal que permanece inacessível à transcodificação em linguagem e reflexão e, portanto, não pode ganhar o status de recordação. A autorrelação de distância – constitutiva para as recordações e capaz de possibilitar o encontro do indivíduo consigo mesmo, o monólogo autoconsciente, a autoduplicação, a autorreflexão, a autodissimulação, a autoencenação e a autoexperiência – não se realiza sob o trauma, que vincula à pessoa uma experiência compacta, indissolúvel e indelével. (Assmann, 2011, p. 297)

A memória do trauma é uma memória relacionada ao corpo. Comumente, o trauma é, antes de tudo, uma resposta às violências ao próprio corpo. Nesse sentido, Anzaldúa (1987), Fanon (2008) e Carolina de Jesus ([1960] 2014) nos mostram as (micro/macro) violências que o racismo, o machismo e o preconceito acarretam aos corpos colonizados. O corpo é o *lugar* do trauma e é através dele que sentimentos de enclausuramento ou libertação a todo custo.

A “casa materna” proposta por Éclea Bosi pode ser pensada e interpretada de maneira diferente (e subjetiva) em relação ao sujeito e ao corpo queer. O sujeito queer por ser incumbido e corporificado pela *vergonha* tem uma relação diferente e muitas vezes negativa com a casa e as lembranças que ela potencializa. Bosi (1994) entende a casa materna como elemento chave e constante nas autobiografias, pois é a partir dela que são construídas as bases de nossas memórias.

A seguir, pelas lentes de Anzaldúa, mostraremos qual a relação feita entre a “casa” e o corpo proposta pela autora e seus sentimentos que foram atravessados e afetados por conta dessa relação atrelada aos valores de sua cultura.

Quadro 3 - Tradução.

<p>To separate from my culture (as from my family) I had to feel competent enough on the outside and secure enough inside to live life on my own. Yet, in leaving home I did not lose touch with my origins because <i>lo mexicano</i> is in my system. I am a turtle. wherever I go I carry "home" on my back. (Anzaldúa, 1987, p. 21)</p>	<p>Para me separar da minha cultura (assim como de minha família), tive de me sentir competente o suficiente por fora e segura o suficiente por dentro para viver a vida por conta própria. No entanto, ao sair de casa, não perdi contato com minhas origens porque <i>lo mexicano</i> está em meu sistema. Sou uma tartaruga, onde quer que eu vá carrego minha "casa" nas minhas costas.</p>
---	---

Fonte: Elaborado pelo autor.

No excerto acima, Anzaldúa adentra em caminhos dolorosos ao ter que se separar de sua cultura (de si mesma) para que, verdadeiramente, pudesse se encontrar. Para a autora, sua casa é o seu corpo. Mesmo que tenha “saído de casa”, nunca o fez. O “carregar sua casa em suas costas como uma tartaruga” é levar consigo sua cultura, e apontar suas contradições, preconceitos e ideias preestabelecidas, mas também entender que esses aspectos a constituem e formam sua subjetividade.

Todas as marcas, atravessamentos, dores, alegrias e tristezas são marcados em seu corpo. É o que nunca poderão tirar dela. É seu espaço de memórias, seu lugar de pertencimento. Sempre em movimento, nunca estável, atravessando o espaço, o tempo e as fronteiras.

Considerações finais

Este texto serpenteou por estudos e autores que abordam a cultura, a memória, o trauma, a prática tradutória, o corpo e a casa, visando uma reflexão baseada na tradução do segundo capítulo da obra *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* intitulado *Movimientos de rebeldía y Culturas que traicionan*.

Ao longo do texto, foram expostas e propostas noções de casa, memória, trauma e estratégias de tradução. A relação de Anzaldúa com sua casa, acrescentando as nuances que a fazem querer “trair sua cultura”, são relações (e reações) que tem como base a afetividade; a “casa é o lugar do sonho e da rememoração, onde trabalham os afetos, sejam eles positivos ou negativos” (Palma, 2017, p.28).

A partir da perspectiva dos Estudos de Tradução, possibilitou-se pensar em um projeto de tradução que respeitasse a diferença, que não a apagasse, que não a sujeitaria à ditadura monolíngue. Anzaldúa, infelizmente, conta com poucas traduções para o português brasileiro, ainda que se encontrem textos avulsos ou capítulos de suas obras que foram traduzidos por bravos tradutores que se dispuseram a se colocar frente a frente com a literatura espinhosa de Anzaldúa.

A tradução, enquanto ação social transformadora, tem o poder de aproximar ou separar mundos, criar ou destruir fronteiras ou até de criar novas línguas. O que se espera, por meio deste texto, é que ele sirva de contribuição para os escassos estudos de fronteira e de tradução multilíngue. Além disso, a tradução tem um papel divulgador em sua alçada. A divulgação (e por consequência tradução) dos escritos de Gloria Anzaldúa para o português brasileiro pode representar alterações, inserções ou reformulações de ideias e conceitos (propostos pela autora) em nosso horizonte de estudo. Ou seja, a tradução, não apenas de Anzaldúa, mas de textos multilíngues, textos fronteiriços ou de textos escritos por corpos que sempre foram deixados à margem da sociedade, tem a capacidade de proporcionar “novas” visões de mundo, desestabilizar noções vigentes sobre o que “é ou não” conhecimento, agir como uma ação, uma força motora que seja capaz de alterar nosso horizonte epistemológico.

Referências

- AHMED, S. Shame before others. In: AHMED, S. *Cultural Politics of Emotion*,. Edinburgh University Press, 2017. p. 194-212.
- ANZALDÚA, G. *Interviews*. Ed. Ana Louise Keating. New York: Routledge, 2000.
- ANZALDÚA, G. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

- ASSMANN, J. Communicative and Cultural Memory. In: ERLI, A.; NÜNNING, A. (ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. p. 109-118.
- BALDO, M. Queer translation as performative and affective un-doing: Translating Butler's Undoing Gender into Italian. In: BAER, B.; KAINDL, K. *Queering Translation, Translating the Queer*. Routledge, 2017. p. 188-205.
- BERNADINO-COSTA, J. A prece de Frantz Fanon: Oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona"! *Civitas, Rev. Ciênc. Soc.* 16 (3), Jul-Sep 2016.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- BROKEN HOME. In: *OXFORD Dictionary*. Disponível em: < broken-home noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner's Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com >. Acesso em: 04 jul. 2023.
- CANDAU, J. Memória e identidade: do indivíduo às retóricas holistas. In: CANDAU, J.. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016. p. 21-57.
- CARDINI, F. *A memória coletiva no pensamento de M. Halbwachs*. Conferência proferida no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo em 10 de novembro de 1993.
- CERTEAU, M. de. *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- CÉSAR THOMAZ, P.; LUCAS DUARTE, D. Inespecificidade e política na literatura brasileira recente. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 64, p. 1–8, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/40556>. Acesso em: 6/09/2022.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Ed. Ufba, 2008.
- HALL, S. *Cultura e representação*. Tradução de D. Miranda e W. Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.
- LAPLANTINE, F.; NOUSS, A. *A Mestiçagem*. Tradução de Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Instituto Piaget, 2002

- MEDINA, R. El mestizaje a través de la frontera: Vasconcelos y Anzaldúa. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, v. 25, n. 1, p. 101-123, 2009.
- MIGNOLO, W. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de S. Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte, UFMG, 2003.
- MOREIRA, G. Caetano. *Traduzir Borderlands/La frontera: the new mestiza: A tradução como “travessia”*. Programa de Iniciação Científica (PIBIC), 2022. (no prelo)
- PALMA, D. As casas de Carolina: espaços femininos de resistência, escrita e memória. *Cadernos Pagu*, 51, 2017.
- QUIJANO, A. Colonialidad y Modernidad-racionalidad. In: BONILLO, H. (comp.). *Los conquistados*. Tradução de Wanderson flor do nascimento.. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, pp. 437-449.
- REIS, E. J. *Traduzindo Tiphaine Samoyault: tradução comentada de Traduction et violence*. 2021. Monografia (Graduação em Letras Tradução-Francês) — Departamento de Línguas estrangeiras e tradução, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
- SAMOYAUULT, T. *Traduction et violence*. Paris : Seuil, 2020.
- SELIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. *Revista do programa de pós-graduação em História*. Florianópolis, UDESC, SC, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010.

TRÊS TIPOS DE TRADUÇÃO DE TEXTOS QUEER LITERÁRIOS¹

Marc Démont

Traduzido por Carlos César da Silva e Dhafinny da Silva

Revisado por Gabriel Caetano Moreira

Nesta análise, caracterizo e traço a distinção entre três tipos de tradução de textos “literários” queer. Defino sua relação a partir de sua *queerness*² no intuito de destacar a contribuição crucial que uma abordagem queer pode trazer aos Estudos da Tradução. Considerando a natureza prismática e de múltiplas camadas da questão queer em textos literários — e, conseqüentemente, sua impressionante resistência interna a abordagens unilaterais —, é necessário definir as estratégias que profissionais da tradução podem adotar quando estiverem diante da evanescência da questão queer. Com base em exemplos específicos, sugiro que essas estratégias se manifestam em três tipos: a tradução não acolhedora, a tradução minorizante e a tradução ativamente queer. Enquanto a tradução não acolhedora simplesmente ignora a questão queer, a tradução minorizante congela a natureza errante da questão queer ao reduzir seu poder conotativo a um jogo unidimensional e superficial de equivalências denotativas. Em contraste a essas duas abordagens, discuto que um posicionamento “queer” pode ser desenvolvido onde a questão queer for, por um lado, salientada graças à crítica queer de traduções existentes, e por outro, respeitada em sua intangibilidade por meio do desenvolvimento de técnicas que preservam —

¹ Publicado originalmente em: DÉMONT, Marc. On Three Modes of Translating Queer Literary Texts. In: BAER, Brian James; KAINDL, Klaus (ed.). *Queering Translation, Translating the Queer: theory, practice, activism*. Nova York: Routledge, 2018. p. 157-171. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/oa-edit/10.4324/9781315505978-12/three-modes-translating-queer-literary-texts-marc-d%C3%A9mont>. Acesso em: 31 jul. 2023.

² Nota da tradução: Optamos por não traduzir o termo, e aqui o utilizaremos como sinônimo para questões queer no geral.

para usar a expressão de Kwame Anthony Appiah — a complexidade de textos literários queer.

Traduções não acolhedoras

Eu gostaria de abrir esta exposição dos três tipos com um exemplo tirado diretamente do arquivo tradicional de literatura queer. Em 1912, Álvaro Armando Vasseur publicou em Valência o livro *Poemas*, uma tradução de poesias de Walt Whitman dedicadas ao amor entre homens. Sem surpresas, considerando a própria ansiedade de Vasseur sobre sua sexualidade e masculinidade, essa tradução reconhece erroneamente ou falha em acolher o desejo homossexual — o que, em sua interpretação do poema, é transformado em desejo homosocial.

(No es que haya menester de su presencia para acordarme de mis amigos;
En estos últimos tiempos no hago más que pensar en ellos.)
Sin embargo, esta rama constituye para mí un símbolo precioso, me hace pensar en el afecto viril;
A pesar de todo, y aunque este roble fructifica, allá en la Luisiana, completamente solo en un amplio espacio descubierto,
Proyectando año tras año sus alegres hojas, sin tener junto a él un amigo, un tierno camarada,
Comprendo y reconozco que no podría imitarlo.
(Whitman [Vasseur], 1943, p. 38)

[I do not need for them to be present in order to remember my friends;
As of late, I think only of them.)
Yet this branch constitutes for me a precious symbol, it makes me think of virile affect;
In spite of it all, and although this oak flourishes, over in Louisiana, entirely alone in a large open space,
Projecting year after year its happy leaves, without having near him a friend, a tender companion,
I understand and acknowledge that I could not imitate it.]
It is not needed to remind me as of my own dear friends,
(For I believe lately I think of little else than of them.)

Yet it remains to me a curious token, it makes me think of manly love;
For all that, and though the live-oak glistens there in Louisiana solitary in
a wide flat space,
Uttering joyous leaves all its life without a friend a lover near,
I know very well I could not.³

(Whitman, 2007, p. 150)

A tradução do “manly love” por “el afecto viril” e “lover” por “camarada” dilui a complexidade latente dos afetos homossexuais a uma inocência de camaradagem suavizada. O não acolhimento textual de Vasseur para com a sexualidade queer de Whitman, bem como sua mudança de identificações de gênero, podem ser observados ao longo de sua tradução⁴. Particularmente, esse equívoco sobre a dimensão sexual queer não surpreende, já que outros textos queer famosos — por exemplo, *Symposium* ou *Phaedrus* de Platão —, têm sido submetidos ao poder “heteronormativo” de profissionais da tradução, como Leonardo Bruni. O não acolhimento pode ser facilmente corrigido em um cotejo entre a tradução e o texto original, mas permanece interessante como um lembrete da dimensão ética da tarefa de quem traduz, ligada a quem lê por um contrato ético de confiança, e como um testemunho às tentativas sistemáticas de apagar sexualidades e, *in fine*, temáticas queer.

O próximo exemplo de tradução não acolhedora dá menos destaque ao “conteúdo” de um texto e mais ao *contexto*. Com foco na tradução da *bear culture* [cultura do “urso”] em sites internacionais em italiano, *Bear or “Orso?” Translating Gay Bear Culture para o italiano* (2010),

³ Nota da tradução: “[Não preciso que eles estejam presentes para lembrar dos meus amigos; / Ultimamente, penso apenas neles.) / No entanto, esse galho constitui para mim um símbolo precioso, me faz pensar em afeto viril; / Apesar de tudo, e embora este carvalho floresça, lá na Louisiana, inteiramente sozinho em um grande espaço aberto, / Projetando ano após ano suas folhas felizes, sem ter perto de si um amigo, um companheiro carinhoso, / Eu entendo e reconheço que não poderia imitá-lo.] / Não é necessário lembrar-me a respeito de meus queridos amigos, / (Pois acredito que ultimamente penso em pouco mais do que neles.) / No entanto, permanece para mim um sinal curioso, me faz pensar no amor de um homem; / Por tudo isso, e embora o carvalho vivo reluz lá na Louisiana, solitário em um amplo espaço plano, / Proferindo alegres folhas toda a sua vida sem um amigo amante por perto, / Sei muito bem que não poderia”.

⁴ Para uma discussão mais aprofundada dessas questões, consulte Matt Cohen e Rachel Price, *Ibid.*

Antonio Gualardia e Michaela Baldo descobrem que, apesar de as palavras poderem encontrar sua equivalência imediata (“orso” em italiano para “bear” em inglês), “peloso” para “hairy”, “ammiratore” para “admirer” etc.), o imaginário por trás dessas palavras não é o mesmo. Os adjetivos em italiano associados à *bear culture* se referem a uma forma específica de masculinidade, como explicado em *la commedia all’italiana* (a comédia italiana sexy):

Este gênero de filme se desenvolveu no final das décadas de 1960 e 1970 como uma reação à tradição italiana anterior que estava ligada à censura fascista. Esses filmes nunca foram pornográficos, mas exibidos em situações cômicas-sensuais. As tramas eram sempre as mesmas; girando em torno de aspirantes a supermachos que tentam fazer sexo com belas jovens descobrindo sua sexualidade ou com mulheres já sexualmente maduras e frustradas por causa de maridos chatos ou ausentes. As figuras masculinas são sempre explícitas em sua abordagem sexual ou na exibição de sua masculinidade, que sempre culmina em chauvinismo (2010, p. 23).

A *bear culture* nos Estados Unidos inicialmente desconstruiu “os padrões de beleza ou, de maneira geral, a imagem comum do homem gay imposta pela mídia (jovem, sem pelos, bombado de academia) que tenta controlar e rotular a identidade gay como feminilizada e (ou) fraca” (2010, p. 23), ao mesmo passo em que tentava definir uma “nova maneira” de ser gay. Por outro lado, na cultura italiana, a tradução do “vocabulário do urso” se torna uma maneira de expressar chauvinismo (2010, p. 23) e homofobia interna (2010, p. 32). Assim, os autores concluem: “Por trás da domesticação de conceitos, por certo existe, entre os “ursos” italianos, um desejo de se passar por homens heterossexuais” (2010, p. 35). Nesse exemplo, a tradução “próxima” desencadeia uma série de associações inesperadas na cultura que a está recebendo. Isso parte mais da falácia da literalidade: que ela na verdade não nos “aproxima” do original. A tradução literal de “bear” como “orso” falha em reconhecer a incongruência dos contextos culturais em que os termos são entendidos. Ao se conectar com um conjunto novo de associações semânticas, o conteúdo potencialmente subversivo se torna uma estratégia conservadora para esconder uma sexualidade queer.

Traduções minorizantes

Em 1998, a coleção *Mille et une nuits* foi publicada pela Fayard, a nova tradução intralingual de Thierry Martin de *Ballades en jargon* [Baladas em jargão] de François Villon sob o título *Ballades en argot homosexuel* [Baladas na gíria homossexual] (Villon 1998).⁵ A mera tradução do título já é problemática e deve ser contextualizada para que sua escolha possa ser entendida. O original *Ballades en jargon* é dividido em duas partes. A primeira, atribuída a François Villon (1431–1463), intitula-se “Le jargon et jobelin dudit Villon” [O jargão e Jobelin do chamado Villon] e é composta por seis baladas (I–VI) impressas em 1489 por Pierre Levet. A segunda parte (VII–XI) é composta por diferentes baladas. Uma ou duas baladas desse segundo grupo são tradicionalmente atribuídas a Villon, enquanto as outras são atribuídas a autores anônimos. O texto é, portanto, feito de duas camadas, tornando a paternidade do texto plural e problemática. Para agravar as dificuldades de interpretação, o texto está escrito em um jargão que compartilha algumas palavras com o *jargon des Coquillards*, jargão usado por um grupo de ladrões organizados em Dijon. No entanto, quando Levet decidiu imprimir o texto, o significado do jargão já estava perdido. Por essa razão, Clement Marot (1496-1544), que se comprometeu a reunir e publicar as obras completas de François Villon em 1533, não inclui as *Ballades* por conta da dificuldade de decifrar e interpretar certas palavras nos manuscritos: “*Touchant le jargon, je le laisse à corriger et exposer aux successeurs de Villon en l’art de la pinse et du croq*” (Moland, 1893, p. 4) [no que diz respeito ao jargão, deixo aos herdeiros de Villon, conhecedores da arte do alicate e do pé-de-cabra, a tarefa de corrigir e expor o texto].⁶ Tanto a presença do *jargon des*

⁵ A coleção *Mille et une nuits* visa publicar, a um preço muito baixo, pequenos clássicos ou divertidos ensaios e textos literários como *The Art of Being Right* [A arte de ter razão] de Arthur Schopenhauer, o *Discourse on Voluntary Servitude* [Discurso sobre a servidão voluntária] de Étienne de La Boétie ou *Descartes and the Cannabis* [Descartes e a cannabis] de Frédéric Pagès. Thierry Martin é medievalista, especialista em François Villon e François Rabelais. Também publicou *Poèmes homosexuels* [Poemas homossexuais] (2000), *Trois études sur la sexualité médiévale* [Três ensaios sobre a sexualidade medieval] (2001) e *Poésie homosexuelle en Jobelin* [Poesia homossexual em Jobelin] (2007) na editora francesa Gay Kitsch Camp, especializada em textos LGBTQ.

⁶ Todas as traduções são minhas, salvo indicação em contrário.

Coquillards nas *Ballades* quanto a alusão de Marot às ferramentas dos ladrões geraram uma tradição de ler as *Ballades* como um texto enigmático sobre delinquência e criminalidade, cujo significado central provavelmente havia sido perdido para sempre.⁷

No entanto, em 1968, o linguista Pierre Guiraud afirmou ter decifrado o código do jargão de Villon em *Le jargon de Villon ou le gai savoir de la Coquille* [O jargão de Villon ou o conhecimento gay de la Coquille]. Sua análise foi tão original e perturbadora que Jean-Marcel Paquette, em sua resenha do livro para o renomado *Études littéraires*, escreve em 1969,

Se Pierre Giraud não fosse conhecido como o autor erudito das obras *Caractères statistiques du vocabulaire*, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique* e principalmente *Structures étymologiques du lexique français*, poderíamos acreditar que o presente estudo é apenas uma das inúmeras tentativas empreendidas ao longo do século passado para deixar claro o jargão de Villon, ou, melhor ainda, uma farsa um tanto mistificadora, embora divertida (1969, p. 357).⁸

Ainda que Guiraud limite seu estudo às primeiras seis baladas, ou seja, a “Le jargon et jobelin dudit Villon”, um dos pontos fortes de sua tradução é que ele lê o texto sem mudar nenhuma palavra, ao contrário de seus predecessores que convenientemente negligenciaram o fato de os textos terem sido alterados por vários erros de digitação.⁹ Mas a verdadeira dimensão escandalosa e polêmica de sua interpretação é a

⁷ No entanto, alguns especialistas e tradutores têm tentado insistentemente em dar sentido a esse texto. Ver, por exemplo, Schöne (1888); Marthold (de) (1895); Schwob (1892); Şüäineanu (1912); Esnault (1951); Ziwès e Bercy (de) (1960); Lanly (1971).

⁸ “Si Pierre Guiraud n'était pas connu pour ce qu'il est, c'est-à-dire pour le très savant auteur des ouvrages sur les *Caractères statistiques du vocabulaire* (P.U.F. 1953), sur les *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique* (P.U.F. 1960) et surtout sur les *Structures étymologiques du lexique français* (Larousse 1967), on serait porté à croire que l'étude qui nous est présentée ici constitue simplement l'un d'entre les nombreuses tentatives entreprises depuis un siècle en vue de rendre clair le langage jargonnesque de Villon, ou encore une farce sympathique mais quelque peu mystificatrice”.

⁹ Mesmo as principais interpretações de Villon (Champion, Foulet e Thuasne) consideravam que o texto estava tão corrompido que qualquer projeto de dar sentido a ele era uma perda de tempo.

chave que Guiraud oferece nas primeiras páginas, e que justifica e ilustra ao longo de seu livro. De acordo com ele, cada balada é dedicada a um tipo específico de criminoso: *les froarts* (arrombadores), *les rueurs* (assassinos), *les spelicans* (vigariistas), *les saupiquets* (fabricantes de cópias de chaves), *les joncheurs* (falsos oficiais da lei) e *les gaudissarts* (lavadores de dinheiro). Mas o *tour de force* de Guiraud é que ele lê as baladas como um exemplo de *trobar clus*, ou forma fechada, que era uma expressão complexa de poesia usada pelos trovadores dos séculos XII e XIII. Para Guiraud, o texto é, na verdade, composto por três camadas diferentes que descrevem diferentes situações. A mais óbvia delas é a camada que descreve os diferentes criminosos sendo presos e mandados para a forca. A segunda camada, um pouco mais obscura, é sobre jogadores de cartas e apostadores, e expõe seus diferentes truques. Por fim, no centro dessas baladas está a terceira camada, que descreve cenas sexuais entre homens. Como afirma Guiraud,

As três situações se sobrepõem; todas as palavras têm três significados e o texto tem três versões. Temos dezoito baladas nas seis. [...]. Essa primeira versão A (roubo, tortura, forca) cobre a segunda (brincadeira, trapaça, extorsão). Por fim, o primeiro e o segundo escondem o terceiro (jogos de amor), que constitui o sentido secreto da obra (1968, p. 8).

Portanto, se na versão A *les saupicquez* copiam a forma de uma fechadura preenchendo-a com chumbo, sendo, portanto, *des piqueurs de sceaux* [ladrões de selos], na versão B eles são trapaceiros que *pictonnent sus les champs* [marcam suas cartas no verso], e na versão C são sodomitas que *piquent les ceaux* [roubar selos] como em A, mas aqui no sentido de “preencher” o ânus.

O código de Guiraud permite que ele ofereça três traduções que são sucessivas e simultaneamente travessas, lúdicas e irônicas. Apesar de se distanciar um pouco de sua própria tese em seu livro seguinte sobre Villon, *Le Testament de Villon ou le gai savoir de la basoche* [O testamento de Villon, ou o conhecimento gay de la Basoche], profissionais da tradução e pessoas do meio acadêmico da Europa e de toda o Atlântico

aproveitaram a brecha deixada por Guiraud.¹⁰ É nesse contexto que a tradução de Thierry Martin de *Les ballades en jargon* [Baladas em Jargon] para o francês moderno apareceu sob o título *Ballades en Jargon homosexuel* em 1998.

Na introdução de seu tradutor, Thierry Martin decide estender a lógica do “triplo” sentido a todas as baladas. Ele até sugere que as baladas apócrifas podem ser obra de Colin de Cayeux, com base unicamente no fato de que “ele era homossexual”. Thierry Martin também aperfeiçoa a chave de Guiraud. Para ele, as “Baladas em jargão” são variações de um jogo homossexual baseado em duas regras: A) é proibido sodomizar um homem com uma ereção; B) enquanto tenta se proteger, o jogador também tenta desarmar oralmente seu oponente para sodomizá-lo” (6). Por fim, mesmo que Martin confie na leitura de Guiraud, ele inexplicavelmente decide ignorar a camada B (“jogadores das cartas”). Ainda mais, enquanto Martin reconhece a camada A e C, sua tradução ignora a camada A, restringindo o texto à camada C. Portanto, não é surpreendente que até agora nenhuma outra editora além de *Les Mille et une nuits* tenha decidido publicar essa tradução imaginativa.

A violência interpretativa de Martin ao texto original é provavelmente mais interessante do que a precisão de sua tradução.¹¹ Se o texto se baseia em camadas de significado, sua característica literária reside em sua ambiguidade e em sua capacidade de (des)construir sua própria narrativa/conjunto de significados. Em certo sentido, o texto de Villon é moderno por sua abordagem queer e em sua capacidade de romper e multiplicar as associações da cadeia significantes. A tradução minorizante de Martin, ao contrário, reduz a plasticidade das *Ballads* a um texto unidimensional fixo de uma forma que ilustra o perigo inerente a

¹⁰ Randy Conner exemplifica essa avaliação na dedicatória de seu artigo a Pierre Guiraud: “O ensaio é dedicado ao corajoso Pierre Guiraud, cujo estudo *Le jargon de Villon, ou le gai savoir de la coquille* (Paris: Gallimard, 1968), enquanto controverso, permanece até hoje uma das poucas explorações da língua e cultura francesa pré-moderna em termos de homoerotismo” [The essay is dedicated to the courageous Pierre Guiraud, whose study *Le jargon de Villon, ou le gai savoir de la coquille* (Paris: Gallimard, 1968), while controversial, remains to date one of the few exploration of premodern French language and culture in terms of homoeroticism.].

¹¹ Refiro-me aqui à violência da tradução de Venuti “onde a tradução serve como apropriação imperialista de culturas estrangeiras para agendas domésticas” (2010, p. 68).

esse tipo de tradução. Ao reduzir a característica queer do texto aos termos da política de identidade contemporânea, o tradutor suprime as potenciais descontinuidades, associações e desacoplamentos em torno das quais o texto original e sua própria retórica sexual são organizados.

Em certo sentido, D. A. “Anal Rope” [corda anal] de Miller (1991), sobre *Rope*¹² [corda], de Alfred Hitchcock de 1948, ilustra perfeitamente esse desejo de dar uma voz, uma forma, uma categórica e uma existência denotativa a um aspecto queer incompreensível. Neste ensaio, Miller argumenta que os comentários ritualizados dos críticos sobre as proezas técnicas do longa são um artifício que distrai os espectadores da homossexualidade dos personagens. O fascínio pelo aspecto técnico do filme, que Hitchcock quis rodar em um único plano ininterrupto, funciona literalmente como uma *tradução*, uma transferência ou um deslocamento do fascínio pela homossexualidade: “a técnica adquire todo o fascínio transgressivo da homossexualidade, enquanto a homossexualidade é consignada ao status de um seco detalhe técnico” (Miller, 1991, p. 148). É nesse contexto que Miller desenvolve uma interessante crítica à relação entre conotação e homossexualidade. Considerando que a homossexualidade em *Rope* é apenas uma conotação, Miller vê nas entrelinhas “a prática significativa dominante da homofobia [...] construindo uma homossexualidade essencialmente insubstancial”. Como David Greven argumenta corretamente em sua crítica de “Anal Rope”, a postura de Miller é sobretudo política e deve, portanto, ser contextualizada:

Quando D. A. Miller publicou “Anal Rope”, um ensaio sobre o filme *Rope* (1948), de Alfred Hitchcock, em 1990, a crise da Aids ainda era forte nos Estados Unidos, não havia tratamento eficaz para ela, a homofobia estava no auge e George Bush assumira o cargo, estendendo o reinado de seu antecessor, Ronald Reagan. A intensa suspeita de estruturas de poder no ensaio de Miller e sua raiva palpável, embora retoricamente contida, são, de muitas maneiras, respostas racionais e plausíveis à exasperante indiferença nacional ao sofrimento gay em massa, para não falar das declarações públicas abertamente depreciativas contra membros da comunidade queer, que marcaram a época. O ensaio de Miller há muito é

¹² Nota da tradução: *Festim Diabólico* no Brasil.

famoso como um dos primeiros clássicos da teoria queer por sua força retórica e sutileza (Greven, 2012).

Para Miller, falar sobre homossexualidade no tipo conotativo é construir uma “homossexualidade essencialmente insubstancial”, ecoando a fantasia da política de direita para aniquilar vozes e corpos queer. O “Silêncio = Morte” do ACT UP pode ser traduzido nas palavras de Miller como “Conotação = Morte”. O texto de Miller atesta a urgência de se fazerem os textos culturais falarem a linguagem de um regime específico de sexualidade, é despertado pela vontade de romper a teia de conotações em favor do mundo cristalizado e explícito da denotação.

Traduções minorizantes, portanto, podem ser consideradas como interessadas principalmente na denotação, ou seja, em encontrar equivalências escritas entre uma palavra e outra, mesmo que a característica queer do texto possa sofrer nesse processo. Como visto em *Ballades en argot homossexual*, cuja data de publicação (1998) corresponde à luta contra um presidente francês conservador, mas também a um período de esperança, já que a ameaça da Aids havia diminuído graças a novos medicamentos e a uma melhor compreensão da doença, a tradução de Martin parece ecoar o movimento de reapropriação de textos, como a equivalência textual de uma política de visibilidade, mesmo que suas dimensões queer (as relações complexas entre camadas, por exemplo) tenham que ser ignoradas ou negligenciadas. Em outras palavras, traduções minorizantes geralmente servem ao objetivo de uma política de identidade em detrimento da característica queer.

Traduções ativamente queer

Agora quero destacar outro tipo de tradução de textos literários queer, que pode se opor aos tipos da não acolhedora e da minorizante. A tradução não acolhedora tenta reescrever um texto a partir de um determinado ponto de vista hegemônico. Ao esconder o aspecto queer de um texto, esse tipo de tradução visa suprimir a força disruptiva do texto. Por outro lado, as traduções minorizantes estão menos interessadas em suprimir essa força disruptiva, e mais em assimilá-la,

transformando-a em uma forma explícita fixa. A tradução ativamente queer, por outro lado, se concentra em reconhecer a força disruptiva e recriá-la na língua-meta. Essas duas facetas desse tipo de tradução implicam dois tipos diferentes de práticas ativamente queer. A primeira, como mostrarei com *Moby Dick*, consiste em *criticar* o trabalho de supressão ou assimilação da(s) tradução(s) anterior(es) a fim de expor a manifestação específica da característica queer do texto de origem. A segunda busca desenvolver técnicas para recriar na língua-alvo os elementos queer de um texto.

Quando o poeta francês Jean Giono empreendeu a tradução de *Moby Dick*, a Segunda Guerra Mundial estava prestes a estourar e o poeta escreveria mais tarde em seu livro *Pour saluer Melville* [Homenagem a Melville] (1941) que *Moby Dick* sempre esteve ao seu lado em seus anos como membro da Resistência. Se é possível entender que a fraternidade de Ishmael e Queequeg pode servir como baliza de uma “poética democrática” (Martin, 1986, p. 68), em oposição à obsessão paranóica e fascista pelo poder de Ahab, é surpreendente que um texto tão saturado de desejo homosocial e tons homossexuais profundos foram escolhidos para representar os valores masculinos em tempos de guerra. No entanto, se olharmos atentamente não apenas para a tradução de Giono, mas também para as outras disponíveis em francês, vemos que essa dimensão queer tornou-se monótona e inofensiva, quando não sistematicamente apagada. Para expor o trabalho de não acolhimento nas traduções para o francês de *Moby Dick*, decidi me concentrar em um capítulo particularmente queer: “A Squeeze of a Hand” [o aperto de uma mão].

Nessa conhecida passagem homoerótica, Melville/Ishmael descobre “um sentimento abundante, afetuoso, amigável e amoroso” (2002, p. 323) por seus companheiros e marinheiros enquanto juntos espremem pedaços de esperma. Se, durante a leitura, a pessoa está ciente de que esse esperma é de fato o espermacete da baleia, a repetição da palavra “esperma” nesse parto orgíaco claramente participa da invocação do fantasma de uma sexualidade queer. Enquanto a palavra *spermaceti* [espermacete] é mencionada uma vez na primeira parte do capítulo, a palavra *sperm* [esperm] é mencionada oito vezes. No entanto, na tradução francesa, a palavra “sperme”, que seria o equivalente a

“esperma”, não é encontrada em lugar algum. O esperma é traduzido sistematicamente como espermacete. Em defesa de Giono, essa não é a única tradução que evita a palavra “sperm” de maneira sistemática. Na tradução de Armel Guerne de 1954, a palavra “sperm” é empregada com cautela a favor de “spermaceti”, também onipresente na tradução de Henriette Guex-Rolle de 1970, supostamente a mais acadêmica e fiel.

Por fim, a tradução de Philippe Jaworski de 2006 para a prestigiosa edição da La Pléiade é provavelmente a mais interessante em seu meio reconhecimento da dimensão queer do texto. Jaworski usa a palavra espermacete até que Melville mencione “a velha superstição paracelsiana de que o esperma é de rara virtude para acalmar o calor da raiva” (2002, p. 322) que concentra, como demonstrarei mais adiante, o próprio sistema imunológico do texto contra qualquer tradução não acolhedora. Forçado a reconhecer que Melville está apontando para algo além do texto, usando a teia de conotações que envolve a palavra esperma, Jaworski decide traduzir: “à cette vieille légende de Paracelse, selon laquelle le sperme de baleine possède la rare vertu d'apaiser l'ardeur de la colère” (Melville [Jaworski] 2006, p. 457). Enquanto Jaworski havia ignorado a palavra “sperm” em favor da palavra “spermaceti”, ele de repente se torna excessivamente preciso, optando pela tradução “sperme de baleine” [esperma de baleia] para circunscrever a teia ameaçadora de conotações homoeróticas. Fica evidente que a velha superstição paracelsiana é dotada da propriedade de acalmar o pânico homossexual, pois a partir desse ponto Jaworski decide traduzir sistematicamente “sperm” como “sperme”.

Essa escolha de tradução parece ser ainda mais paradoxal, entretanto, já que Jaworski argumenta em uma nota do tradutor,

Até onde sabemos, pelo menos, a palavra “esperma” não está presente na literatura científica ou relacionada a baleias do período. O Littré, no entanto, inclui a palavra “sperme” como uma abreviação de “spermaceti” para designar o “blanc de baleine” [branco da baleia]. A escolha do renomado lexicógrafo corrobora nossa observação (e a do narrador do romance) sobre o caráter explicitamente erótico da fantasia que emerge durante o espremer dos pedaços de espermacete. (Melville [Jaworski], 2006, p. 1259).

Em primeiro lugar, é surpreendente que Jaworski não encontre vestígios da palavra “esperma”, pois ela aparece em francês já em 1817 na obra do famoso biólogo, paleontólogo e naturalista Georges Cuvier (1769–1832) em sua enciclopédia *Le Règne animal distribué d’après son organisation* [O reino animal distribuído de acordo com sua organização]. Por exemplo, no final da seção intitulada “*Idée sommaire des fonctions et des organes du corps des animaux, ainsi que des divers degrés de leur complication*” [Ideia resumida das funções e órgãos do corpo dos animais, e dos diversos graus de sua complexidade], Cuvier afirma com sua grande autoridade científica: “La liqueur fécondante s’appelle *sperme* ; les glandes qui la séparent du sang, *testicules* et, quand il faut qu’elle soit introduite dans le corps de la femelle, l’organe qui l’y porte s’appelle *verge*” (1817, p. 47) [o licor fecundo chama-se esperma; as glândulas que o separam do sangue, os testículos; e, quando é necessário introduzi-lo no corpo de uma fêmea, o órgão que o transporta para lá chama-se pênis]. É desnecessário acrescentar que o vocabulário científico moderno que descreve os órgãos e atividades sexuais já havia sido estabelecido quando Cuvier escreveu sua definição. Em segundo lugar, se na segunda metade do texto Jaworski finalmente escolhe usar a palavra “esperma” após ter especificado cautelosamente que Melville estava se referindo a “esperma de baleia”, por que ele não estende sua escolha à primeira parte? E, ainda mais preocupante, tendo reconhecido o “caráter explicitamente erótico” da passagem, por que limitar a tradução de esperma para “esperma de baleia”?¹³

Olhando para as outras traduções, o leitor pode ser levado a concluir que essa linha sobre Paracelso cria uma resistência a qualquer tentativa de reconhecer erroneamente o estranho jogo semântico queer de Melville em torno da palavra esperma. Henriette Guex-Rolle adota tal estratégia não acolhedora quando traduz a linha como “J’en arrivais presque à croire avec Paracelse que cette matière [matéria] avait la précieuse vertu de tempérer l’ardeur de la colère” (1989, p. 429). O mesmo processo de contornar o tema é encontrado na tradução de Armel Guerne, em que “esperma” é traduzido por “matière étrange”

¹³ Isabelle Génin (2008) também notou grandes problemas com a tradução das ambiguidades de gênero em torno do sexo de Moby-Dick. Jaworski corrige essas ambiguidades ao atribuir um gênero masculino à baleia, enquanto Melville, de fato, usa os pronomes *it*, *she* ou *he* para se referir à baleia.

[matéria estranha] (1981, p. 599). Por fim, Giono resolve o problema com a simples palavra “spermaceti” (1980, p. 179). Há um problema real, porém, em traduzir “sperm” por espermacete. Primeiro, porque o próprio texto resiste a essa violência. Melville distingue claramente neste trecho entre o uso de “esperma” ou “espermacete”, guardando o último para o final: “Eu vi longas fileiras de ângulos no paraíso, cada um com as mãos em uma jarra de espermacete” (2002, p. 323). Não há, portanto, nenhuma razão objetiva para substituir “esperma” por “espermacete”, uma vez que essas duas palavras têm a mesma valência que as palavras francesas “sperme” e “spermaceti”. Em segundo lugar, embora a palavra *sperma coeti* apareça na obra de Paracelso, sua compreensão da palavra é muito diferente da palavra moderna “espermacete”. Como mencionado pelo próprio Melville, a origem dessa palavra está enraizada na crença de que o esperma da baleia estava realmente armazenado em sua cabeça. Traduzir “esperma” como “espermacete” é, portanto, tão errôneo quanto traduzi-lo como “esperma de baleia”, uma vez que este último ignora o jogo voluntário de Melville com pelo menos três níveis de significado. As referências a Paracelso acionam o antigo significado primário de espermacete como esperma, e demonstram que traduzir “esperma” pelo moderno “espermacete” equivale a orientar o texto em uma direção que ele claramente não quer tomar.

Considerando os subtons masturbatórios, homoeróticos e orgiásticos do texto, a tradução para o francês do último parágrafo da primeira parte do capítulo também é problemática. Depois dessa orgia de esperma totalmente masculina, Melville/Ishmael conclui com uma declaração um tanto surpreendente:

Percebi que em todos os casos o homem deve por fim diminuir, ou pelo menos alterar, seu conceito de felicidade alcançável; não o colocar em qualquer lugar no intelecto ou na fantasia; mas na esposa, no coração, na cama, na mesa, na sela, na lareira, no país; agora que percebi tudo isso, estou pronto para me aprofundar no caso eternamente (2002, p. 323).

A menção à esposa aqui é problemática depois dessa passagem abertamente homoerótica, descrevendo marinheiros desfrutando de carícias mútuas em um “banho” de esperma. Entretanto, não se deve

esquecer que os termos “marido” e “esposa” aparecem anteriormente, nos capítulos “A Bosom Friend”¹⁴ e “Couterpane”, para descrever a relação entre o casal masculino Ishmael/Queequeg. Portanto, quando a palavra “esposa” aparece em “A Squeeze of a Hand”, ela já tem uma história na composição semântica do texto. Não surpreendentemente, a tradução de Giono mais uma vez ignora os ecos da palavra e suas implicações para a compreensão tanto da passagem quanto da relação de Ismael/Queequeg. Enquanto Giono traduz esposa como “*femme*” em “The Couterpane”, ele a traduz como “*compagne*” [companheira], atenuando a relação semântica entre os dois capítulos. As interpretações de Jaworski e Henriette Guex-Rolle dessas passagens também optam por tais escolhas lexicais não acolhedoras. Ao usar a palavra “*épouse*” [cônjuge (fem.)] para fazer a ponte entre as passagens, Armel Guerne é o único tradutor que, querendo ou não, respeita as relações semânticas internas que Melville estabelece.

Respeitar o potencial significado queer de um texto deve, portanto, ser um foco central das traduções ativamente queer, pois essa prática é instrumental para desfazer os apagamentos estratégicos ou assimilações de traduções não acolhedoras e minorizantes. Em seu clássico estudo *Same-sex Love in India* (2000) [Amor entre pessoas do mesmo sexo na Índia], Ruth Vanita e Saleem Kidwai adotam essa perspectiva quando afirmam:

As traduções bowdlerizadas influenciaram seriamente a compreensão dos estudiosos de vários textos, como palavras que se referem a belos meninos na história medieval de *Muraqqa*, que foram traduzidas como “rapazes e moças”. Em uma tradução recente para o inglês de *Krittivasa Ramayana*, no trecho em que o texto descreve as duas viúvas do rei Dilipa vivendo juntas “em amor extremo [*sampriti*]”, os tradutores traduzem por “vivendo juntas comportando-se como marido e mulher”. Na (...) linha (...) que afirma que o sábio chamou seu filho de “Bhagiratha” porque ele nasceu de

¹⁴ A tradução das duas últimas passagens também é muito problemática e evidencia o pânico homossexual do tradutor. Por exemplo, ao ler a última frase: “Assim, então, na lua de mel do nosso coração, deitamos eu e Queequeg — um casal acolhedor e amoroso” (2002, p. 57) Giono traduz: “Et ainsi étions-nous étendus, Queequeg et moi, formant un comfortable et tendre couple dans la lune de miel de notre *amitié*” (1980, p. 103). Ao acrescentar a palavra “*amitié*” [amizade], ele garante que o texto seja interpretado de forma não ameaçadora.

duas vulvas (*bhaga*), a tradução simplesmente omite essa etimologia e afirma “O sábio então os abençoou e deu a ele o nome de Bhagiratha” (Vanita e Kidwai, 2000, p. xix).

O texto *Same-sex in India* não se limita a realizar uma crítica das traduções existentes a fim de torná-las queer, mas confronta o difícil exercício da tradução a fim de oferecer novos textos. O uso deliberado da nota do tradutor é possivelmente a característica mais interessante de sua abordagem, uma que, a meu ver, é central na tradução ativamente queer, pois fornece uma forma de neutralizar o efeito generalizado de traduções não acolhedoras e minorizantes. Por exemplo, na tradução de Laxmi Chandrashekar de H.S. Shivaprakash's *Shakespeare Dreamship* encontrado naquele volume, Chandrashekar traduz a palavra Kannada/sânscrita “*samlingrati*” [aquele que ama o mesmo sexo] por “homossexual”. Uma nota do tradutor, no entanto, interrompe imediatamente o processo de domesticação para reintroduzir a questão queer presente no texto de origem.¹⁵ Ou, na tradução de Saleem Kidwai de *Do Shiza*, de Hakim Muhammad Yusuf Hasan, enquanto o tradutor sugere a palavra “hermafroditas” para traduzir a palavra urdu “*khansa*”, ele acrescenta uma nota para especificar que homossexuais e *hijras*¹⁶ são agrupados na mesma categoria.

A nota do tradutor, portanto, ajuda a preservar a rede de associações no texto de origem queer.

II *Decamerone* de Boccaccio oferece outro exemplo das possibilidades oferecidas pelo uso da nota do tradutor relacionada à figura queer dos sacristãos que Boccaccio descreve pela primeira vez, na tradução de G.H. McWilliam, como uma “fraternidade de coveiros [...] retirados das classes mais baixas da sociedade” (1995, p. 10). Dessa forma, eles ameaçam a

¹⁵ Em sua tradução “Shakespeare: O sujeito que espalhou o boato, aquele discípulo do diabo, Marlowe, era ele mesmo um homossexual”. Chandrashekar acrescenta em uma nota: “A palavra usada em Kannada é a sânscrita *samlingrati* (aquele que ama pessoas do mesmo sexo). O poeta e dramaturgo Christopher Marlowe (1564–1593), acusado de ser ateu e sodomita, teria observado que ‘todos os que não amam o tabaco e os meninos são tolos’. Ele foi esfaqueado até a morte em uma briga de taverna” (Vanita e Kidwai, 2000, p. 344).

¹⁶ Nota da tradução: Comunidade religiosa hinduísta na qual os homens se vestem e se comportam como mulheres em gesto de adoração à deusa *Bahuchara Mata*.

temporalidade do sagrado pois, apesar da presença do padre que os acompanha, não “se dão ao trabalho de pronunciar solenes e demorados ritos fúnebres, mas, com a ajuda destes ditos sacristãos, eles apressadamente baixaram o corpo para a sepultura vazia mais próxima que puderam encontrar” (1995, p. 10). Mas o que é mais interessante para entender a relação entre temporalidade e *jouissance* no *Decameron* é que Pampinea, a mais velha das sete narradoras de Boccaccio, ecoa a descrição do autor, definindo os sacristãos como “a escória de nossa cidade que, tendo cheirado nosso sangue, se autodenominam sacristãos e vão exibindo-se [*cavalcare*] e movimentando-se por todo o lado, cantando canções obscenas [*disoneste*] que insultam as nossas feridas”¹⁷ (1995, p. 15). Apesar de G.H. McWilliam oferecer comentários às vezes longos em sua tradução, ele permanece mudo diante das alusões óbvias de Pampinea à sexualidade queer dos sacristãos. Como Levenstein aponta em seu artigo sobre sexualidade e peste, “‘Cavalcare’ é ocasionalmente um verbo ambíguo no *Decameron*, usado como uma metáfora para a relação sexual, e sua proximidade com o adjetivo ‘disoneste’ nesta frase enfatiza ainda mais a possível ambiguidade” (1995, p. 318). Deixar de evidenciar esse duplo sentido limita o potencial queer dessa obra clássica. Uma tradução ativamente queer deve, portanto, estar em contato com a erudição em torno do texto traduzido (aqui Levenstein), a fim de respeitar e destacar as ambiguidades do texto.

Conclusão

Com este último exemplo em mente, gostaria de concluir com o ensaio “Thick Translation” (2000), de Appiah, para destrinchar teoricamente minha compreensão da tradução ativamente queer. Em seu ensaio, Appiah argumenta que o arcabouço teórico griceano não nos permite captar totalmente o que está em jogo na tradução literária. Para Appiah, se a prática literária é feita de convenções, ela não precisa oferecer pistas sobre as formas como o texto deve ser entendido, acerca do que ele *trata*. Essa abertura fundamental para diferentes leituras é, de fato, o que constitui a sua “propriedade” literária: “É, em poucas palavras,

¹⁷ Inclusões italianas minhas.

uma característica do texto escrito que não temos ideias estabelecidas e definidas sobre o que nele importa. [...]. Questões de adequação da tradução, portanto, herdam a indeterminação de questões sobre a adequação do entendimento construído no processo que conhecemos como “leitura” – o que equivale a dizer que o processo de escrever sobre textos é feito por pessoas que os ensinam” (Appiah, 2000, p. 816). Essa definição pragmática da tradução, pragmática no sentido de que está ligada a uma certa prática literária conhecida como produção de “leituras”, oferece uma maneira produtiva de estabelecer o que entendo por tradução ativamente queer.

Uma postura queer de tradução faz o possível para *traduzir* não apenas o conteúdo semântico ou o que Appiah define como seu conteúdo literal, mas para oferecer uma tradução que preserva a rede virtual de associações conotativas e, portanto, as ambiguidades do texto e o conteúdo potencialmente disruptivo, para abrir novas possibilidades de leituras. Se esse tipo de tradução está conectado à tradução estrangeirizadora de Venuti no sentido de que a tradução ativamente queer busca resistir à lógica da dominação ou apropriação, ela também vai além do conceito de Venuti, uma vez que ela permanece constantemente sensível às questões queer do texto ao se recusar a oferecer uma tradução “final”, resistindo à tentação de fechá-la em si mesma e oferecendo comentários que preservem suas ambiguidades fundamentais e destaquem suas potenciais *lignes de fuite* interpretativas. Seja em seu aspecto crítico ou no aspecto elucidativo, a tradução ativamente queer se concentra nas escolhas e estratégias feitas para ocultar, fixar ou deixar em aberto um conteúdo queer disruptivo.

Referências

Fontes primárias

BOCCACIO, Giovanni. *The Decameron*. Penguin Books: New York. 1995.
CUVIER, Georges. *Le Règne animal distribué d’après son organisation*, Vol. I [The Animal Kingdom, Distributed According to Its Organization]. Paris: Deterville. 1817.

- GUALARDIA, Antonio; BALDO, Michela. "Bear or "Orso?" Translating Gay Bear Culture into Italian." *In Other Words*. p. 23–39. 2010.
- GUIRAUD, Pierre. *Le Jargon de Villon ou le gai savoir de la Coquille* [Villon's Jargon or the Gay Knowledge of la Coquille]. Paris: Gallimard. 1968.
- MARTIN, Thierry. Introduction to *Ballades en argot homosexuel*. Edited by François Villon. Paris: Fayard. 1998.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Translated by Jean Giono. Paris: Gallimard. 1980.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Translated by Armel Guerne. Paris: Presses Pocket. 1981.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Translated by Henriette Guex-Rolle. Paris: Garnier Flammarion. 1989.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. New York: W.W. Norton & Co. 2002.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick ou le cachalot*. Translated by Phillipe Jaworski. Paris: Les Belles Lettres. 2006.
- VANITA, Ruth and Saleem Kidwai. *Same-Sex Love in India: Readings from Literature and History*. New York: St. Martin's. 2000.
- VILLON, François. *Ballades en argot homosexuel* [Ballades in Homosexual Slang]. Translated by Thierry Martin. Paris: Fayard. 1998.
- WHITMAN, Walt. *Poemas*. Translated by Alvaro Armando Vasseur. Buenos Aires: Editorial Schapire. 1943.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. University Park, PA: Pennsylvania State University. 2007.

Fontes secundárias

- APPIAH, Kwame Anthony. "Thick Translation." In *The Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti, 417–429. London: Routledge. 2000.
- COHEN, Matt and Rachel Price. "Introduction: Álvaro Armando Vasseur's Preface to the Sixth Edition of Walt Whitman: *Poemas*." Walt Whitman Archive. 2007. Disponível em: <http://whitmanarchive.org/published/foreign/spanish/vasseur/preface-intro>.
- ESNAULT, Gaston. "Le Jargon de Villon." *Romania* 72: 23–39. 1951.
- GÉNIN, Isabelle. "La Baleine blanche a mauvais genre." *Palimpsestes* 21: 55–74. 2008.
- GIONO, Jean. *Pour saluer Melville* [Tribute to Melville]. Paris: Gallimard. 1941.

- GREVEN, David. "Making a Meal of Manhood." *Genders* 56. Online article accessible through Full Text Finder (last accessed February 8, 2017). 2012.
- GUIRAUD, Pierre. *Caratères statistiques du vocabulaire*. Paris: P.U.F. 1953.
- GUIRAUD, Pierre. *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*. Paris: P.U.F. 1960.
- GUIRAUD, Pierre. *Structures étymologiques du lexique français*. Paris: Larousse. 1967.
- LANLY, André. *Ballades en jargon*. Paris: Champion. 1971.
- LEVENSTEIN, Jessica. "Out of Bounds: Passion and the Plague in Boccaccio's Decameron." *Italica* 73(3): 313–335. 1996.
- MARTHOLD (de), Jules. *Le Jargon de François Villon*. Paris: Chamuel Ed. 1895.
- MARTIN, Robert K. *Hero, Captain, and Stranger: Male Friendship, Social Critique, and Literary Form in the Sea Novels of Herman Melville*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina. 1986.
- MILLER, D.A. "Anal Rope." In *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, edited by Diana Fuss, 145–167. New York: Routledge. 1991.
- MOLAND, Louis. *Œuvres complètes de François Villon: Publiée avec une étude sur Villon, des notes, la liste des personnages historiques et la bibliographie*. Paris: Garnier Frères. 1893.
- PAQUETTE, Jean-Marcel. "Le Jargon de Villon ou le gai savoir de la Coquille," review of *Le Jargon de Villon ou le gai savoir de la Coquille*, by Pierre Guiraud. *Études Littéraires* 2(3): 357–360. 1969.
- ÛĂINEANU, Lazăr. *Les sources de l'argot ancien. Vol. I & II*. Paris: Honoré et Edouard Champion. 1912.
- SCHÖNE, Lucien. *Le jargon and jobelin de François Villon suivi du Jargon au théâtre* [The Jargon and Jobelin of François Villon Followed by of the Use of Jargon in Theater]. Paris: Alphonse Lemerre Ed. 1888.
- SCHWOB, Marcel. "François Villon d'après des documents nouveaux." *Revue des Deux Mondes* 112, p. 375–472. 1892.
- VENUTI, Lawrence. "Translation as Cultural Politics: Régimes of Domestication in English." In *Critical Readings in Translation Studies*, edited by Mona Baker, 65–79. New York: Routledge. 2010.
- ZIWÈS, Armand and Anne de Bercy. *Le Jargon de Me François Villon*. Paris: Waltz et Puget. 1960.

OWN VOICES E LUGAR DA FALA: A REPRESENTATIVIDADE PARA ALÉM DAS PÁGINAS DA LITERATURA TRADUZIDA

Carlos César da Silva

Olhar para a década de 2020 é perceber a mudança que vem ocorrendo em relação à diversidade em produtos artísticos nos últimos tempos. Seja no cinema, na música e, sobretudo, na literatura, é difícil ignorar que estamos em meio a um movimento no qual o público consumidor clama por representatividade. Pessoas da comunidade LGBTQIA+ querem se enxergar em propagandas comerciais e histórias de romance clichês popularizados com casais heteronormativos, não só como personagens secundários e estereotipados; mulheres não querem mais se ver em filmes de super-heróis e de ação apenas como o interesse romântico hipersexualizado; pessoas não brancas querem protagonizar grandes apostas de Hollywood, e não cumprir escassas cotas de diversidade em elenco ou interpretar papéis antagônicos ou de suporte; artistas da música têm sido cada vez mais vocais sobre a importância da saúde mental em suas composições e não se acanham ao abordar distúrbios como a ansiedade e a depressão; pessoas com deficiência querem se ver representadas em histórias da ficção e comerciais para além de seu diagnóstico etc. Assim, o padrão imposto que nunca existiu na realidade tem sido deixado de lado e as diferentes narrativas tem se pluralizado e ganhado espaço.

A diversidade em produtos a serem consumidos é válida não só para quem se vê representado, mas também para quem, assim, passa a ter contato com algo diferente através da arte, impactando sua formação como indivíduo a partir do reconhecimento das identidades múltiplas que formam as sociedades ao redor do mundo. Podemos pensar, por exemplo, na tardia variedade étnica em brinquedos comercializados atualmente, e do quanto isso é favorável para que crianças de diferentes etnias possam se identificar e reconhecer que não existe um *default* loiro de olhos claros — ao contrário do que parecia pregar o mercado de brinquedos populares até pelo menos a geração passada.

Como mencionado, a literatura também é um dos meios pelos quais diferentes identidades podem ser manifestadas e reconhecidas. Em coletânea de textos sobre a alteridade na literatura, o reconhecimento do Outro através do recurso literário, as organizadoras Maria Heloísa Martins Dias e Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri (2010) apresentam que cada vez mais na cultura contemporânea tem se feito necessário o diálogo com o Outro, que se caracteriza como “essa instância cujo modo de ser é o próprio devir e, assim como o eu, propõe-se como identidade móvel, permutável, em busca de afirmação” (p. 8) Segundo as autoras, essa afirmação de individualidades pode se dar nas seguintes formas: “as identidades culturais, as representações ideológicas, os espaços territoriais, as práticas discursivas, as instâncias de poder, as instituições, as manifestações artísticas, as relações amorosas e familiares” (p. 7-8).

Pensando mais uma vez na formação do indivíduo, voltamos nosso olhar para a literatura direcionada a adolescentes e jovens adultos. Com o advento da internet, desde meados da década 2000, esse nicho da literatura tem ganhado força principalmente pela troca de experiências nas comunidades formadas on-line nas redes sociais e com as adaptações para o cinema com *blockbusters* estadunidenses, que impulsionavam as vendas de seus materiais-fonte e obras semelhantes ao redor do mundo. Com o crescimento do público leitor jovem, veio também uma resposta mais direta de interesses sobre o mercado editorial, que busca seguir o que se vende com mais facilidade e tem um apelo mais imediato e comercial entre leitores.

Dessa forma, este trabalho pretende explorar as atuais tendências do mercado editorial brasileiro em prol de uma diversidade entre profissionais do texto atrelada à valorização da propriedade narrativa de determinadas vivências, com grande influência dos Estados Unidos, e os desdobramentos da cobrança do público leitor jovem por obras com representatividade na literatura norte-americana, brasileira e sobretudo na literatura comercial traduzida do inglês para o português brasileiro.

O own voices na literatura

O cenário da literatura voltada para o público jovem no início dos anos 2010 teve seu período pós-crepuscular marcado pelo boom de distopias estadunidenses, como *Jogos Vorazes* (*The Hunger Games*, Editora Rocco, trad. Alexandre D’Elia, 2011)¹ e *Divergente* (*Divergent*, Editora Rocco, trad. Lucas Peterson, 2012). Essas histórias, que evidenciaram aos adolescentes sua importância como cidadãos em uma sociedade corrupta, renderam não apenas milhares de cópias vendidas, mas também adaptações cinematográficas de sucesso mundial. Conforme essas franquias chegavam ao fim, o que começou a ganhar força na literatura comercializada para jovens adultos foram as temáticas pouco fantasiosas e mais representativas da sociedade e suas diferentes identidades, como discutiremos a seguir.

Com a metade da década de 2010, ainda no contexto dos Estados Unidos, veio o lançamento de *Simon vs. a Agenda Homo Sapiens* (*Simon vs. the Homo Sapiens Agenda*, Editora Intrínseca, trad. Regiane Winarski, 2015), que narra a história de um adolescente de ensino médio tentando descobrir quem é o garoto de sua escola com quem ele conversa virtualmente e por quem está se apaixonando. Os temas do livro não desviam da homofobia — o protagonista é chantageado por um colega de escola que ameaça expor sua sexualidade publicamente. O romance, escrito por Becky Albertalli, abriu espaço no mercado editorial para ainda mais livros de romance aquileanos e foi adaptado para o cinema.

Cabe ressaltar que o termo *aquileano* foi adotado pelo público leitor para designar histórias que trazem romance entre dois indivíduos que se identificam com o gênero masculino, por ser mais inclusivo. A problemática da expressão *romance gay* é que ela pode apagar a sexualidade das pessoas envolvidas. Por exemplo, o livro *Me chame pelo seu nome* (*Call Me By Your Name*, Editora Intrínseca, trad. Alessandra Estreche, 2017) de André Aciman, lançado originalmente em 2008, retrata o relacionamento entre dois rapazes que, ao longo do enredo,

¹ Para obras estrangeiras com tradução no Brasil, optamos pela seguinte padronização: título da edição brasileira (título original, editora brasileira, tradução da edição brasileira, ano de publicação no Brasil). Para obras lançadas apenas em sua língua original, a padronização segue: título original (editora, ano de publicação).

não demonstram interesse exclusivo por pessoas do gênero masculino, indicando uma possível identificação de ambos com a bissexualidade — assim, não se trata de um romance gay pois os personagens da obra não se identificam como homens gays. Nesse mesmo sentido de aquileano e também com referências à cultura grega clássica, o termo *sáfico* passou a ser preferido para se referir a romances entre pessoas que se identificam com o gênero feminino, independentemente de suas respectivas sexualidades, fazendo assim cair gradativamente em desuso a expressão *romance lésbico*, a menos quando o termo se fizer apropriado à identificação sexual das personagens em questão².

Ainda em meados dos anos 2010, outro lançamento literário também relevante foi *O ódio que você semeia* (*The Hate U Give*, Editora Galera Record, trad. Regiane Winarski, 2017), lançado por autoria de Angie Thomas nos Estados Unidos em 2017. O estopim do enredo é uma cena que retrata brutalidade policial, na qual Starr, a protagonista, vê seu melhor amigo ser assassinado em sua frente após os dois adolescentes, ambos negros, serem abordados pela polícia e tidos erroneamente como bandidos. A personagem principal luta com seu trauma usando a voz para trazer justiça à memória de Khalil. O acrônimo do título original em inglês, *thug* (algo como “marginal”) faz alusão à expressão *thug life* — à qual, no romance, é atribuído o significado de “the hate ‘u’ give little infants fucks everybody”³, se referindo a como o racismo estrutural que atinge até mesmo crianças gera um ciclo vicioso de preconceito que afeta a sociedade como um todo. O livro também foi adaptado ao cinema com o mesmo título, em 2019, reforçando mais uma vez a imponência que as obras voltadas ao público jovem possuem no mercado cinematográfico também.

² Ambos os termos *aquileano* e *sáfico* vêm da tradição grega: Aquiles é o herói grego que se relacionava com outros homens e Safo foi uma poetisa grega que se relacionava com outras mulheres e habitava a ilha de Lesbos (de onde veio o termo *lésbica*). Esses e outros termos, chamados *juvêlicos*, são discutidos em artigo do portal Elástica (Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/termos-juvelicos-genero-atraca-aquileano-safica/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

³ Na edição brasileira, “o ódio que você passa pra criancinhas fode todo mundo” com tradução de Regiane Winarski pela Galera Record.

Paralelamente a esses lançamentos literários, com a ascensão das histórias pautadas em representatividade em suas mais variadas formas, como as levantadas acima por Dias e Piteri (2010), logo começou a surgir o conceito de *own voices*: o público jovem passou a dar enfoque a histórias sobre minorias contadas por pessoas pertencentes a essas próprias minorias.

O conceito de histórias *own voices* começou como uma *hashtag* na rede social Twitter proposta em 2015 pela autora de romances voltados para o público jovem adulto Corinne Duyvis para que leitores indicassem livros com representatividade cujos autores também se identificassem com as questões que levantavam em suas publicações — fossem elas referentes a etnia, sexualidade, distúrbios psicológicos, deficiências físicas etc. Em um vídeo de 2017 explicando o tema, que estava começando a ganhar repercussão no público leitor brasileiro, a BookTuber⁴ brasileira Bruna Miranda simplificou: “basicamente, são livros em que [*sic*] o autor se identifica com o personagem”⁵.

Como as identidades são múltiplas, a ideia de *own voices* acaba ficando restringida a determinados aspectos de uma obra. No mesmo vídeo, Bruna Miranda também exemplifica que “um autor homem negro e gay pode escrever um personagem homem, negro e hétero e ainda assim o livro ser *own voices* pela perspectiva étnica”. Um outro exemplo que podemos trazer desse mesmo impasse é o livro *Tartarugas até lá embaixo* (*Turtles all the way down*, Editora Intrínseca, trad. Ana Rodrigues, 2017) do autor estadunidense John Green. Apesar de a narrativa se dar a partir de uma protagonista feminina e adolescente, o romance pode ser considerado *own voices* por retratar a vivência com o transtorno obsessivo compulsivo, que também faz parte da vida do próprio autor.

A editora estadunidense HarperCollins postou um texto em seu blog apontando três motivos a favor do consumo de livros *own voices*. A publicação foi composta pela autora indiana Tina Athaide sobre uma experiência que ela teve em sala de aula de ensino fundamental, discutindo seu livro *Orange for sunsets* (HarperCollins, 2019) com alunos

⁴ Blogueira do YouTube que discute literatura, com quase 20 mil inscritos (dados de agosto de 2023).

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ie5RbLcZwpl>. Acesso em: 14 ago. de 2023.

do quinto e sexto anos. Os motivos pontuados pela autora são os seguintes: (i) a pessoa por trás das palavras é como a personagem que protagoniza a história; (ii) quem escreve tem mais autoridade contando sua própria história; (iii) nos afastamos de uma ideia monolítica de um grupo cultural em particular⁶.

O intuito da iniciativa não era valorizar livros *own voices* em relação aos demais, mas trazer à luz livros que contassem com narrativas de autores muitas vezes marginalizados e pertencentes a minorias sociais. Assim, no caso de dúvida, os leitores poderiam escolher, por exemplo, ler um livro com protagonismo trans escrito por uma pessoa trans em vez de um livro com protagonismo trans escrito por uma pessoa cis.

Quando Athaide começou a apresentar o enredo de seu livro, que retrata o período de expulsão de indianos asiáticos de Uganda, as crianças presumiram que a protagonista, Asha, era hindu, vegetariana e que falava hindi. Todos esses palpites estavam errados. O que a autora defende em relação a essa resposta dos alunos nos faz voltar à ideia trazida acima sobre a literatura como formação do indivíduo em sociedade:

A história única é limitadora. Ela leva as crianças a fazerem interpretações erradas das pessoas, de seus contextos e como elas vivem. Ela também leva crianças a acreditarem que todos os indianos são iguais. É por isso que precisamos de livros que contem muitos tipos diferentes de histórias sobre uma comunidade cultural em particular⁷ (Athaide, 2022).

Ao discutir o conceito de “lugar de fala”, a brasileira Djamila Ribeiro (2017) também levanta essa questão ao defender que não existe um suposto “discurso neutro”, já que as identidades são construídas pelos detentores do poder, seja para privilegiar ou para oprimir. Ela rebate as críticas a essa visão da seguinte forma:

⁶ (i) “The person behind the words is like the main character”; (ii) “The writer is the best authority on telling their own story”; (iii) “We move away from a monolithic idea about a particular cultural group”. Todos os trechos com referência do original em inglês neste trabalho são de tradução do autor.

⁷ “The writer is the best authority on telling their own story”; “The single story is limiting. It leads children to misinterpret people, their backgrounds, and how they live their lives. It leads children to believe that all Indians are the same. This is why we need books that tell many different kinds of stories about a particular cultural community”.

O que se quer com esse debate, fundamentalmente, é entender como poder e identidades funcionam juntos a depender de seus contextos, e como o colonialismo, além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades. Logo, não é uma política reducionista, mas atenta-se para o fato de que as desigualdades são criadas pelo modo como o poder articula essas identidades; são resultantes de uma estrutura de opressão que privilegia certos grupos em detrimento de outros (Ribeiro, 2017, p. 31).

Assim, podemos entender que histórias com representatividade que sempre partem de grupos majoritários podem trazer estereótipos e uma visão perigosamente limitada de determinada cultura, etnia, religião, sexualidade, identidade de gênero etc.

Por outro lado, bem como diversas outras discussões que abordam temas sociais e que são difíceis de encarar como preto no branco, o termo *own voices* passou a ser questionado por determinadas pessoas envolvidas na esfera literária por potencialmente expor pessoas que não desejam ser expostas e por segmentar narrativas diversas, causando necessariamente o que se pregava evitar: a priorização de histórias escritas por pessoas que fazem parte de minorias. Amanda Kabak, em artigo⁸ para o *Publishing Weekly* de 2021, ainda defende que a ficção permite a fluidez de narrativas e que histórias com diversidade devem ser consumidas independentemente de quem as escreveu.

Uma ideia semelhante é defendida por Djamila Ribeiro (2017) ao argumentar que pessoas em situações de poder e/ou que fazem parte de grupos majoritários não devem se abster de abordar contextos sociais distantes de sua própria vivência:

falar a partir de determinados lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de sua localização, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem (Ribeiro, 2017, p. 84).

Para a autora, ao passo que todos estamos inseridos em uma comunidade múltipla, todos possuímos lugar de fala. Pensar e agir no

⁸ Disponível em <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/columns-and-blogs/soa-pbox/article/86796-the-ownvoices-conundrum.html>. Acesso em: 14 ago. 2022.

oposto a isso vai contra o próprio conceito que a autora tem de lugar de fala:

Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.

Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de locus social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo (Ribeiro, 2017, p. 30).

Mesmo tendo seus prós e contras, o conceito de *own voices* teve e ainda tem força inegável no mercado literário. Além de Angie Thomas, mulher negra autora de *The Hate U Give*, outras pessoas também se destacaram nesse âmbito da literatura voltada a jovens adultos dos Estados Unidos — Adam Silvera, com romances aquileanos, e Nina LaCour, com romances sáficos, são alguns desses nomes.

No Brasil, a recepção às histórias nacionais com lugar de fala também foi significativa. Um dos maiores exemplos disso é Pedro Rhuas, cujo romance *Enquanto eu não te encontro* (Editora Seguinte, 2021) é protagonizado por um garoto gay do Rio Grande do Norte. Representativo não apenas da comunidade jovem LGBTQIA+, o livro ainda traz a narrativa nordestina para as listas de *best-sellers* no mercado editorial brasileiro. Com pouco mais de um ano de lançamento, em agosto de 2022 a obra já estava em sua sétima reimpressão.

Outro grande exemplo é Vitor Martins, que ganhou público em um primeiro momento com seu canal no YouTube em que discutia livros. Em 2017, Martins lançou seu primeiro romance, *Quinze dias* (Editora Globo Alt), que aborda a paixão secreta mútua entre dois garotos que foram vizinhos a vida toda e de repente precisam passar as férias juntos. No ano seguinte, o autor lançou *Um Milhão de Finais Felizes* (Editora Globo Alt, 2018), que traz um romance aquileano entre um protagonista gay e um garoto bissexual. Em 2021, o terceiro título de Martins foi publicado, *Se a casa 8 falasse* (Editora Globo Alt), em que o autor protagoniza não apenas personagens aquileanos, mas também personagens sáficos.

É importante ressaltar que o sucesso de Vitor Martins ganhou um destaque ainda maior do que somente entre os leitores brasileiros. *Quinze Dias* foi publicado em língua inglesa em 2020 como *Here the whole time* (Scholastic Press, trad. Larissa Helena) e *Se a casa 8 falasse* também ganhou tradução em 2022, com o título *This is our place* (Push Publishing, trad. Larissa Helena). Além disso, *Quinze Dias* teve os direitos adquiridos para uma produção cinematográfica e uma futura publicação em alemão. Essas conquistas tornaram o nome de Vitor Martins atrativo no mercado internacional — o que, como será discutido posteriormente neste trabalho, tampouco passou despercebido pelas editoras nacionais.

Alguns outros nomes de destaque na literatura brasileira contemporânea voltada ao público jovem e que se configuram como leituras *own voices* são: (i) Clara Alves, com os romances *Conectadas* (Editora Seguinte, 2019) e *Romance real* (Editora Seguinte, 2022), sobre casais sáficos; (ii) Lucas Rocha, que, assim como Vitor Martins, também teve grande impacto com seu primogênito *Você tem a vida inteira* (Editora Galera Record, 2018), no qual relata a relação de três jovens aquileanos com o vírus do HIV — o livro foi o mais vendido da Bienal do Livro de 2018 e em 2020 foi lançado em língua inglesa como *Where we go from here* (Push Publishing, trad. Larissa Helena); (iv) Iris Figueredo aborda distúrbios psicológicos como a depressão e o transtorno alimentar em *Céu sem estrelas* (Editora Seguinte, 2018), que também teve os direitos adquiridos para produção audiovisual.

Um dos maiores indicativos do quanto o público jovem reivindica livros com representatividade, sobretudo a diversidade LGBTQIA+, foi o ocorrido na Bienal do Livro de 2019 no Rio de Janeiro. No evento, os romances representativos de vivências e romances queer protagonizaram um movimento que ganhou proporções nacionais. Após o prefeito da época, Marcelo Crivella, determinar o recolhimento dos exemplares da HQ *Vingadores, a cruzada das crianças* (Marvel/Editora Salvat) que possuía a imagem de um beijo entre dois personagens masculinos, alegando ser “livro impróprio”, teve início uma comoção entre leitores, editores e autores contra a censura da prefeitura, incluindo um abaixo-assinado e um manifesto entre autores contemporâneos (Coelho, 2019; Eloi, Gabriel, 2019; Sant’ana, 2019).

Por um lado, a sede dos leitores jovens por histórias de vida narradas na ficção pelas próprias pessoas que as vivenciam pareceu positivo, possibilitando um amplo sucesso de autores e assim abrindo espaço para que cada vez mais pessoas das mais diferentes identidades contassem suas experiências. Por outro, esse efeito gerou situações não tão agradáveis no meio editorial entre a comunidade jovem adulta.

Becky Albertalli, mais comumente conhecida pelo supracitado *Simon vs. a agenda homo sapiens*, três anos após o lançamento de seu primeiro manuscrito e maior sucesso, anunciou o spin-off *Leah fora de sintonia* (*Leah on the Offbeat*, Editora Intrínseca, trad. Regiane Winarski), em que uma das personagens amigas de Simon passa a se entender como garota bissexual em seu primeiro ano de faculdade. A autora sofreu uma forte perseguição na internet por abordar sexualidades que os leitores alegavam não serem a sua, já que a autora é casada com um homem. Isso forçou Albertalli a reduzir sua presença virtual pela quantidade de mensagens agressivas que passou a receber, e após alguns meses se viu na necessidade de se assumir publicamente como mulher bissexual. Vemos assim que a busca fervorosa por histórias *own voices* provocou uma declaração forçada de identificação de sexualidade de uma autora bastante querida pelo público, tendo inclusive seu primeiro lançamento, o já mencionado *Simon vs a agenda homo sapiens*, adaptado para o cinema no longa-metragem de 2018, *Com amor, Simon*.

Polêmicas de tradução

Voltando agora o olhar para o mercado editorial do Brasil e a literatura traduzida, outra polêmica bastante significativa na comunidade literária foram algumas problematizações levantadas nas redes sociais em relação a traduções publicadas pela editora Galera Record, selo Jovem Adulto do Grupo Editorial Record. Alguns leitores apontavam a forma como a editora favorecia escolhas de tradução que atenuassem descrições físicas de pessoas não brancas, como “pele morena” ou “pele dourada” em vez de “pele negra”, sobretudo ao longo dos tomos da série *A corte de espinhos e rosas* (*A court of thorns and roses*, Editora Galera Record, trad. Mariana Kohnert, 2015) da autora Sarah J. Maas.

Não apenas questões de texto racista foram colocadas em pauta, mas também de fobia contra pessoas LGBTQIA+: em um livro de Cassandra Clare em parceria Wesley Chu, *Os pergaminhos vermelhos da magia* (*The red scrolls of magic*, Editora Galera Record, trad. Ana Resende, 2019) um personagem canonicamente reconhecido como assexual teve a fala “I’m not gay. I’m *not* straight. I’m not interested” (destaque nosso) traduzida como “Não sou gay. Sou hétero. Não estou interessado”, provavelmente por um deslize que levou à omissão da negativa na segunda oração. Em artigo sobre diferentes abordagens à tradução de textos queer, Marc Démont (2018) caracteriza esse tipo de engano como uma “misrecognizing translation” (p. 157), uma tradução não acolhedora, por apagar linguisticamente a manifestação de uma sexualidade que foge da heteronormatividade.

Cabe ressaltar aqui que os exemplos trazidos de problemas de tradução não levantam um questionamento exclusivamente sobre o desempenho profissional de quem traduziu as obras. O processo de publicação de um livro traduzido é bastante extenso e costuma contar com um considerável número de profissionais, muitos dos quais trabalham no texto em português com acesso ao original, e também poderiam ter identificado o deslize ou erros sociolinguísticos de tradução. Reconhecemos também que equívocos e descuidos são comuns no mercado editorial como em qualquer outro setor. No caso da obra de Cassandra Clare, o salto de texto resultou no apagamento de uma sexualidade, ofendendo o público-alvo. De maneira similar, o uso incorreto de expressões de descrição étnica nos livros de Sarah J. Maas também acarretou a insatisfação entre os leitores.

O impacto do caso do livro de Cassandra Clare foi ainda mais forte entre os fãs, pois a Galera Record é considerada a editora pioneira no lançamento de literatura de consumo que aborda vivências LGBTQIA+ para adolescentes e jovens adultos. Desde os anos 2000, esse selo publica livros de romance aquileano de David Levithan, autor gay. Além disso, um outro personagem de Clare foi uma das primeiras e mais proeminentes representações de um jovem gay na literatura fantasiosa, ainda no fim da década de 2000, antes mesmo de a força de histórias como *Simon vs. a agenda homo sapiens* ganhar espaço.

Mobilizados, em novembro de 2020, leitores recolheram provas e escreveram um fio de postagens no Twitter, em inglês, para detalhar as problemáticas textuais apontadas à editora por anos e chamar a atenção das próprias autoras dos livros. Maas, Clare e Angie Thomas (mencionada acima como autora de *O ódio que você semeia*, publicado pela mesma editora) se pronunciaram sobre os problemas de tradução de suas obras, conforme apontados pelos fãs, e prometeram entrar em contato com seus editores.

Poucos dias depois, a editora Galera Record se pronunciou sobre o caso, também no Twitter, pedindo desculpas pela falta de sensibilidade na tradução de tons de pele e pelo engano na atribuição errônea de sexualidade — além de prometer novas edições dos livros em questão, com o texto revisado.

Figura 1 - Trechos do pronunciamento da Editora Galera Record.



Disponível na íntegra em <https://twitter.com/galerarecord/status/1332716181237665792?s=19>. Acesso em: 28 ago. 2023.

A editora alegou, ainda, estar desenvolvendo um manual antirracista para ser compartilhado entre tradutores e demais colaboradores profissionais do texto, além de iniciarem “um movimento interno e

comprometido visando a incluir colaboradores diversos, cientes da importância da diversidade para a construção positiva não só da [...] empresa, mas também da sociedade”⁹. Todo o caso, desde as problematizações dos leitores até a resposta da editora foi divulgado em matéria do Globo (CALAZANS, 2020)¹⁰.

No âmbito dos Estudos da Tradução, essa relutância inicial que fez a editora levar tanto tempo para ser mais inclusiva na contratação de profissionais, gerando problemas que poderiam ter sido evitados com a consulta a pessoas mais familiarizadas com os termos mais apropriados a terem sido utilizados, pode se assemelhar ao que Paul Ricoeur (1994) levanta sobre a resistência ao outro na tradução. Para o filósofo, o medo do diferente está pautado na fragilidade da identidade.

Nos termos de Ricoeur, a identidade é formada por duas facetas: o *idem*, que se trata do conjunto de características que determinam um indivíduo de uma maneira mais essencial, e o *ipse*, que responde à pergunta “quem sou eu?” — esse mais suscetível a mudanças. Se pensarmos na empresa como sujeito ricoeuriano, podemos entender que a editora precisou olhar para o *idem* (quem é em sua essência, nesse caso, uma editora que depende do público para ter seu lucro) para então modificar o *ipse*, quem ela é atualmente — o que, nesse caso, significou diversificar o corpo editorial de modo a se tornar mais inclusiva.

No entanto, o posicionamento da Galera Record pareceu sincero, em vista de que, ainda no começo daquele mesmo mês, foi anunciado pelo portal *Sem Spoiler* que a editora seria a responsável pela tradução brasileira de *Garotos do Cemitério* (*Cemetery Boys*, trad. Arthur Ramos, 2021), de Aiden Thomas. O livro conta com protagonismo trans, aquilleano e latino, e consiste em uma ficção fantasiosa. O portal também falou dos posicionamentos da editora em relação a essa e futuras publicações, dando a entender que tudo o que foi dito no pronunciamento acima já estava encaminhado dentro da empresa:

⁹ Disponível em: <https://twitter.com/galerarecord/status/1332716194714046464>. Acesso em 13 de agosto de 2022.

¹⁰ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/fa-de-livros-de-fantasia-mobiliza-autores-para-pressionar-editora-melhorar-traducoes-24773803>. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

Figura 2 - Fio de tweets informativo do perfil Sem Spoiler sobre o posicionamento da Editora Galera Record.



Disponível em: https://twitter.com/semspoiler_/status/1323097549964746752. Acesso em: 13 ago. 2022.

Além disso, o tradutor da obra, Arthur Ramos, também alegou via Twitter¹¹ que não seria a única pessoa trans envolvida no processo editorial de *Garotos do Cemitério*.

O supracitado Paul Ricoeur coloca que “não há nenhuma sociedade histórica que tenha nascido do que pode ser chamado de uma relação original com a guerra”¹² (2004, p. 82). Pensando na mudança do mercado literário, vemos que foi a indignação dos leitores (e a “guerra” comprada com as editoras com o apoio das autoras envolvidas) que causou o novo cenário.

Podemos entender, assim, que o ocorrido desencadeou uma mudança de abordagem em boa parte das editoras, ao menos no nicho

¹¹ Disponível em: <https://twitter.com/arthurestamorto/status/1323106690632454144>. Acesso em: 13 ago. 2022.

¹² "there is no historical community that has not arisen out of what can be termed an original relation to war".

jovem adulto. As editoras, de maneira geral, começaram a recorrer a profissionais de grupos minoritários para fazerem a tradução de livros que abordassem aquele mesmo grupo. Essas mudanças propõem um reflexo do que é defendido por Camila Cristina dos Santos e Pablo Simpson Kilzer Amorim (2021) em artigo sobre como traduzir questões queer, no qual alegam que “a partir da compreensão da tradução como uma prática social, é inevitável que questões a respeito de sexualidade e gênero entrem no campo da reflexão tradutória e o modo como as traduções são produzidas” (p. 5).

Em meados da década de 1990, Rosemary Arrojo também já discutia a agência autoral que profissionais da tradução nutrem em seu trabalho de escolhas de expressões:

Se o tradutor e a tradutora não podem deixar de interferir e de tomar partido a cada opção que devem escolher, e se não podem mais contar com o conforto aparente da crença na possibilidade do acerto asséptico e acima de qualquer suspeita, inevitavelmente terão que lidar com a realidade essencialmente “humana” do viés e da tomada de posição. Quanto mais conscientes estiverem dessa realidade e do papel que exercem sobre e a partir dela, menos hipócrita e menos ingênua será a intervenção linguística, política, cultural e social que inescapavelmente exercem (Arrojo, 1996, p. 64).

Ainda assim, como já discutido, o processo editorial de publicação de uma obra traduzida envolve numerosas etapas e, conseqüentemente, uma amplitude de profissionais do texto. Vemos, portanto, que essas preocupações e mudanças também podem ser expandidas para além da pessoa que traduz propriamente dita, como no exemplo de *Garotos do cemitério*, mas a seguir discutiremos especificamente os desdobramentos que essas discussões tiveram nas escolhas de profissionais de tradução para trabalharem em obras com representatividade(s).

O own voices na literatura traduzida

Em revisão teórica dos textos de Hans-Georg Gadamer, Lisa Foran (2019) traz os posicionamentos do filósofo alemão no que tange à maneira como abordamos diferentes questões a partir de um ponto de

vista particular que reflete nossa identidade, nosso aparato de experiências e valores, além de nosso contexto histórico-social:

Quando abordo algo que quero entender, faço isso a partir de um contexto particular, e com interesses particulares em mente. É meu interesse em uma coisa que motiva meu interesse em entendê-la. Esse interesse e o contexto — linguístico, histórico, cultural etc. — de onde parto constituem meus preconceitos, que me abrem o caminho em direção ao que desejo entender. [...] A compreensão é sempre um evento situado; entendo as coisas a partir da situação em que estou, incluindo a língua que falo, a cultura que herdo, o período histórico em que vivo e assim por diante¹³ (Foran, 2019, p. 92-93).

Se refletirmos sobre a tradução literária a partir dessa visão de mundo e do entendimento proposto por Gadamer, podemos concluir que a abordagem dos profissionais da tradução também depende do contexto de vida de cada um desses indivíduos. Assim, entendemos que essa talvez seja a mentalidade subjacente à ideia de *own voices*, sobretudo no que tange à contratação de profissionais que fazem parte de narrativas minoritárias.

O autor Vitor Martins, por exemplo, foi o responsável pela tradução de recentes lançamentos de romances aquileanos. Alguns deles são *Os dois morrem no final* (*They both die at the end*, Editora Intrínseca, 2021), de Adam Silvera, e *O azul daqui é mais azul* (*The Sky Blues*, Editora Melhoramentos, 2021), de Robbie Couch. Esse jogo mercadológico parece beneficiar tanto a busca dos leitores por profissionais com lugar de fala quanto as próprias editoras, considerando que trazer um autor renomado não apenas no Brasil, mas que também vem ganhando espaço em outros países, para a tradução da edição brasileira, é atrativo para as vendas entre o público-alvo.

¹³ “When I approach something which I want to understand, I do so from a particular context and with particular interests in mind. It is my interest in something that motivates my desire to understand it. This interest and the context from where I begin – linguistic, historical, cultural and so on – constitute my prejudices, which give me a path towards what is to be understood. [...] Understanding is always a situated event; I understand things through the situation I am in, including the language I speak, the culture I inherit, the time period I live through and so on”.

Nessa mesma linha de tradução de obras com representatividade LGBTQIA+, a autora Laura Pohl, publicada tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos (com originais com protagonismo sáfico lançados em ambos os países), traduziu *Cool for the summer: um verão inesquecível* (*Cool for the summer*, Editora Globo Alt, 2021), de Dahlia Adler, que narra o triângulo amoroso centrado em uma personagem bissexual.

Em relação à diversidade étnica entre profissionais da tradução, um exemplo a ser citado é o thriller indígena *A filha do guardião do fogo* (*Firekeeper's daughter*, Editora Intrínseca), de Angeline Boulley, que foi lançado no mercado brasileiro no segundo semestre 2022, com a tradução da supracitada Bruna Miranda, uma mulher indígena. Livros com protagonismo negro como *Em fogo alto* (*With the fire on high*, Companhia Editorial Nacional, 2022) de Elizabeth Acevedo e *Blackout: o amor também brilha no escuro* (*Blackout*, Editora Seguinte, 2021) escrito por seis autoras negras¹⁴, foram traduzidos respectivamente por Carolina Candido e Karine Ribeiro. Como protagonismo asiático, podemos citar *A noiva do deus do mar* (*The girl who fell beneath the sea*, Editora Melhoramentos, 2022) de Axie Oh e *Uma princesa em Tóquio* (*Tokyo ever after*, Editora Seguinte, 2021) de Emiko Jean, ambos traduzidos por Raquel Nakasone.

No ramo acadêmico dos Estudos da Tradução, André Lefevere (2007) aborda as decisões tomadas no mercado literário a partir do que chama de patronagem: as influências intrínsecas ou extrínsecas ao meio que, de uma forma ou outra, têm impacto na comercialização de traduções. Entendendo o processo de tradução como reescrita, Lefevere argumenta que ela pode representar um papel significativo no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. A exclusão de determinados grupos sociais do escopo abordado pela literatura de consumo pode acarretar o apagamento de identidades e o reforço de estereótipos injustos e muitas vezes errôneos. Isso vai ao encontro do que Lefevere defende: “[traduções] podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre a outra” (2007, p. 12).

¹⁴ Dhonielle Clayton, Tiffany D. Jackson, Nic Stone, Angie Thomas, Ashley Woodfolk, e Nicola Yoon.

A patronagem está fundada sobretudo nas editoras, que controlam a ideologia social pelo controle da ideologia das próprias obras que publica. Assim, decisões como as da publicação de *Garotos do Cemitério* pela Galera Record com a tradução de um profissional trans não são desmotivadas, mas trazem em si um peso de escolhas que vão ter um impacto social.

Ainda acima da patronagem em relação ao poder sobre a publicação literária traduzida, Lefevere (2007) aponta a poética dominante de uma sociedade, que diz respeito à linguagem que está em voga e em como a ideologia de uma época pode influenciar a forma como traduções são feitas, o que será considerado clássico e, de maneira definitiva, o que provavelmente acabará rendendo mais vendas. Se pensamos na poética dominante atual, como vista até aqui neste trabalho, como o apelo que o público jovem adulto criou por histórias com lugares de fala, veremos que esses tipos de narrativas ganharam influência o bastante na sociedade para que editoras publiquem histórias estrangeiras que se encaixem nesse quesito e, ainda, que contratem profissionais com lugar de fala para abordar as mesmas discussões para os processos editoriais subseqüentes, sobretudo a tradução, a partir de um nível pessoal. Seguir essa iniciativa não necessariamente resulta em um trabalho de tradução apropriado, irretocável e isento de defeitos, mas dá a resposta ao que é cobrado pelo próprio público leitor, o que pode acarretar maiores números de vendas para as editoras.

Com uma abordagem pós-colonialista que busca tirar da margem e centralizar grupos minoritários na tradução, no livro *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Maria Tymoczko (2010) traz discussões sobre os diferentes impactos da tradução. A autora explica que, apesar de o termo pós-colonialismo se referir em um primeiro momento a jogos de poder políticos e geográficos, o conceito se expande também para uma abordagem mais geral de embate entre opressor e oprimido. Dessa forma, os estudos pós-colonialistas abrangem uma variedade de posicionamentos ativistas:

A tradução é o modo de descoberta de profissionais da tradução, usada para criar, construir ou recolher conhecimento, e pode ser uma forma de disseminação ativista de conhecimento também (seja ele velado ou

reprimido). Em todos esses papéis, a tradução marcou dimensões políticas, se tornando um modo de espionagem ou de congregação de inteligência usado para os propósitos de dominação ou, por outro lado, um modo de contraespionagem, resistência e rebelião¹⁵ (2010, p. 197).

Assim, para Tymoczko, a visão pós-colonialista nos Estudos da Tradução é pautada na solidariedade para com o outro e, com isso, no reconhecimento e respeito a minorias marginalizadas em relação a grupos sociais privilegiados:

O pós-colonialismo também levanta a questão da afiliação de grupos de pessoas e do engajamento de grupos inteiros que vivem em resistência e ações coletivas: para falar mais claramente, ele propõe questões de solidariedade. Esses aspectos coletivos de afiliação também incluem a solidariedade com outros povos no mundo. A teoria pós-colonialista questiona a posição de um povo em relação aos povos minoritários do mundo, bem como os majoritários, o dominado e o dominador, o conquistado e o conquistador. Ela levanta questões pertencentes à afiliação de um artista — e uma cultura — com o poder. Dessa forma, a teoria pós-colonialista oferece uma abordagem aos textos que equilibra perfeitamente a ideologia e a cultura, ambas questões críticas nos estudos culturais e nos estudos literários atualmente¹⁶ (2010, p. 203).

¹⁵ “Translation is a translator’s mode of discovery used to create, construct, or amass knowledge, and it can be a form of activist dissemination of (hidden or repressed) knowledge as well. In all these roles translation has marked political dimensions, becoming a mode of spying or intelligence gathering used for the purposes of domination or, alternatively, a mode of counterespionage, resistance, and rebellion”.

¹⁶ “Postcoloniality also raises the question of the affiliation of groups of people and the engagement of whole groups in resistance and collective action: in very clear terms it sets out questions of solidarity. These collective aspects of affiliation also include solidarity with other peoples of the world. Postcolonial theory asks how a people stands with respect to the minority peoples of the world and the majoritarian ones, the dominated and the dominating, the conquered and the conquerors. It raises issues pertaining to an artist’s – and a culture’s – affiliation with power. Thus, postcolonial theory offers an approach to texts that neatly balances ideology and culture, both critical issues in cultural studies and literary studies currently”.

Tymoczko (2010) também defende que “a falta de atenção à diferença resulta em grande perda de informação”¹⁷ (p. 205). Podemos atribuir isso novamente ao caso de uma tradução de Cassandra Clare e Wesley Chu em que um personagem assexual foi erroneamente traduzido como heterossexual na edição brasileira. Essa falta de atenção apontada por Tymoczko também se assemelha ao já discutido termo “misrecognizing translation” de Démont (2018), referente a traduções não acolhedoras, que designa textos que omitem manifestações LGBTQIA+ do original.

Dessa forma, retomamos também o que Foran (2019) defende ao resgatar os escritos do filósofo Gadamer: a tradução está condicionada ao contexto histórico e inevitavelmente reflete a ideologia do profissional. Nesse sentido, as ideias do filósofo vão ao encontro da defesa de Lefevere (2007) de que a tradução literária está condicionada por uma série de fatores internos e externos ao texto e ao mercado.

Considerações finais

Se a literatura, como meio de disseminação de informações e registro de momentos históricos da cultura, tem um papel fundamental na (re)afirmação de identidades, essa cobrança na literatura mais especificamente voltada para o público jovem pode ser ainda maior. Com um público cada vez mais vocal pelo advento das redes sociais, adolescentes e jovens dos Estados Unidos e do Brasil passaram a buscar histórias que saem do antigo eixo predominante e a valorizar narrativas escritas por pessoas de grupos minoritários, tanto entre leitores.

À mesma medida que essa sede por diversidade cresceu, aumentou também a insatisfação com traduções problemáticas que podem surgir com a falta de atenção devida a um produto literário. Esses efeitos aparecem como uma resposta imediata à fervorosa reivindicação de leitores por diversidade no mercado editorial em ao menos três esferas: (i) a história que se conta, (ii) quem conta essa história e (iii) os demais profissionais que trabalham nessa história e ajudam a levá-la para além das fronteiras linguísticas e culturais do país de origem. No caso citado

¹⁷ “lack of attention to difference results in a great loss of information”.

da editora Galera Record, há ainda uma quarta instância, que pode determinar *a forma* como as histórias são contadas, caso a confecção do manual antirracista de fato tenha se concretizado desde os problemas de tradução levados a discussão por leitores em 2020 e passado a circular entre os colaboradores da editora.

Essa reação talvez seja uma etapa importante para que cheguemos à aceitação do que Djamila Ribeiro defende sobre todos termos lugar de fala. A intensidade da tardia preocupação do mercado editorial em dar espaço a autores de grupos marginalizados e contratar profissionais do texto de diferentes contextos sociais talvez acabe atingindo um platô à medida que essa iniciativa passar a ser uma normalidade, em vez de um esforço consciente e deliberado. Assim, o *own voices* não precisará ser um nicho segmentado e particular que existe em resistência, pois quem escreve, quem traduz e demais profissionais do texto terão voz na construção da literatura contemporânea na mesma medida que as narrativas que sempre estiveram em posição de destaque. Enquanto isso, é sintomático que as exigências de representatividade subam ao mesmo tom dos gritos de poder das classes dominantes.

Referências

ACEVEDO, E. *Em fogo alto*. Tradução de Carolina Candido. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 2022.

ACEVEDO, E. *With the fire on high*. New York: Quill Tree Books, 2019.

ACIMAN, A. *Call me by your name*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

ACIMAN, A. *Me chame pelo seu nome*. Tradução de Alessandra Estreche. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2017.

ADLER, D. *Cool for the summer*. New York: Wednesday Books, 2021.

ADLER, D. *Cool for the summer: Um verão inesquecível*. Tradução de Laura Pohl. Rio de Janeiro: Editora Globo Alt, 2021.

ALBERTALLI, B. *Leah fora de sintonia*. Tradução de Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2018.

ALBERTALLI, B. *Leah on the offbeat*. New York: Balzer + Bray, 2018.

- ALBERTALLI, B. *Simon vs. a Agenda Homo Sapiens*. Tradução de Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2016.
- ALBERTALLI, B. *Simon vs. the Homo Sapiens Agenda*. New York: Balzer + Bray, 2015.
- ALVES, C. *Conectadas*. São Paulo: Editora Seguinte, 2019.
- ALVES, C. *Romance real*. São Paulo: Editora Seguinte, 2022.
- ARROJO, R. Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda de inocência. *Cadernos de tradução*, v. 1, n. 1, p. 53-69, 1996.
- ATHAIDE, T. *3 Reasons Why #OwnVoices Books Matter*. Disponível em: <https://www.harpercollins.com/blogs/harperkids/3-reasons-why-ownvoices-books-matter>. Acesso em: 14 ago. 2022.
- ATHAIDE, T. *Orange for sunsets*. New York: Harpercollins, 2019.
- BOULLEY, A. *A filha do guardião do fogo*. Tradução de Bruna Miranda. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2022.
- BOULLEY, A. *Firekeeper's daughter*. New York: Henry Holt & Company, 2021.
- CALAZANS, R. *Fã de livros de fantasia mobiliza autores para pressionar editora a melhorar traduções*. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/fa-de-livros-de-fantasia-mobiliza-autores-para-pressionar-editora-melhorar-traducoes-24773803>. Acesso em: 16 ago. 2022.
- CLARE, C.; CHU, W. *Os pergaminhos da magia*. Tradução de Ana Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Galera Record, 2019.
- CLARE, C.; CHU, Wesley. *The red scrolls of magic*. New York: Margaret K. McElderry Books, 2019.
- CLAYTON, D. et al. *Blackout*. New York: Quill Tree Books, 2021.
- CLAYTON, D. et al. *Blackout: o amor também brilha no escuro*. Tradução de Karine Ribeiro. São Paulo: Editora Seguinte, 2021.
- COELHO, H. *Autores e editores fazem manifesto contra censura na Bienal do Livro do Rio*. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/08/autores-e-editores-fazem-manifesto-contra-censura-na-bienal-do-livro-do-rio.ghtml>. Acesso em: 14 ago. 2022.
- COLLINS, S. *Jogos Vorazes*. Tradução de Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.
- COLLINS, S. *The Hunger Games*. New York: Scholastic Corporation, 2008.

COUCH, R. *O céu daqui é mais azul*. Tradução de Vitor Martins. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2021.

COUCH, R. *The sky blues*. New York: Simon & Schuster, 2021.

DÉMONT, M. On Three Modes of Translating Queer Literary Texts. In: BAER, Brian James; KAINDL, K. (ed.). *Queering Translation, Translating the Queer: theory, practice, activism*. Nova York: Routledge, 2018. p. 157-171.

DIAS, M. H. M.; PITERI, S. H. de O. R. Apresentação: as várias faces da escrita narrativa. In: DIAS, M. H. M.; PITERI, S. R. (org.). *A literatura do Outro e os Outros da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 7-10.

ELOI, A.; GABRIEL, C. *Público protesta recolhimento de obras LGBTQ na Bienal do Rio*. 2019. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/quadrinhos/bienal-protesto-censura>. Acesso em: 14 ago. 2022.

FIGUEIREDO, I. *Céu sem estrelas*. São Paulo: Editora Seguinte, 2018.

FORAN, L. Gadamer and Ricoeur. In: RAWLING, Piers; WILSON, Philip ed.). *The Routledge Handbook of Translation and Philosophy*. Nova York: Routledge, 2019. p. 90-103.

GADAMER, H. G. *Truth and Method*. Transl. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. London and New York: Continuum, 1960: 2004.

GREEN, J. *Tartarugas até lá embaixo*. Tradução de Ana Rodrigues. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

GREEN, J. *Turtles all the way down*. New York: Dutton Books, 2017.

JEAN, E. *Tokyo ever after*. New York: Flatiron Books, 2021.

JEAN, E. *Uma princesa em Tóquio*. Tradução de Raquel Nakasone. São Paulo: Editora Seguinte, 2021.

KABAK, A. *The #OwnVoices Conundrum*. 2021. Disponível em: <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/columns-and-blogs/soapbox/article/86796-the-ownvoices-conundrum.html>. Acesso em: 14 ago. 2022.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007. 264 p.

LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992.

MAAS, S. J. *A court of thorns and roses*. New York: Bloombury Publishing, 2015.

MAAS, S. J. *Corte de espinhos e rosas*. Tradução de Mariana Kohnert. Rio de Janeiro: Editora Galera Record, 2015.

MARTINS, V. *Here the whole time*. Translated by Larissa Helena. New York: Push, 2021.

- MARTINS, V. *Se a casa 8 falasse*. Rio de Janeiro: Editora Globo Alt, 2021.
- MARTINS, V. *This is our place*. Translated by Larissa Helena. New York: Push, 2022.
- MARTINS, V. *Quinze dias*. Rio de Janeiro: Editora Globo Alt, 2017.
- MARTINS, V. *Um milhão de finais felizes*. Rio de Janeiro: Editora Globo Alt, 2018.
- O QUE SÃO LIVROS OWN VOICES? #BrunaExplica | Bruna Miranda #226. São Paulo: Bruna Miranda, 2017. (2 min. 6 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ie5RbLcZwpl>. Acesso em: 14 ago. 2022.
- OH, Axie. *A noiva do deus do mar*. Tradução de Raquel Nakasone. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2022.
- OH, A. *The girl who fell beneath the sea*. New York: Feiwel & Friends, 2022.
- RIBEIRO, D. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.
- RICOEUR, P. *Oneself as Another*. Translated by Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press, 1990: 1994.
- RICOEUR, P. *Memory, History, Forgetting*. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 2003: 2004.
- ROCHA, L. *Você tem a vida inteira*. Rio de Janeiro: Editora Galera Record, 2018.
- ROCHA, L. *Where we go from here*. Translated by Larissa Helena. New York: Push, 2020.
- ROTH, V. *Divergent*. New York: Katherine Tegen Books, 2011.
- ROTH, V. *Divergente*. Trad. Lucas Peterson. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- RHUAS, P. *Enquanto eu não te encontro*. São Paulo: Editora Seguinte, 2021.
- SANT'ANA, J. *Bienal Do Livro 2019: uma edição entre censura e protestos*. Uma Edição Entre Censura E Protestos. 2019. Disponível em: <https://up-brasil.net/livros/bienal-do-livro-2019-uma-edicao-entre-censura-e-protestos/>. Acesso em: 14 ago. 2022.
- SANTOS, C. C.; AMORIM, P. S. K. *Queers e tradução: como traduzir?*. *Caleidoscópio: literatura e tradução*, [S.L.], v. 4, n. 2, p. 103-116, 28 maio 2021. Biblioteca Central da UNB.
- SILVERA, A. *Os dois morrem no final*. Tradução de Vitor Martins. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2021.
- SILVERA, A. *They both die at the end*. New York: Quill Tree Books, 2017.

THOMAS, A. *Cemetery Boys*. New York: Swoon Reads, 2020.
THOMAS, A. *Garotos do cemitério*. Tradução de Arthur Ramos. Rio de Janeiro: Editora Galera Record, 2021.
THOMAS, A. *O ódio que você semeia*. Tradução de Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Editora Galera Record, 2017.
THOMAS, A. *The Hate U Give*. New York: Balzer + Bray, 2017.
TYMOCZKO, M. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Nova York: St. Jerome Publishing, 2010.

BIODATAS DAS PESSOAS QUE PARTICIPARAM DA COLETÂNEA

Ana Luiza Barretto Bittar é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e desenvolve pesquisa sobre leitura literária e acessibilidade com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Participa do grupo de pesquisa Nós-Outros: Linguagem, Memória e Direitos Humanos (Unicamp/CNPq). É licenciada em Letras e mestre em Linguística Aplicada pela mesma Universidade. Em sua pesquisa de mestrado, trabalhou com narrativas memorialísticas de mulheres que vivem nas ruas e, pela dissertação defendida, recebeu o Prêmio de Reconhecimento Acadêmico em Direitos Humanos Unicamp - Instituto Vladimir Herzog na categoria Mestrado/Modalidade de Ciências da Comunicação e Linguagens de 2020.
E-mail: analuiza.bittar@gmail.com

Andressa Furlan Ferreira é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PPGLA) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atua na linha de pesquisa Linguagens, Transculturalidade e Tradução, sob orientação da profa. Dra. Érica Lima. É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e integrante do grupo de pesquisa “E por falar em tradução” (Unicamp/USP/CNPq). Tem graduação em Letras Inglês pela Universidade de Brasília e mestrado em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba. Já participou do curso de inverno de língua e cultura alemã (DAAD-Winterkurs) na Universidade de Colônia (Alemanha). Tem interesse em temas de tradução, folclore, artes e história.
E-mail: andressafurlan@yahoo.com.br

Bianca de Castro Anaia é graduanda do curso de licenciatura em Letras - Português na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e integrante do grupo “E por falar em tradução” (Unicamp/USP/CNPq). Interessa-se pelo campo de Linguística Aplicada, em especial Estudos de

Tradução e Educação, e atua como professora, revisora e tradutora no par português/inglês. Tem um artigo publicado na revista Língua, Literatura e Ensino, intitulado “O Newspeak brasileiro: uma análise de duas traduções”. Atualmente, desenvolve sua monografia na área de tradução pedagógica e é auxiliar de comunicação para a língua portuguesa na empresa Attenty, com bolsa Fapesp de nível TT-1.
E-mail: biancaanaia@gmail.com

Carlos César da Silva é tradutor, preparador e revisor de textos no par português/inglês. Atualmente, é doutorando em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com pesquisa sobre tradução literária concentrada no autor inglês Thomas Hardy (1840-1928). Em 2020, obteve o título de mestre em Linguística Aplicada pela Unicamp, com trabalho sobre traduções de William Shakespeare para o público infantojuvenil. Possui título de Bacharel em Letras (Português/Inglês) pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), com foco em tradução e revisão de textos. Desde 2018, participa do grupo "E por falar em tradução" da Unicamp, no qual faz parte do projeto de tradução colaborativa do livro *Our Bodies, Ourselves* e da organização e curadoria de eventos na universidade.
E-mail: 1996.carlos@gmail.com

Carolina Luiza Prospero-Graziano é bacharel e licenciada em Letras (2005) e mestre em Teoria e História Literária (2009) pela Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp). Sua dissertação de mestrado, na área de Literatura Brasileira, investigou as faces do medo em contos de Clarice Lispector. Atualmente, é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada na mesma universidade, desenvolvendo pesquisa sobre o ensino de literatura no contexto de um pré-vestibular popular. Seus interesses de pesquisa são teorias e temáticas ligadas a ensino de literatura, pré-vestibulares populares, leitura subjetiva e identidade. É membro do GEDLit - IEL/Unicamp (Grupo de Estudos em Didática da Literatura).
E-mail: carolprospero@hotmail.com

Daniela Palma é professora do Departamento de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, vinculada à linha de pesquisa em Linguagens, Transculturalidades e Tradução. Coordena o grupo de pesquisa Nós-Outros: Linguagem, Memória e Direitos Humanos e é bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Atua em áreas de estudo sobre memória, direitos humanos, intermedialidades, mobilidades textuais e semióticas, paisagens semióticas, entre outros. Atualmente desenvolve pesquisas sobre tecnologias e letramentos de memória (CNPq - Processo 306932-2022-9) e formações e práticas (auto)biográficas de sujeitos em periferias urbanas brasileiras (Projeto Fapesp - Processo 2021/02618-8).
E-mail: dpalma@unicamp.br

Danielle Mendes Sales é editora, tradutora e revisora, trabalhando no mercado editorial desde 1996. É graduada em Letras – Português e Inglês – Tradutor e Intérprete (Unibero, 2000), licenciada em Língua Inglesa e Língua Portuguesa (Unibero, 2001) e pós-graduada em Literatura Infantil e Juvenil (Universidade Autônoma de Barcelona, 2015). Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), na linha de pesquisa Estudos da Tradução. Seus interesses de pesquisa são: historiografia da tradução, literatura infantil, mulheres tradutoras, tradutoras brasileiras do século XIX e tradução feminista.
E-mail: daniellesales77@gmail.com

Dhafinny da Silva é licenciada em Letras (2023) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e faz parte do grupo de pesquisa E por falar em Tradução, vinculado ao Instituto de Estudos da Linguagem (Unicamp/USP/CNPq). Suas áreas de interesse estão relacionadas a tradução feminista transnacional focada na literatura e também a abordagem queer no processo tradutório. Atualmente, atua como professora de português na rede estadual de ensino e faz a Segunda Habilitação de Português para Estrangeiros na Unicamp.
E-mail: dhafinnysilva@gmail.com

Diogo Rossi Ambiel Facini é licenciado em Letras (2013), mestre (2016) e doutor (2020) em Linguística Aplicada, todos pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Minhas pesquisas foram sempre relacionadas ao cinema, mais frequentemente ao cinema de Charles Chaplin. Em sua dissertação de mestrado, mobilizou alguns conceitos dos estudos da tradução e da adaptação para discutir duas versões do filme *Em Busca do Ouro* (1925/1942). Em sua tese de doutorado, explorou de maneira mais ampla a atividade como ator de Chaplin, procurando abordar algumas especificidades dessa sua atuação, como as marcas de sua autoria, a oscilação entre identificação e distanciamento no seu jogo e a importância da gestualidade para as suas construções.
E-mail: diogofacini@gmail.com

Elaine Pereira Andreatta pesquisa narrativas femininas em espaços de privação de liberdade. Seus interesses de pesquisa giram em torno de temas relacionados ao ensino de língua e literatura, identidade, memória e estudos de gênero. Atualmente é doutoranda em Linguística Aplicada na Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp), Professora na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) e membro dos Grupos de Pesquisa GEEF-UEA (Grupo de Pesquisa, Estágio e Formação Docente), GEPPPE-UEA (Grupo de Estudos e Pesquisas em Políticas Públicas e Educação) e Nós-Outros: Linguagem, Memória e Direitos Humanos (Unicamp/CNPq).
E-mail: eandreatta@uea.edu.br

Érica Lima é professora do Departamento de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), da linha de pesquisa Linguagens, Transculturalidade e Tradução, e coordenadora do grupo de pesquisa “E por falar em tradução” (Unicamp/USP/CNPq). É mestre em Linguística Aplicada pela Unicamp, doutora em Letras pela UNESP, e atualmente desenvolve um projeto de pós-doutorado na USP (Bolsista de Pós-doutorado Sênior – CNPq: 102448/2022-1). Atua na área de interpretação de textos e tradução, e desenvolve pesquisas sobre emoção e afetos na tradução, tradução voluntária e tradução feminista. Foi uma das coordenadoras da

tradução e adaptação para o português do livro *Our Bodies, Ourselves* (Nossos corpos por nós mesmas).

E-mail: elalima@unicamp.br

Fernanda Boito é Doutoranda em Linguística Aplicada (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP) com pesquisa em tradução audiovisual de documentários e Pesquisadora Visitante na University of Ottawa (CAPES-Print 2023 #88887.802618/2023-00). Mestre em Letras (Universidade Estadual de Maringá - UEM), com graduação em Letras Inglês e Bacharel em Tradução (Universidade Estadual de Maringá - UEM). Tradutora desde 2009.

E-mail: fer_boito@hotmail.com

Gabriel Caetano Moreira é tradutor e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PPG-LA/IEL) na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), vinculado a linha de pesquisa Linguagens, Transculturalidade e Tradução e bolsista CAPES. Bacharel em Letras Tradução Espanhol-Português pela Universidade de Brasília (UnB) e com passagem pela *Moscow State Linguistic University* (MSLU) com estudos focados em língua, tradução e cultura. Participante do grupo de pesquisa: Tradução Etnográfica e Po-éticas do devir (UnB). Seus atuais interesses giram em torno de temas de pesquisa que atravessam a Tradução Multilíngue, os Estudos de Fronteira, os Estudos Chicanos, a (I)Migração e as narrativas de testemunho.

E-mail: Gabriel110298@hotmail.com

Louise Hélène Pavan é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PPG-LA) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), na linha de pesquisa em Linguagens e Educação Linguística. É mestra em Linguística Aplicada, licenciada em Letras-Português como Segunda Língua/Língua Estrangeira e bacharel em Estudos Literários pela mesma instituição. Membro dos grupos de pesquisa IndisciPLAR: Português como Língua Adicional em uma perspectiva indisciplinar, Vozes (In)fames e GEDIS: Grupo de Estudos sobre Discurso, Interseccionalidade e Subjetividade, seus interesses de pesquisa centram-

se em narrativas de refúgio, migração de crise e ensino do Português como Língua de Acolhimento.

E-mail: louisepavan@gmail.com

Marcella Wiffler Stefanini é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PPG-LA) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), na linha de pesquisa Linguagens, Transculturalidade e Tradução. É mestra em Linguística Aplicada (2020) e licenciada em Letras - Língua Portuguesa (2017), também pela Unicamp. Como aluna do PPG-LA, participa do grupo de pesquisa E por falar em tradução. Desde sua pesquisa de iniciação científica, estuda a audiodescrição (AD) na perspectiva dos Estudos da Tradução e hoje, em sua pesquisa de doutorado, volta-se ao estudo das possibilidades de AD do gênero horror no cinema. Tem interesse em temas relacionados aos Estudos da Tradução, Tradução Audiovisual, Audiodescrição e Cinema.

E-mail: marcella.wiffler@gmail.com

Marie-Lou Lery-Lachaume é psicanalista e mestre em Filosofia pela École Normale Supérieure de Lyon (França). Atualmente é doutoranda nos programas de pós-graduação em Linguística e em Linguística Aplicada na Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp), vinculada à linha de pesquisa em Linguagens, Transculturalidades e Tradução e realizando cotutela com a Universidade Paris-Cité, na linha de Estudos em Psicopatologia e Psicanálise. Membro dos grupos de pesquisa "Outrarte" e "E por falar em tradução", sua pesquisa se desenvolve na articulação entre Psicanálise, Interpretação e Tradução, focando mais especificamente na questão da escuta e das práticas translíngues.

E-mail: marieloulerylachaume@yahoo.fr

Priscila Nascimento Pires tem graduação em Comunicação Social, pelas Faculdades Integradas Rio Branco (2014) e em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal de São Paulo (2022). O interesse por tradução teve início ao tomar contato com a obra *All About Love*, de bell hooks, a partir da qual desenvolveu sua primeira tradução acadêmica, com trechos publicados em artigo. É mestranda do programa de Linguística Aplicada da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), na

linha de pesquisa de Linguagens, Transculturalidade e Tradução, concentrando seus estudos em tradução ativista. É integrante do Grupo de Pesquisa "E por falar em tradução" (Unicamp/USP/CNPq).

E-mail: priscila.npires@gmail.com

Regina Farias de Queiroz é professora de Língua Italiana e Produção Textual do Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). É doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com pós-doutorado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal do Ceará (UFC), onde também concluiu a sua Licenciatura em Letras Português-Italiano e a sua especialização em Estudos de Tradução. É mestre em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e especialista em Docência da Língua Portuguesa para Estrangeiros, Psicopedagogia Clínica e Institucional e Neuropsicopedagogia Clínica e Institucional pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER). Suas pesquisas se concentram majoritariamente nas áreas de Italianística e Adaptação audiovisual.

E-mail: rqueiroz@uea.edu.br

Talissa Ancona Lopez é escritora, tradutora e mestranda na Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp), vinculada à linha de pesquisa em Linguagens, Transculturalidade e Tradução, onde estuda e traduz cartas de Katherine Mansfield. Trabalha sobretudo com as dimensões da escrita epistolar, teorias da tradução e escrita feminina.

E-mail: talissaanconalopez@gmail.com

Vivian Gomes Monteiro Souza é mestranda em Linguística Aplicada na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e licenciada em Letras Língua Portuguesa e Literaturas na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). É membro de três grupos de pesquisa: Mídia, Discurso, Sociedade e Tecnologia (MiDiTes); Núcleo de Educação Bilingue e Pesquisa em Literatura e Linguística Aplicada da Região Norte (NEPLAN); Múltiplas Linguagens, Semiótica e Discurso na Contemporaneidade (SDisCon). Atualmente, sua pesquisa reflete como a migração, migrantes e refugiados são representados em reportagens no Brasil na década de 2010 a 2020.

Os seus interesses de pesquisa concernem estudos discursivos, educação, linguagens e tecnologias, memória, migração e refúgio.

E-mail: viviangomesms@gmail.com

AUTORAS E AUTORES DOS TEXTOS TRADUZIDOS

Mona Baker é professora aposentada de Estudos da Tradução do Centre for Translation and Intercultural Studies da Universidade de Manchester; professora afiliada do Centre for Sustainable Healthcare Education (SHE) da Universidade de Oslo; diretora do Baker Centre for Translation and Intercultural Studies da Universidade de Estudos Internacionais de Xangai; reitora honorária da Escola de Pós-Graduação em Tradução e Interpretação da Universidade de Estudos Estrangeiros de Pequim; co-coordenadora (com Jan Buts e Henry Jones) do grupo Genealogies of Knowledge Research Network; e co-editora (com Luis Pérez-González e Bolette Blaagaard) da série da Routledge *Critical Perspectives on Citizen Media*. Foi investigadora principal do projeto *Genealogies of Knowledge: The Evolution and Contestation of Concepts across Time and Space* (2016-2020), financiado pelo Arts and Humanities Research Council (AHRC), e editora fundadora do *The Translator* (St. Jerome Publishing, 1995-2013). Posta conteúdos sobre tradução, mídia cidadã e Palestina em seu site pessoal <http://www.monabaker.org/>.

Handegül Demirhan é doutoranda bolsista em Tradução, Gênero e Estudos Culturais e faz parte do grupo de pesquisa "Estudos de Gênero: Tradução, Literatura, História e Comunicação" da Universidade de Vic - Universidade Central da Catalunha. Ela é pesquisadora de estudos de gênero, tradução e literatura infantil e tem mestrado em Estudos da Tradução (2017) pela Universidade de Edimburgo. Também é tradutora e editora de livros infantis que tratam de gênero. Sua tradução de "Pollyanna" (2018) destaca-se pela promoção da equidade de gênero.

E-mail: hande.demirhan@uvic.cat

Marc Démont é Professor Convidado na Centre College, em Danville, Kentucky, nos Estados Unidos, onde leciona aulas de Língua Francesa desde 2018. Ele é graduado em Filosofia e Etnologia pela Universidade de

Lille mestre em Antropologia Médica pela Universidade Aix-Marseille, mestre em Psicologia Social pela Universidade de Paris, mestre em Língua Francesa e suas Literaturas pela Universidade da Carolina do Sul, graduado em Estudos Femininos pela Universidade da Carolina do Sul e doutor em Literatura Comparada pela Universidade da Carolina do Sul. Suas pesquisas incluem a filosofia francesa contemporânea, estudos fílmicos, estudos queer, teorias e metodologias feministas e estudos acerca da construção social da masculinidade.

E-mail: marc.demont@centre.edu

Giuseppe Soto é pesquisador de língua francesa e tradução na Universidade Ca' Foscari de Veneza. Foi bolsista da Universidade Ítalo-Francesa e do DAAD, e lecionou em diversas universidades da Itália, França e Estados Unidos. Publicou livros em prosa (*Qui lo chiamano blues; Quest'alba radioattiva*), relato de viagem (*Trinidad & Tobago: Carnevale, fango e colori*) e livros infantis traduzidos para vários idiomas (*Manuale di (dis)educazione dei grandi, Atlante dei viaggi minimi, Manuale per maghe e maghi non (ancora) magici*), bem como livros sobre tradução (*I sensi del testo; Les éclats de la traduction*), e traduziu teatro, ficção e poesia do francês, inglês e alemão para italiano.

E-mail: giuseppe.sofa@unive.it



CAPES

Palavras e imagens não são universos apartados em nossas práticas comunicativas e expressivas, mas se formam em vínculos e colaborações por entrelaçamentos, mediações, empréstimos, derivações, fusões, equivalências. Explorar essas complexas relações, na interface com estudos de tradução e de intermidialidade, é a proposta desta coletânea que reúne ensaios e artigos originais e traduzidos.

Medusa & João Editores



www.medusaejoaoeditores.com.br

ISBN 978-85-265-0753-7



9 786526 507537 >