

BARAQUITÃ

#4

Interfaces de língua, literatura e outras artes

Organizadores:

Prof^a. Dr^a. Suellen Cordovil da Silva

Prof. Dr. Tiago Marques Luiz

Prof. Ms. Nilton César Ferreira

Revista de Letras e Artes

ISSN 2764-7749

Instituto de Linguística, Letras e Artes

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará



Baraquitã: Revista de Letras e Artes

ISSN 2764-7749

v. 2, n. 4, ago. - dez./2023

Organização do Dossiê: Suellen Cordovil da Silva, Tiago Marques Luiz e Nilton César Ferreira.

Imagem da capa: Steven Eden Neto Nascimento, 2023.

Diagramação: Heverthon Yan de Souza Costa, 2023.

Instituto de Linguística, Letras e Artes

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

Av. dos Ipês, s/n. Conjunto Cidade Jardim. Nova Marabá. Marabá (PA).

<https://periodicos.unifesspa.edu.br/index.php/baraquita/index>



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Centro de Biblioteca Universitária

Baraquitã: revista de letras e artes [recurso eletrônico] / Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Instituto de Linguística, Letras e Artes; organização do Dossiê: Suellen Cordovil da Silva; Tiago Marques Luiz; Nilton César Ferreira; imagem da capa: Steven Eden Neto Nascimento; diagramação: Heverthon Yan de S. Costa - Dados eletrônicos. - Vol. 2, n. 4 (ago.-dez. 2023). - Marabá, PA: UNIFESSPA, ILLA, 2023.

Modo de acesso:

<<https://periodicos.unifesspa.edu.br/index.php/baraquita>>

Título varia: Revista do Instituto de Linguística, Letras e Artes

ISSN: 2764-7749

I. Silva, Suellen Cordovil da, org. II. Nascimento, Steven Eden Neto. III. Título: Revista do Instituto de Linguística, Letras e Artes.

CDD: 22. ed.: 805

Catalogação na fonte: Renata Matos de Souza
Bibliotecária-Documentarista - CRBCRB-2/1586

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Instituto de Linguística, Letras e Artes
Baraquitã: Revista de Letras e Artes

Editores

Prof. Dr. Gil Vieira Costa
Profa. Dra. Suellen Cordovil da Silva
Profa. Dra. Maria Christina Cerveira
Profa. Dra. Rosimar Regina Rodrigues de Oliveira

Prof. Dr. Gilson Penalva
Profa. Dra. Edimara Ferreira Santos
Prof. Me. Márcio dos Santos Rodrigues (doutorando)
Design, diagramação e ilustrações
Heverthon Yan de Souza Costa
Steven Eden Neto Nascimento

Conselheiros

Dr. Andre Rezende Benatti (UEMS)
Dra. Arlinda Cantero Dorsa (UCDB)
Dr. Carlos Ribeiro Caldas Filho (PUC Minas)
Dr. Daniel Abrão (UEMS)

Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (UFF)
Dra. Michele Eduarda Brasil de Sá (UFRJ)
Dra. Mirian Ruffin (UTFPR)
Dr. Nataniel dos Santos Gomes (UEMS)
Dra. Paula Tribesse Patrício Dargel (UEMS)
Dr. Rafael dos Santos (UERJ)
Dra. Regina Silva Michelli Perim (UERJ)
Dr. Ruberval Franco Maciel (UEMS)
Dra. Sueli Maria Ramos da Silva (UFMS/FAALC)
Dr. Thiago Vasconcellos Modenesi (UFPE/UNIT)



SUMÁRIO

Apresentação 7

Relações Dialógicas no Humor: Uma análise do Programa “Que História É Essa, Porchat?” sob uma perspectiva bakhtinian 9

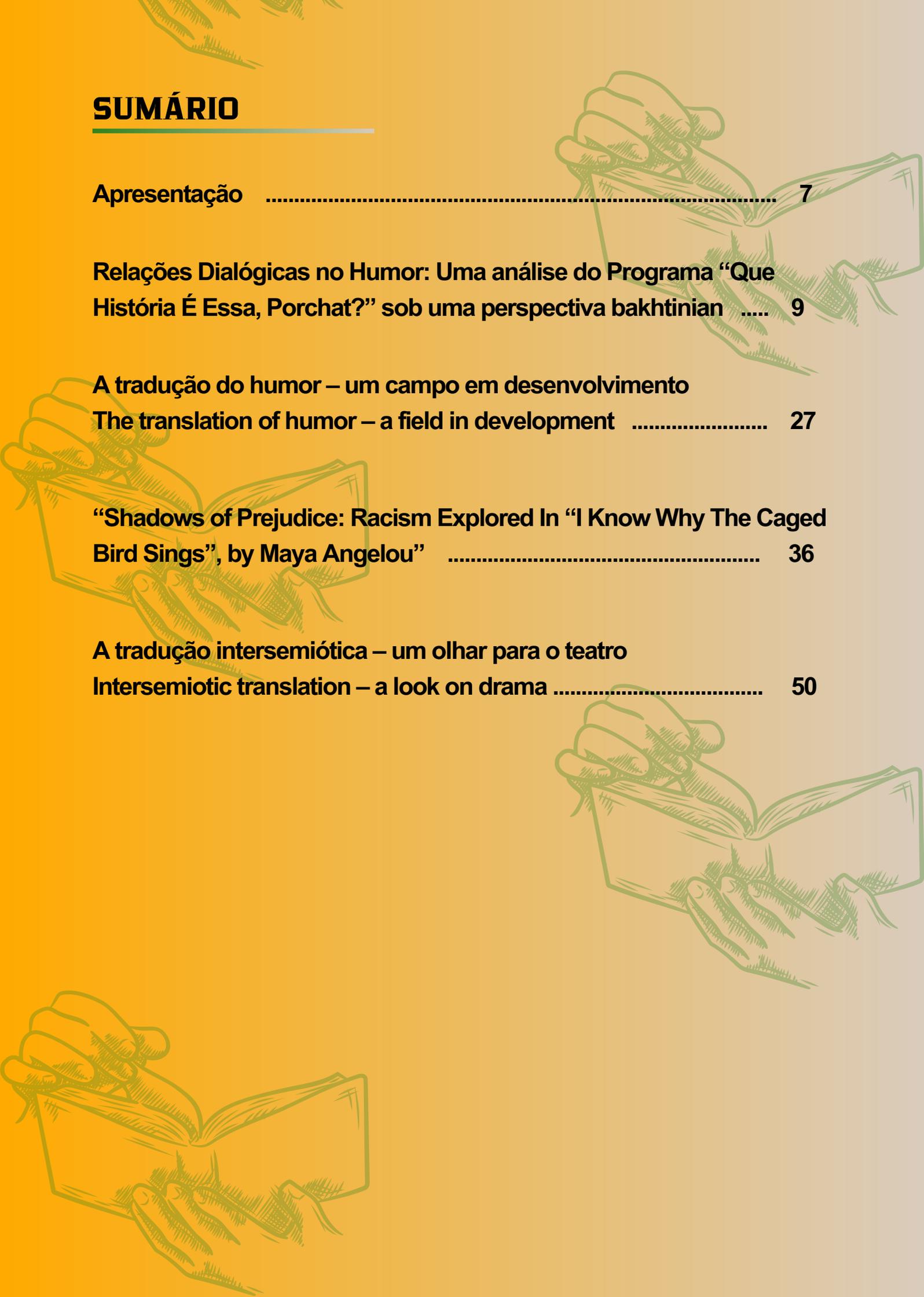
A tradução do humor – um campo em desenvolvimento

The translation of humor – a field in development 27

“Shadows of Prejudice: Racism Explored In “I Know Why The Caged Bird Sings”, by Maya Angelou” 36

A tradução intersemiótica – um olhar para o teatro

Intersemiotic translation – a look on drama 50



APRESENTAÇÃO

O dossiê “Interfaces de língua, literatura e outras artes” constitui um componente fundamental da nossa revista, abordando uma gama diversificada de tópicos provenientes de diversos campos do conhecimento. Como resultado desse esforço multidisciplinar, tivemos o privilégio de receber um conjunto de quatro textos distintos, todos eles enriquecendo, cada um a seu modo, de maneira significativa o conteúdo do nosso quarto número.

Essa diversidade temática e autoral representa uma característica essencial da nossa revista, pois demonstra o compromisso com a promoção de diálogos interdisciplinares e a exploração de fronteiras entre língua, literatura e outras formas de expressão artística. Os quatro textos selecionados para esta edição oferecem insights valiosos e perspectivas inovadoras, contribuindo para um entendimento mais abrangente e enriquecedor dessas interações fascinantes entre diferentes áreas do conhecimento.

A revista Baraquitã está empenhada em fomentar o debate intelectual e a troca de ideias entre estudiosos de diversas disciplinas, e a diversidade de temas e vozes representadas neste dossiê exemplifica o nosso compromisso com a promoção do conhecimento interdisciplinar. Esperamos que os leitores apreciem e se beneficiem dessas contribuições variadas, e que elas inspirem novas abordagens e reflexões sobre os temas em questão.

O primeiro texto que abre o dossiê intitula-se “Relações Dialógicas no Humor: Uma análise do Programa “Que História É Essa, Porchat?”” sob uma perspectiva bakhtiniana de Mônica Silveira Jorge da Silva. A autora baseia sua análise na teoria do discurso de Bakhtin, explorando a entrevista da atriz Heloísa Perissé no programa do humorista Fábio Porchat. Nesse contexto, ela identifica a presença de diversas vozes no discurso. Essas diferentes vozes representam experiências pessoais, posicionamentos variados e características únicas relacionadas à comédia. Essa diversidade de vozes e perspectivas contribui para a criação do humor na entrevista, tornando-o uma experiência cômica rica e multifacetada, que é compartilhada e apreciada pelo público. A análise ressalta como a interação entre essas vozes é essencial para a complexidade e a qualidade do humor presente na entrevista. Além disso, a autora enfatiza a importância das relações dialógicas no contexto do humor, destacando como as interações entre os personagens contribuem para a construção de situações engraçadas. Isso permitiu uma compreensão mais profunda de como o humor é construído discursivamente por meio dessas relações no contexto específico do programa em questão.

Esse estudo contribui para o avanço do conhecimento sobre as relações dialógicas no humor, enriquecendo a compreensão desse fenômeno comunicativo e artístico.

Na sequência temos “A tradução do humor: um campo em desenvolvimento” de Tiago Marques Luiz. Em seu breve ensaio, o autor discorre sobre a tradução do humor enquanto um campo em desenvolvimento, trazendo questões relevantes sobre a natureza do humor, os elementos que geram seu significado e o desafio enfrentado pelo tradutor ao lidar com textos humorísticos, sejam eles literários, dramáticos ou audiovisuais e pondera que traduzir humor requer habilidades específicas para trabalhar com as diferentes linguagens nas quais o humor se manifesta.

A discussão levantada pelo autor parte da premissa de que as ideias apresentadas não são estanques e podem servir como base e revisão para estudos futuros.

O próximo artigo é “Shadows of Prejudice: Racism Explored In “I Know Why The Caged Bird Sings”, by Maya Angelou” de Ana Lara Alves Cutrim e Amanda L. Jacobsen de Oliveira, em que as autoras analisam o romance “I Know Why The Caged Bird Sings,” o qual captura numerosos exemplos de exposição das autoras as diferentes formas e manifestações de discriminação. Esta obra literária incorpora temas atemporais, como sexismo, racismo e a luta pela emancipação das mulheres. As autoras têm como objetivo curar uma análise abrangente da autobiografia de Maya Angelou, interpretando seu conteúdo sob diversos ângulos, como os direitos das mulheres e as complexas questões de identidade que se entrelaçam ao longo de sua narrativa.

Em “A tradução intersemiótica - um olhar para o teatro”, Tiago Marques Luiz e Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi discutem alguns pontos da tradução intersemiótica de textos dramáticos como a originalidade e a recriação, ponderando que tradução de textos teatrais consiste em duas etapas, sendo a primeira etapa a adaptação interlingual da linguagem, enquanto a segunda foca nas possibilidades de performance.

Desejamos a todos uma boa leitura.

Suellen Cordovil
Tiago Marques Luiz
Nilton César Ferreira

Relações Dialógicas no Humor: Uma análise do Programa “Que História É Essa, Porchat?” sob uma perspectiva bakhtiniana

Autora: Mônica Silveira Jorge da Silva

01

Enviado: 01/08/2023.

Aceito: 01/10/2023.

Mônica Silveira Jorge da Silva

Graduada em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA, 2009) e Licenciada em Letras - Inglês pelo Centro Universitário Leonardo Da Vinci (UNIASSELVI, 2022). Possui especialização em Supervisão Educacional pelo Centro Universitário Leonardo Da Vinci (UNIASSELVI, 2018), Gestão Hospitalar pelo Centro Universitário Leonardo Da Vinci (UNIASSELVI, 2022), Metodologia de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pelo Centro Universitário Leonardo Da Vinci (UNIASSELVI, 2022), Mestranda em Linguística pela Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e membra do grupo de pesquisa UPLA (PPGL-PUCRS). Atualmente, é professora nomeada pela Prefeitura Municipal de Alvorada, onde leciona Língua Portuguesa, além de ter sido professora contratada pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, lecionando as disciplinas de Língua Portuguesa e Literatura.

Currículo

<http://lattes.cnpq.br/8264717511591003>

Lattes:

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3913-392X>

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo propor uma análise dialógica do programa humorístico “Que história é essa, Porchat?” sob uma perspectiva bakhtiniana. Ao utilizar a teoria bakhtiniana, percebe-se que o programa é um espaço de diálogo, no qual diversas vozes se cruzam para criar o humor. Nos episódios do programa, observou-se que a presença de diferentes vozes trouxe experiências pessoais, posicionamentos diversos e características únicas de fazer humor, contribuindo para a criação do cômico que é compartilhado e admirado pelo público. É necessário considerar como as vozes presentes no programa interagem verbalmente, podendo ser influenciadas pelo contexto cultural e social. Para tanto, foram consideradas quatro principais bases metodológicas: identificar as vozes humorísticas, analisar o estilo de linguagem, avaliar as estratégias humorísticas e considerar o contexto e a recepção. A pesquisa baseou-se em uma abordagem interpretativa e qualitativa utilizando a análise do dialogismo do círculo de Bakhtin, as relações dialógicas, o heterodiscurso e o humor dialógico, em conjunto com trechos dos diálogos ocorridos em episódios do programa contidas no YouTube, no Canal GNT, a partir de transcrições das falas dos participantes do programa. Em síntese, este artigo destaca a importância das relações dialógicas no humor, a partir das interações entre personagens que visam contribuir para a construção de situações engraçadas. Além disso, permitiu compreender como se construiu discursivamente o humor via relações dialógicas no contexto específico deste programa, contribuindo para o avanço de estudos sobre as relações dialógicas no humor.

Palavras-chave: Relações Dialógicas. Humor Dialógico. Programa Humorístico.

Abstract: This paper aims to propose a dialogical analysis of the humorous program "Que história é essa, Porchat?" from a Bakhtinian perspective. By using Bakhtinian theory, we realize that the program is a space for dialogue, in which several voices intersect to create humor. In the episodes of the show, it was observed that the presence of different voices brought personal experiences, diverse positions, and unique characteristics of humor making, contributing to the creation of the comic that is shared and admired by the audience. It is necessary to consider how the voices present in the program interact verbally, and may be influenced by the cultural and social context. To this end, four main methodological bases were considered: identify the humorous voices, analyze the language style, evaluate the humorous strategies, and consider the context and reception. The research was based on an interpretative and qualitative approach using the analysis of Bakhtin's circle dialogism, dialogic relations, heterodiscourse and dialogic humor, together with excerpts of the dialogues that occurred in episodes of the program contained on YouTube, on the GNT Channel, from transcriptions of the program participants' speeches. In summary, this article highlights the importance of dialogic relations in humor, from the interactions between characters that aim to contribute to the construction of funny situations. Moreover, it allowed us to understand how humor was discursively constructed via dialogic relations in the specific context of this program, contributing to the advancement of studies on dialogic relations in humor.

Keywords: Dialogic Relations. Dialogic Humor. Humorous Program.

Introdução

A comunicação humana está presente em diversas formas de interação linguística e social. Dessa forma, o dialogismo, um conceito teórico criado pelo linguista, filósofo e teórico da linguagem Mikhail Bakhtin, salienta-se como uma análise fundamental para entendermos o funcionamento dos discursos presentes na sociedade. Neste contexto, uma área interessante para analisar as relações dialógicas é o contexto dos programas humorísticos, que seguidamente abrangem a interação de vozes e concepções diversas para construir seu conteúdo cômico.

Em vista disso, a proposta deste estudo visa responder à seguinte pergunta de pesquisa: Como se construiu discursivamente o humor via relações dialógicas no programa humorístico “Que história é essa, Porchat?”?

Para responder essa questão, foi definido o seguinte objetivo: analisar como se constrói discursivamente o humor via relações dialógicas. Diante do exposto, escolheu-se o programa “Que história é essa, Porchat?” pela importância de se analisar as práticas dialógicas nos programas humorísticos, tendo em vista que as formas de fazer humor foram se modificando ao longo do tempo. E ao examinar as relações dialógicas no programa, pode-se refletir como o humor pode atenuar como uma maneira de resistência, de contestação ou de reforço de determinados valores e normas sociais. Sendo assim, a revisão teórica apresenta a análise a partir de estudos de Bakhtin (2016, 2020), Faraco (2009) e Fiorin (2011).

Em vista disso, utilizou-se como metodologia uma abordagem interpretativa e qualitativa utilizando a análise das relações dialógicas de Bakhtin e análise do humor dialógico, em conjunto com trechos dos diálogos ocorridos em episódios do programa. A partir da observação das gravações do programa contidas no YouTube, no Canal GNT, foram realizadas transcrições das falas dos participantes do programa em que a presença das relações dialógicas e o humor estavam predominantes.

O presente trabalho está organizado em quatro seções: o dialogismo de Bakhtin, o humor dialógico, metodologia e análise e discussão do programa “Que história é essa, Porchat?”. Na primeira seção, apresenta-se o dialogismo no círculo de Bakhtin, no qual se discute a formação do círculo e apresenta como subtítulo as relações dialógicas e o heterodiscurso, seguindo os conceitos de Bakhtin.

A segunda seção esclarece questões sobre o humor dialógico, contribuindo para a análise do corpus selecionado. Dessa forma, será possível identificar e compreender como as estratégias discursivas foram utilizadas para causar um efeito cômico.

Na terceira seção, apresentar-se-á a metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho, sendo elas: a abordagem utilizada na pesquisa, o planejamento e organização, os métodos e as técnicas aplicadas na pesquisa.

Na quarta seção, serão analisadas as transcrições selecionadas das falas dos participantes do programa, identificando as estratégias dialógicas com o objetivo de proporcionar o humor.

E, por fim, as considerações finais que pretende estruturar as principais descobertas do estudo, destacando como as relações dialógicas se apresenta no programa humorístico “Que história é essa, Porchat?” e como desempenham um papel fundamental na construção do humor dialógico. Além disso, as considerações finais proporcionarão contribuições para futuras pesquisas nessa área.

Na sequência, será apresentado o Dialogismo no círculo de Bakhtin com uma breve apresentação bibliográfica do grande linguista e filósofo Mikhail Bakhtin.

1 O DIALOGISMO NO CÍRCULO DE BAKHTIN

Mikhail Mikhailovitch Bakhtin, filósofo e pensador russo, nasceu em 1895 na Rússia. Era filho de uma família de classe média. Seu pai era funcionário de um banco e sua mãe era dona de casa. Aos nove anos, mudou-se com a sua família para Vilna, capital da Lituânia, cidade com uma diversidade de línguas, de grupos étnicos e de classes sociais. Essa vivência com a poliglossia contribuiu para marcar sua obra. Seus estudos universitários começam após sua ida para Odessa aos 15 anos, cidade também conhecida pelo plurilinguismo, com forte influência judaica. Passado um ano, transferiu-se para a Universidade de São Petesburgo, matriculando-se no Departamento de Letras Clássicas e se formou em História e Filologia. E entre 1918 e 1920, lecionou em Nevel, no qual criou um círculo de amigos conhecido, posteriormente, como Círculo de Bakhtin (FIORIN, 2011). O círculo era formado por pessoas com diferentes formações, preferências intelectuais e atividades profissionais, dentre vários outros, é possível citar Matvei I. Kagan, Ivan I. Kanaev, Maria V. Yudina, Lev V. Pumpianski, Mikhail M. Bakhtin, Valentin N. Voloshinov e Pavel N. Medvedev (FARACO, 2009).

Bakhtin foi um linguista, filósofo e teórico da linguagem. Suas obras são encantadoras, criativas e valiosas, entretanto não são fáceis de serem lidas e compreendidas. Há várias justificativas que contribuem para a complexidade de sua leitura. Dentre elas, em primeiro lugar, a forma de escrever, tendo em vista que o autor apresenta duas tradições de pensamento filosófico: de um lado, visualiza a realidade de forma unitária, homogênea, estável, acabada e monológica; e de outro, valoriza o diverso, heterogêneo, vir a ser, inacabado e o dialógico. Entretanto, Bakhtin opta pelo segundo (FIORIN, 2011).

Em segundo lugar, o que justificaria a dificuldade para compreender as obras de Bakhtin seria a publicação na antiga União Soviética e no Ocidente. No entanto, algo que causa problema em suas publicações se refere ao fato de que algumas obras produzidas por ele foram publicadas em nome de outros autores e outros textos que somente foram conhecidos após a sua morte (FIORIN, 2011).

Isso não impediu que Bakhtin deixasse um grande legado, que foi o dialogismo, uma definição teórica desenvolvida pelo linguista e filósofo, na qual se atribui à interação entre diferentes vozes, concepções e objetivos presentes em um discurso ou texto (FIORIN, 2011). Bakhtin apresenta a heteroglossia e a responsividade como sendo conceitos essenciais do dialogismo: a heteroglossia, quando o enunciador incorpora a voz ou vozes de outros na sua própria fala. Nesse processo, há o reconhecimento da influência e a mistura dessas diversas vozes na criação do discurso; e a responsividade, que afirma que o indivíduo se relaciona com os outros, estruturando-se discursivamente ao apreender as vozes sociais que integram a realidade em que está inserido, em conjunto com suas interações dialógicas. Em função da heterogeneidade da realidade, o indivíduo não capta apenas uma voz social, mas várias vozes, que se associam também de diversas formas entre si. Desse modo, o indivíduo é sobretudo dialógico, pois seu mundo interior é produzido por várias vozes em acordo ou desacordo (FIORIN, 2011). A grande relevância da responsividade está na sua relação com a heteroglossia. No momento em que os interlocutores são responsivos, eles mostram que estão ouvindo e dando importância para as vozes dos outros participantes do ato dialógico. Isso gera um espaço de troca de opiniões, no qual pontos de vistas são aceitos e dada atenção. Por meio da responsividade, as vozes e discursos dos outros são agregados no discurso próprio, aprimorando o significado e a compreensão da mensagem.

Esses conceitos são essenciais para a apreensão do dialogismo de Bakhtin, salientando a relevância da pluralidade de vozes, da variedade de discursos e da interação responsiva na linguagem e na comunicação humana.

Logo a seguir, será abordado a importância das relações dialógicas e o heterodiscurso, tendo em vista que ambos contribuem para a construção do significado, reconhecimento da diversidade, envolvimento crítico e o desenvolvimento da identidade.

1.1 RELAÇÕES DIALÓGICAS E HETERODISCURSO

As relações dialógicas e o heterodiscurso são concepções essenciais na análise do discurso. Eles atuam com uma função significativa na compreensão das interações sociais e práticas comunicativas. As relações dialógicas são interações verbais em que vozes diversas se revelam e se manipulam reciprocamente.

Em contrapartida, o heterodiscurso refere-se à ação de vozes externas, que diferem à voz do interlocutor, e que se pronunciam e desempenham intervenção sobre o discurso (Bakhtin, 2020). E segundo Bakhtin (2016),

[...] o ouvinte, ao perceber o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna o falante. A compreensão passiva do significado do discurso ouvido é apenas um momento abstrato da compreensão ativamente responsiva real e plena, que se atualiza na subsequente resposta real e em voz alta (BAKHTIN, 2016, p. 24-25).

Dessa forma, a posição responsiva abrange a compreensão ativa e a resposta aos distintos pontos de vista, conceitos e sentidos presentes no diálogo. Cada sujeito é persuadido e moldado por essas vozes, e sua própria expressão é um retorno a essas interferências. Assim, pode-se inferir que as relações dialógicas e o heterodiscurso são conceitos-chave que contribuem para compreender como os discursos são ajustados por interações sociais, como diferentes vozes e pontos de vistas são agregados e como as concepções são construídas e negociadas em cenários comunicativos.

É importante ressaltar que, de acordo com Faraco (2009), nos debates de Voloshinov, ele previne o leitor sobre a dimensão de compreender de que tudo o que acontece em um diálogo face a face é de natureza intrinsecamente social, ou seja, a interação face a face não deve, em nenhuma razão, restringir-se a junção casual de dois indivíduos isolados e independentes que cruzam assuntos de forma aleatória.

Após esses breves enfoques, será discutido na próxima seção como ocorre o humor dialógico, a definição de humor, bem como as linguagens do humor.

2 HUMOR DIALÓGICO

Atualmente, o humor dialógico ocorre de diversas maneiras e diferentes plataformas e meios comunicativos, como: redes sociais, programas de TV e filmes, stand-up comedy, paródias e sátiras, podcasts e vídeos online. E todos os veículos possuem a intenção transmitir um humor que faça rir.

Bakhtin (1987) abordou o humor dialógico na literatura e na cultura popular, manifestando-se em três categorias: (1) cerimônias e festas, através de comemorações carnavalescas, obras engraçadas anunciadas em praças públicas, entre outras; (2) obras engraçadas verbais de várias origens, incluindo as paródias, sendo manifestadas de forma oral e escrita, tanto em latim quanto em língua vulgar; e (3) diferentes maneiras e estilo vocabular familiar e descortês, como ofensas, promessas, brasões populares utilizados por pessoas comuns para identificar sua origem familiar etc. Bakhtin (1987, p.16) complementa que “essas três categorias que, na sua heterogeneidade, refletem em um mesmo aspecto cômico do mundo, estão estreitamente inter-relacionadas e combinam-se de diferentes maneiras”, definindo-as em sátira, paródia e o riso grotesco. E, afinal, qual o conceito de humor?

Segundo Possenti (1998), o humor se conceitua pela habilidade linguística em utilizar a quebra das expectativas do interlocutor para ocasionar uma reação de surpresa e riso. Além disso, para que o humor se concretize ocorrem jogos de palavras, ironia, sarcasmo, trocadilhos, ambiguidade, a presença cultural e linguística na construção do humor, entre outros elementos que contribuem para o momento cômico.

Possenti (2001, p. 72) complementa ainda que o “humor interessa sobremaneira à filosofia, à psicologia, à psicanálise e à fisiologia, porque a cada um desses campos importa explicar o riso.”, considerando que reflexões a respeito do humor possibilita entender a profundidade da mente humana, a natureza do cômico e sua ligação com as diferentes experiências de vida.

Santos (2014) ressalta em seus estudos que o humor pode se exteriorizar tanto na forma verbal quanto não-verbal. Ele pode arquitetar uma experiência subjetiva para o indivíduo ou ter como objetivo a comunicação. Ademais, ele pode ter a capacidade de atrair as pessoas ou, em certos casos, ser usado de maneira agressiva. O humor pode surgir naturalmente ou ser utilizado como um método de interação pessoal ou profissional.

No humor verbal, são usadas palavras, frases e piadas para produzir situações engraçadas, podendo conter jogo de palavras, sarcasmo, ironia e diferentes estratégias linguísticas para provocar o riso. Enquanto, no humor não-verbal, ocorre a presença de gestos, expressões faciais, tom de voz e diferentes recursos não linguísticos.

Assim como Santos (2014), Possenti (1998) explora o humor verbal e o não verbal. O primeiro, por meio de jogos de palavras, trocadilhos e ambiguidades linguísticas; o segundo, através da análise de gestos, expressões faciais e outros elementos relacionados ao ato não verbal, mas o que se percebe é que os autores contribuem de maneira distinta (Pragmática X Análise do Discurso) a produção do sentido de humor. Depois do breve comentário sobre como ocorre o humor dialógico, a definição de humor, bem como as linguagens do humor, abordar-se-á, no próximo capítulo, a metodologia

utilizada para que fosse aplicada a análise no programa selecionado a partir dos pressupostos teóricos apresentados neste artigo

3 METODOLOGIA

Como o corpus desse trabalho são as relações dialógicas no humor, a partir da análise do programa “Que história é essa, Porchat?”, apresentado às terças-feiras na TV fechada GNT e às quartas-feiras na TV aberta Rede Globo foi feito um recorte do episódio apresentados neste ano de 2023 que estão disponíveis no YouTube, Canal GNT (veja bibliografia para o endereço eletrônico).

A escolha desse tema de pesquisa se justifica pela importância de se analisar as práticas dialógicas nos programas humorísticos, tendo em vista que as formas de fazer humor foram se modificando ao longo do tempo (BAKHTIN, 1987).

Para este estudo, foi selecionado apenas um episódio devido à limitação do número de páginas, além de ser um episódio que apresenta narrativa com tema interessante que causa impacto significativo na cultura popular, utiliza técnicas específicas de humor que eu pretendo explorar na minha pesquisa. Após a seleção, realizou-se a transcrição oral tal e qual o vocabulário utilizado pelos participantes do programa, a fim de perceber as técnicas para a produção do humor. Logo em seguida, considerou-se quatro bases metodológicas para a análise: identificar as vozes humorísticas, analisar o estilo de linguagem, avaliar as estratégias humorísticas e considerar o contexto e a recepção.

A pesquisa baseou-se em uma abordagem interpretativa e qualitativa, utilizando a análise das relações dialógicas e do humor dialógico, em conjunto com trechos dos diálogos ocorridos em episódios selecionados do programa, visando responder a seguinte pergunta de pesquisa: como se construiu discursivamente o humor via relações dialógicas no programa humorístico “Que história é essa, Porchat?”?

Nesse capítulo, apresentou-se a metodologia adotada para que se possa atingir os objetivos propostos. Logo a seguir, buscou-se evidenciar, através da análise e discussão, os principais pontos teóricos com exemplos de diálogos ocorridos no programa “Que história é essa, Porchat?”, assim como contextualizar os movimentos corporais, gestuais, cenários e cores.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DO PROGRAMA “QUE HISTÓRIA É ESSA, PORCHAT?”

No programa “Que história é essa, Porchat?”, o humorista Fábio Porchat seleciona histórias engraçadas que as pessoas têm para contar, ocorridas em um determinado período de suas vidas. O cenário transmite uma sensação de proximidade, conforto e privacidade. É um espaço planejado para criar um ambiente acolhedor e pessoal para que as pessoas se sintam à vontade e relaxada com uma iluminação suave e aconchegante através do uso de luminárias, com combinações de cores, móveis aconchegantes, elementos decorativos que representam um toque pessoal ao ambiente e uma acústica contendo um som controlado. Nesse mesmo cenário, artistas ficam no centro da plateia e Fábio convida famosos e anônimos do auditório para compartilhar experiências, sejam elas memoráveis, cômicas ou até assustadoras.

E a partir da leitura e análise das teorias estudadas para dar embasamento científico a este estudo, foi possível perceber que nos episódios do programa “Que história é essa, Porchat?” selecionados para análise, retirados do YouTube, Canal GNT, o humor é constituído por uma linguagem verbal e em alguns momentos utilizam a linguagem corporal através de gestos, expressões faciais e movimentos para criar situações engraçadas.

O episódio selecionado é sobre a história da atriz Heloísa Périssé, tendo como convidados além dela, os atores Maurício Destri e Orlando Caldeira. Em pleno domingo, Heloísa ligou correndo para o seu ginecologista que é seu grande amigo para reclamar de uma coceira que estava deixando-a desesperada. Entretanto, o nome do seu ginecologista era igual ao de um diretor que ela acabara de conhecer, mas com quem não tinha nenhuma intimidade, cujo nome havia salvado na agenda de seu celular. Ao ligar para, supostamente, seu ginecologista Sérgio, descreve com detalhes a coceira que estava sentindo. Sérgio não compreendia muito bem a situação, causando estranheza em Heloísa. Ao perceber que o Sérgio que ela ligou era o diretor de cinema e não o seu ginecologista, entrou em desespero.

Transcrição 1 – Heloísa inicia a sua história

Heloísa: Eu... A minha história é o seguinte: eu, um dia. Eu sou muito amiga do meu ginecologista, amicíssima dele, né, então...

<risos da plateia e convidados>

Muito assim... ele vai assistir minhas peças. Aí quando eu chego, olha, eu sempre faço uma homenagem a ele. Ele tá aqui na plateia., hoje veio me ver por outro ângulo.

<bate palmas>

<risos de fundo>

Aplaude.

Então, eu brinco dele dessa... Nós somos amicíssimos.
E um dia, e, só que existe, e, é, eu não coloco na frente do nome dele doutor, porque nós somos muito amigos.
Porchat: No celular cê diz?
Heloísa: No celular.
Porchat: Na agenda.
Heloísa: Na agenda.
Não tem doutor, só o nome dele.
E tem um diretor que tem exatamente o nome dele.

*Transcrição realizada pela autora

Ao iniciar a sua história, Heloísa utiliza em sua fala um posicionamento discursivo que a direciona à produção do humor. A sua linguagem coloquial e mais próxima a dos participantes da plateia contribui para que a interação ocorra de forma compreensível e que eles se identifiquem com a sua realidade. Outro aspecto relevante, é a presença da responsividade realizada pelo apresentador Fábio Porchat. Ele interage na história e a atriz absorve essa contribuição verbal como sendo sua.

Percebe-se que Heloísa, ao pronunciar “: Eu... A minha história é o seguinte: eu, um dia. Eu sou muito amiga do meu ginecologista, amicíssima dele, né, então...”, utiliza jogo de palavras para causar um certo suspense, mas um suspense num tom cômico, contribuindo para que em seguida ocorra o riso. E esse riso acontece através da plateia e convidados. Todos são recíprocos a essa estratégia criada pela atriz.

E, novamente, a atriz utiliza o jogo de palavras ao dizer “Muito assim... ele vai assistir minhas peças. Aí quando eu chego, olha, eu sempre faço uma homenagem a ele. Ele tá aqui na plateia, hoje veio me ver por outro ângulo.”. Heloísa cria uma expectativa ao ouvinte que fica imaginando e vivenciando aquela cena tão incomum e que logo é quebrada, então retribui com palmas e risos.

Verifica-se, então, que o predomínio do humor verbal foi essencial para que fosse produzido o cômico. O jogo de palavras foi fundamental para expectativa que precisou ser quebrada para que o humor ocorresse.

Transcrição 2 – Heloísa informa o nome do diretor de cinema

Heloísa: É... É uma história... Que é uma pessoa maravilhosa, um cara super gente fina.

Porchat: Que é um diretor...

Heloísa: Que é um diretor <pausa> baiano.

Porchat: Baiano.

Heloísa: Né?!

<pausa>

E

Eu tô preocupada de falar, é depois eu vou me arrepender.

Porchat: Num vai.

Heloísa: Vou ficar puta da vida.

Porchat: Num vai.

Heloísa: Porque você está me induzindo.

<risos de fundo>

Enfim, essa história tem muitos anos. E o meu, o meu ginecologista se chama

<baixa a cabeça, coloca as mãos no rostos, rindo>

<risos de fundo>

Porchat: Não, o nome não tem, nem nada. É só porque ela está com medo de falar o nome, mas não tem importância nenhuma.

Heloísa: É porque a história não é amena, né?!

Porchat: <sacudindo a cabeça>

Não, é. Tranquila, pode falar, vai que eu te...

<risos>

Eu garanto, eu garanto, pode ir, pode ir.

Heloísa: Gente, eu não que que Fábio tá me fazendo contá essa história. Enfim, eu memo disse pra ele que eu contaria, mas tá certo.

O meu ginecologista se chama Sérgio Machado.

Porchat: Perfeito.

Sérgio Machado, nome comum.

<movimentando as mãos>

Heloísa: Nome comum.

Porchat: E o diretor de cinema baiano Sérgio Machado.

Heloísa: Também.

Com quem eu já tinha mantido contato pouquíssimas vezes.

<risos do Porchat>

Não tinha menor intimidade.

<movimenta as mãos>

Um cara super gente fina e tal.

Porchat: Há?

Heloísa: E aí num final de semana, eu comecei a <movimenta as mãos> me desesperar porque eu tava com <risos> problemas <coloca a mão na mesinha ao lado como se estivesse pegando algo> pego o meu celular, abri Sérgio Machado, eu "troufe".

<risos de fundo>

*Transcrição realizada pela autora

Nessa segunda transcrição, as vozes de Heloísa e Porchat se entrecruzam de forma intrínseca e responsiva, com a presença da réplica, ocasionando o riso dos participantes do programa. Os gestos produzidos pela atriz corroboram para que a sua oralidade materialize a situação. Heloísa interage com os convidados, demonstrando a proximidade e o conforto presentes no ambiente. E Porchat continua interagindo e persuadindo verbalmente a fala de Heloísa para que ela conclua a sua história de forma cômica, e os objetos presentes ao redor contribuem para essa interação.

Quando Heloísa fala: “: É... É uma história... Que é uma pessoa maravilhosa, um cara super gente fina.”, cria uma expectativa no ouvinte que procura imaginar quem é essa pessoa pertencente à história. Entretanto, essa expectativa é quebrada por Porchat para que a atriz dê sequência à história e apresente o momento cômico. E a atriz vai criando estratégias linguísticas através das afirmações que profere sobre Fábio Porchat persuadi-la a contar a sua narrativa. Assim, ela vai prolongando o contexto cômico, criando novamente uma expectativa no ouvinte, e este último, no aguardo do desfecho, corresponde com o riso.

Nessa cena, o humor verbal e o não verbal estão presentes em todos os momentos através das estratégias linguísticas e dos gestos e expressões faciais que o apresentador e principalmente a atriz realizam para que a cena seja mais verossímil possível.

Transcrição 3 – Heloísa informa o motivo do contato

Heloísa: Ligo.

Aí, ele atende: alô.

Eu falei: Sérgio, Lolô.

Ele falou: diga, aí. <sotaque baiano>

Eu falei: e tá baiano.

<risos da plateia e convidados>

<aplausos>

Porchat: Tá baiano.

<mexe os dedos da mão direita no ar>

<aplausos>

Por quê? <risos>

Tá baiano.

Heloísa: Tava.

Porchat: E ele fez?
Heloísa: Não reagiu, porque é baiano.
Então... Ele...
<bate as mãos indicando indiferença>
Ele nem entendeu.
Ele fez um: ré, ré, sem graça.
<risos de fundo>
Aí, ele falou: Tudo bem?
Eu falei: amor, mais ou menos.
Ele falou: por quê?
Eu disse: Tô cuma coceira.
<risos de Orlando>
<risos de fundo>
Se num faz ideia.
<levanta as mãos para cima na altura do peito>

*Transcrição realizada pela autora

Na transcrição 3, ocorre a presença da heteroglossia, tendo em vista que Heloísa incorpora a voz de Sérgio, inclusive imitando seu sotaque. A plateia ri ao perceber a performance da atriz. Sem demora, Porchat interage, enfatizando o vocábulo “baiano” para fortalecer o efeito cômico causado. Heloísa retoma sua história utilizando novamente a heteroglossia e expondo o motivo da ligação a Sérgio. Os convidados riem por ser um tema considerado íntimo de acordo com as normas sociais, visto que o que é considerado proibido tem um poder de atração manifestado pelo riso.

Nessa cena, o jogo de palavras e a referência sociocultural são apresentados através da caracterização do personagem da história que é baiano. O uso do sotaque, as pausas, as repetições e o uso do discurso direto tornam a história empolgante e cômica que a expectativa criada pelos ouvintes é demonstrada através dos risos e aplausos. Todos aguardam de uma forma divertida a situação mais engraçada que está por vir. O Humor verbal e o não verbal estão sempre presentes nessas trocas comunicativas, contribuindo para a produção do cômico.

Transcrição 4 – Heloísa finaliza a história

Heloísa: Ele falou assim: Hã?
<movimenta os braços>
O máximo que ele conseguiu dizer foi isso: hã?
<faz um olhar de estranheza>
Achei estranho que ele não reagiu.
E falei: amor, tô com cândida.
<risos>
<aplusos>
Aí ele vira

<aplausos e gargalhada de Orlando>
Sem entender, ele virou e falou assim: tá com quem?
<risos>
Eu falei: não, amor, não é quem. É co..., quem é ótimo, né?! Estou com quem, estou com o quê. Estou com cândida.
<movimenta as mãos>
<risos>
Búú, cri, cri, cri <sinaliza com os dedos>
Bateu. Silêncio.
Eu comecei a achar estranho.
Eu falei: Caraca, é um final de semana, vai ver que o cara bebeu <direciona o polegar direito para a boca>
Tava dormindo, o cara não tá concatenando.
Aí, ele falou: Certo <baixando o tom de voz>
<risos>
Aí, eu falei: Sérgio, você ouviu o que eu falei?
Estou com uma coceiraaa <ênfatisa a frase com os dedos no ouvido esquerdo, simulando um telefone>
Muita coceira.
Aí, ele, mais sem entender, ele falou: tá com coceira aonde? <sotaque baiano>
<gargalhada do Porchat>
Eu não tô acreditando. Se eu tô te ligando, Sérgio, eu estou com uma coceira aonde?
Na xereca.
<gargalhadas>
<gargalhada do Orlando>
Mas eu não sei...
Gente, cês não tão entendendo, sem intimidade nenhuma, uma pessoa recebe um telefonema no domingo de uma pessoa.
Aí, eu falei: uma coceira na xereca, Sérgio.
<risos>
Eu faço o quê?
Porchat: <rindo>
E ele?
Heloísa: Aí ele fez assim: num sei.
<risos>
Falei: não, porra. Sério?
Sem sacanagem.
Eu faço o quê? Se você não sabe, quem vai saber?
<risos>
Aí, ele falou: seu médico?
<revira os olhos, levanta a cabeça e coloca a mão direita no pescoço>
<gargalhada do Porchat>
A sensação que eu tive, cês vão entender completamente. Sabe quando você vai no elevador do terror, aquela coisa?
Porchat: Abre um alçapão.

< sinaliza com as mãos como se estivesse abrindo algo >

Heloísa: Abre um alçapão cê faz: "vum", o chão sai.

Eu tive < passa a mão direita no pescoço >

fração de segundo morte, eu morri, eu morri alguns segundos.

Eu disse: não fiz isso, não é possível.

Eu afastei o telefone, tava escrito de certo que era mesmo o nome.

< berra >

Eu dei um berro.

*Transcrição realizada pela autora

E, por fim, a transcrição 4, na qual predomina a heteroglossia para detalhar de forma mais intensa e verídica a situação apresentada. A atriz não utiliza somente a incorporação da voz de Sérgio, mas contribui com gestos, movimentos corporais, variação no tom de voz, intensificação da pronúncia de palavras para que o humor cause o riso. O humor verbal e o não verbal interlaçados para impulsionar o momento cômico

O uso do discurso direto utilizado pela atriz para narrar a história foi fundamental para transmitir as falas e as relações dialógicas dos personagens de uma maneira mais realista, envolvente e animada, ampliando o impacto e o humor da situação. Além disso, quando a atriz modificou sua voz para reproduzir os diálogos ocorridos na história, contribuiu para distinguir os personagens, favorecer com que a narração se torne mais dinâmica e auxiliar na transmissão do humor das falas de cada personagem, tornando o acontecimento mais divertido para o ouvinte.

Após a análise realizada do episódio selecionado do programa "Que história é essa, Porchat?", passa-se para as considerações finais do artigo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste artigo visou investigar como se construiu discursivamente o humor via relações dialógicas no programa humorístico "Que história é essa, Porchat?".

A partir da perspectiva do dialogismo bakhtiniano, foi possível observar no episódio selecionado do programa que as relações dialógicas são essenciais para a compreensão da linguagem e da comunicação humana.

O humor foi construído apoiado por diferentes vozes presentes na interação verbal entre participantes do programa e o apresentador. Essas várias vozes contribuíram para a criação de um ambiente propício e rico em humor, visando aproveitar todos os registros linguísticos e discursivos adicionados ao cômico.

As relações dialógicas no programa foram contempladas pela presença da heteroglossia e a responsividade. A presença dessas vozes diferentes estimula a interação e a troca de ideias. Isso ressalta que a linguagem não é um item individual e imóvel, mas um movimento ativo e socialmente estruturado. Por outro lado, a existência da heteroglossia contribuiu para que ocorresse uma diversidade na linguagem coloquial, representando o contexto cultural e social das participantes. Essa diversidade ofereceu uma construção de personagens com características distintas, que contribuíram para análise das relações dialógicas no humor. Ou seja, o humor verbal e o não verbal estavam unidos e contribuíram para que ocorresse a criação do cômico.

E, não menos importante, e muito presente durante das interações verbais, a responsividade. Esta desempenhou um papel significativo nos episódios. A capacidade das participantes em responder e reagir de forma adequada, criativa e bem estruturada aos questionamentos e inferências realizadas pelo apresentador foram fundamentais para a criação do humor.

No entanto, não se pode desconsiderar que os gestos, os movimentos corporais, as expressões faciais e o ambiente colaboraram para que o humor fosse construído juntamente com as interações verbais, com o intuito de fazer rir e proporcionar um programa envolvente e divertido para o público.

Sendo assim, essa análise permitiu compreender como se construiu discursivamente o humor via relações dialógicas no contexto específico deste programa, contribuindo para o avanço de estudos sobre as relações dialógicas no humor.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. (6ª Edição). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. (1ª edição). São Paulo: Editora 34, 2016.

CANAL GNT. Heloísa Périssé ligou para o ginecologista, mas... Que História É Essa, Porchat?. YouTube, 12 de abril de 2023. Disponível em: <<https://youtu.be/KBDmba53V-c>>. Acesso em: 06 de junho de 2023.

FARACO, Carlos Alberto. Linguagem & Diálogo: As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. 1ª Edição. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, José Luiz. Introdução ao pensamento de Bakhtin. São Paulo: Ática, 2011.

POSSENTI, Sírio. O humor e a língua. Ciência hoje. v.30, n. 176, p. 72-74, out. 2001. Disponível em: <<http://juliofurtado.com.br/wp-content/uploads/2017/08/o-humor-e-a-lingua-texto.pdf>> Acesso em: 25. jun. 2023.

POSSENTI, Sírio. Os humores da língua: análises linguísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

SANTOS, Sebastião Lourenço dos. O enigma da piada: convergências teóricas e emergência pragmática. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014.

A tradução do humor – um campo em desenvolvimento

The translation of humor – a field in development

Autor: Tiago Marques Luiz

02

Enviado: 24/09/2023.

Aceito: 20/11/2023.

Tiago Marques Luiz:

Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal da Grande Dourados (2009), especialização em Tradução de Inglês pela Universidade Gama Filho (2011), especialização em Semiótica e Análise do Discurso pelas Faculdades Metropolitanas do Estado de São Paulo (2023), Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Atualmente cursa a graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal da Grande Dourados.

<http://orcid.org/0000-0003-4462-3050>

Resumo: Este breve ensaio visa discorrer sobre a tradução do humor enquanto um campo em desenvolvimento, trazendo questões pertinentes sobre a natureza do humor, seus componentes geradores de sentido, como também a própria tarefa do tradutor ao se deparar com um texto dessa natureza, seja ele literário, dramático ou audiovisual, em que será necessário trabalhar as competências necessárias para lidar com essa ou aquela linguagem semiótica em que o humor se

presentifica. Pretende-se inicialmente, propor um conceito (não exclusivo) sobre o humor e depois discutir a presença do humor e sua relação com a tarefa tradutória. Nossa discussão irá versar sobre a tradução do humor no campo multimodal, e que essas nossas colocações não são estanques, portanto, poderão servir de base e revisão para estudos posteriores. Nos valeremos das reflexões de Dirk Delabastita (1990), Marta Rosas (2002), Aauri Brezolin (1997), entre outros pesquisadores que se debruçaram nos estudos da tradução do humor.

Palavras-chave: Estudos da tradução. Tradução de humor. Linguagem humorística.

Abstract: This brief essay aims to discuss the translation of humor as a field in development, bringing pertinent questions about the nature of humor, its components generating sense, as well as the task of the translator when faced with a text of this nature, be it literary, dramatic or audiovisual, in which it will be necessary to work the necessary skills to deal with this or that semiotic language in which humor is presented. It is intended initially to propose a concept (not exclusive) about humor and then discuss the presence of humor and its relationship with the translation task. Our discussion will deal with the translation of humor in the multimodal field, and that our placements are not watertight, therefore, can serve as a basis and review for further studies. We will use the reflections of Dirk Delabastita (1990), Marta Rosas (2002), Aauri Brezolin (1997), among other researchers who focused on the studies of the translation of humor.

Keywords: Translation studies. Translation of humor. Humorous language.

Considerações iniciais

A tradução do humor é um campo que tem chamado atenção de especialistas predominantemente da Linguística (cf. ROSAS, 2002), sendo posteriormente revisitada por estudiosos dos campos da Literatura (cf. CESCO, 2007) e Teatro (KAROSS, 2007), e se expandindo no cinema, a partir de temáticas como dublagem e legendagem, conceitos oriundos da tradução audiovisual.

O objetivo deste trabalho não é menosprezar os esforços de outros tradutores nem criticá-los, mas reiterar a relevância o papel da linguagem humorística no ofício tradutório, considerando que o humor é um fenômeno da linguagem que se faz presente em qualquer gênero textual ou linguagem.

Algumas reflexões sobre a tradução do humor

Estudar e definir o humor é um grande desafio. Para esclarecer, humor, em um contexto escrito é qualquer coisa que provoque risos em seus leitores. Nesse sentido, não devemos descartar que alusões, metáforas, ironia, trocadilhos e jogos de palavras são elementos capazes de desencadear o riso no leitor (cf. LUIZ, 2022). E se formos pensar a expressão do humor em uma linguagem audiovisual como o cinema, o teatro ou a televisão, Dirk Delabastita (1990) categorizou quatro tipos de signos que são utilizados: signos verbais falados através do diálogo, signos não-verbais ouvidos através do ruído e da música, signos verbais vistos através de créditos e documentos na tela e, finalmente, signos não-verbais vistos visualmente. A tarefa atribuída aos tradutores é trabalhar exclusivamente com linguagem de sinais verbal, ignorando os sinais não-verbais. O resultado final de um texto audiovisual humorístico é um trabalho altamente complexo porque chega ao público através de vários canais e códigos onipresentes.

O humor provoca diversas respostas, desde o riso até um simples sorriso ou até mesmo uma reação interna. O contexto da situação pode afetar a resposta, como rir alto de uma comédia no teatro ou rir em casa. O humor também pode vir através do tom de voz, imitação de sotaque, expressões faciais, linguagem corporal - até mesmo através de técnicas mais complexas como ironia, paródia ou sarcasmo, que exigem esforço cognitivo do ouvinte ou leitor para serem totalmente compreendidos. Esses aspectos demonstram um processo consciente por parte dos tradutores na tomada de decisões, ante o desafio colocado na tradução de jogos de palavras humorísticas.

Os jogos de palavras, conforme definidos por Delabastita (1996), são técnicas textuais que utilizam estruturas linguísticas para transmitir diferentes significados em graus variados. A ligação inerente entre jogo de palavras e linguagem é inegável. Delia Chiaro

(1992) caracteriza os jogos de palavras como qualquer instância de uso da linguagem que visa entreter. Conseqüentemente, uma vez que os jogos de palavras estão inextricavelmente ligados à linguagem e existem principalmente para provocar humor, uma abordagem de tradução literal provavelmente não é uma estratégia viável para reter o jogo de palavras do texto original.

Como assinala Zatlín (2005) no contexto da tradução teatral:

o tradutor deve prestar muita atenção ao tom ou tons do texto de origem. Quando os dramaturgos se desviaram da linguagem padrão para alcançar certos efeitos, o tradutor deve fazê-lo também. Se o público da peça original rir de algo que alguém diz, ou suspirar de desânimo, o público da tradução também deve rir (ZATLÍN, 2005, p. 92, tradução nossa).

Como leitores, cada tradutor traz suas experiências únicas e conhecimento de mundo ao transpor o conteúdo original. Isto torna altamente improvável e indesejável esperar uma representação exata do texto de origem – um problema que se tornou ultrapassado e obsoleto quando se trata de tradução. O conceito de fidelidade não pode mais ser invocado, forçando-nos a repensar a nossa abordagem ao processo de tradução. O domínio do humor está sujeito ao mesmo fenômeno, onde cada tradutor, seja ele um comediante ou um intérprete de teatro, dá seu próprio toque às piadas. Assim, independentemente da área, artística ou literária, uma tradução tentará emular o original. Para o teatro, Patrice Pavis (2008, p. 24) argumenta que a encenação não precisa aderir ao texto, tornando discutível a ênfase na fidelidade. Afinal, comparações baseadas na fidelidade entre o original e a adaptação são inúteis.

Luiz (2018) alerta que sem considerar o conteúdo hermenêutico, a tradução teatral do humor não atinge o propósito almejado. A chave do sucesso reside na interação entre os atores e o público, o que garante que a mensagem pretendida seja eficazmente comunicada e compreendida, provocando assim o riso. Nos casos em que múltiplos atores estão envolvidos numa cena cômica, a responsabilidade do tradutor/humorista de defender o momento cômico torna-se imperativa. A tradução do humor pode se valer do símbolo da ponte, a qual Javier Muñoz-Basols e Micaela Muñoz-Calvo descrevem da seguinte maneira, se valendo da boa e má estrutura dessa ponte:

Este paralelismo pode ser explicado se imaginarmos como cruzar um rio por uma ponte firme e bem cimentado nos permite passar para o outro lado com segurança, deleitando-nos no mero fato de cruzar, olhar rio abaixo, contemplar a paisagem e, em definitivo, desfrutar da experiência. Do mesmo modo, uma boa tradução permite ao receptor do texto recrear-se na leitura, transladar-se à cultura meta e gozar de uma experiência agradável.

Pelo contrário, uma estrutura pouco estável ou mal construída, por exemplo, uma ponte suspensa que se equilibra ao passar, ou umas pranchas sobre as que tenhamos que ir saltando mudarão e condicionarão por completo nossa aventura de "cruzar ao outro lado". De igual modo, uma má tradução não nos permitirá aceder com facilidade à cultura-alvo e tornar-se-á, a todo o custo, uma viagem tortuosa cheia de obstáculos e de momentos de incerteza que nos impedirão de desfrutar plenamente do texto traduzido (MUÑOZ-BASOLS; MUÑOZ-CALVO, 2015, p. 160).

A academia muitas vezes ignora a análise de obras cômicas, mas o impacto do humor é imenso, pois atinge um público diversificado através de seus diversos estilos. Ao contrário de outras formas de texto, o humor tem a capacidade de transcender fronteiras. Por exemplo, o conteúdo informativo é menos cativante do que o material baseado em entretenimento. Além disso, o humor, com a sua abordagem informal, pode servir para além da simples diversão. Pode servir para educar, abordar temas políticos ou expressar pontos de vista.

O desafio de traduzir o humor já foi amplamente explorado por estudiosos como Schmitz (1996) e Brezolin (1997). A razão desta dificuldade reside na estreita ligação entre o humor e as nuances da língua e do ambiente cultural em que surge. É importante reconhecer que o que pode provocar risos numa comunidade pode não provocar risos noutra, dado que o humor muitas vezes surge das subtis peculiaridades e peculiaridades da linguagem local. Uma vez que o humor está tão intimamente ligado às estruturas únicas da linguagem, é altamente improvável que tentar igualar palavras em línguas diferentes, a fim de produzir efeitos semelhantes, tenha sucesso.

É possível criticar a afirmação de Yebra (1983) de que a homofonia não representa um problema para a tradução, uma vez que a homofonia é um aspecto importante da teoria da tradução, particularmente para obras literárias e outras línguas, incluindo a linguagem teatral. Se o texto original inclui jogos de palavras, é fundamental preservar essa característica em seu contexto cultural e sociolinguístico para evitar a perda do fluxo narrativo ou do diálogo durante o processo de tradução. A (in)traduzibilidade do humor é um tema frequentemente examinado por estudiosos que utilizam abordagens diversas, e que esses métodos, que incluem ambiguidade e aproximação fonológica, são usados para recapturar o efeito engraçado que é frequentemente atribuído a elementos específicos da linguagem da piada. Quando se trata de jogos de palavras em particular, as expressões idiomáticas são componentes integrais do humor e são mais adequadas para seus respectivos idiomas. (SCHMITZ, 1996; BREZOLIN, 1997).

[1] No original: the translator must pay close attention to the tone or tones of the source text. When playwrights have deviated from standard language to achieve certain effects, the translator must do so as well. If the audience for the original play would laugh at something someone says, or gasp in dismay, the audience for the translation should too.

[2] No original: Este paralelismo se puede explicar si imaginamos cómo cruzar un río por un puente firme y bien cimentado nos permite pasar al otro lado con seguridad, deleitándonos en el mero hecho de cruzar, mirar río

A tradução de textos humorísticos apresenta um desafio único não encontrado em outras formas de tradução, pois a especificidade inerente a estes textos, independentemente do gênero, tema, finalidade comunicativa ou modo, impõe limitações ao processo de tradução, conforme discutido em Luiz (2016). A capacidade do tradutor de compreender as nuances culturais e o conhecimento do público-alvo são fatores críticos para uma mediação eficaz. Para realizar esta tarefa com sucesso, o tradutor deve reunir diversas habilidades, incluindo competência cultural e extralinguística. Compreender o perfil do leitor-alvo, como seus conhecimentos e expectativas, é essencial para orientar decisões quanto à técnica de tradução adequada para qualquer caso específico. No geral, compreender os referentes culturais e o contexto é crucial para alcançar uma tradução bem-sucedida. Brezolin (1997) considera a tradução de um texto humorístico na qual se contempla

compreensão, conhecimento geral, língua e re-expressão. Uma atividade que não apenas admita as várias interpretações de seus leitores, mas que também aceite que o texto traduzido exista em função dos objetivos a que se propõe, considerando o texto original apenas como um ponto de partida (BREZOLIN, 1997, p. 28-29)

Para Landers (2001), a tradução “deve reproduzir no leitor do TC a mesma reação emocional e psicológica produzida no leitor do TP. Assim, se o leitor do TP sentiu medo, curiosidade ou divertimento, o leitor do TC também deve sentir” (LANDERS, 2001, p. 49, tradução nossa). Deixando de considerar as referências culturais e os mecanismos linguísticos geradores de humor inerentes ao diálogo, os tradutores optam por uma conversão literal da passagem. O resultado final é a apresentação dos trocadilhos e referências culturais de uma forma que deixa o espectador desorientado, perplexo e sem qualquer noção do impacto do humor. Em suma, o humor se perde na tradução.

O tradutor deve, por vezes, recorrer a medidas criativas para transmitir o efeito pretendido do texto de origem, especialmente na tradução de declarações humorísticas. Pode ser necessário recriar a declaração parcial ou totalmente para alcançar o resultado desejado, como tem discutido Rosas (2002).

abajo, contemplar el paisaje y, en definitiva, disfrutar de la experiencia. Del mismo modo, una buena traducción le permite al receptor del texto recrearse en la lectura, trasladarse a la cultura meta y gozar de una experiencia placentera. Por el contrario, una estructura poco estable o mal construida –por ejemplo, un puente colgante que se balancea al pasar, o unas tablas sobre las que tengamos que ir saltando– cambiarán y condicionarán por completo nuestra aventura de “cruzar al otro lado”. Igualmente, una mala traducción no nos permitirá acceder con facilidad a la cultura meta y se convertirá, a todas luces, en un tortuoso viaje lleno de obstáculos y momentos de incertidumbre que nos impedirán disfrutar plenamente del texto traducido.

Considerações finais

Dada a ligação direta entre o humor e as estruturas linguísticas e as especificidades culturais, é uma tarefa difícil recuperar o humor na tradução. A prioridade deve ser restaurar passagens humorísticas quando elas constituem o cerne de uma obra para defender o propósito do texto. O tradutor possui vários métodos para interpretar o texto, tais como tentar se conformar ao original, escolher aspectos específicos, compensar qualquer humor perdido, reconstruir a comédia de uma maneira única ou ignorá-la completamente. Estas seleções, individualmente ou em conjunto, desafiam o papel do tradutor como mediador. O humor requer um certo grau de inventividade e resulta tanto num fator unificador como divisor entre línguas e culturas.

O tradutor deve possuir uma série de competências, incluindo competência cultural ou extralinguística, para mediar eficazmente entre línguas. O conhecimento do público-alvo pretendido, incluindo as suas expectativas e compreensão, também é vital para o sucesso. Em cada caso, o tradutor deve avaliar os referentes culturais e escolher a melhor técnica de tradução em conformidade.

Certos conhecimentos culturais ou enciclopédicos partilhados por potenciais destinatários ideais não podem ser totalmente conhecidos, tornando este conhecimento intuitivo. É importante considerar que vários elementos culturais estudados não têm origem na cultura do texto fonte, mas ainda estão incluídos no espaço cultural ampliado da cultura ocidental.

O tradutor deve primeiro identificar e depois replicar as implicações diferenciadas de um texto na sua língua-alvo, garantindo ao mesmo tempo que permanecem fiéis à intenção original do autor. Além disso, o leitor deve aplicar seu conhecimento de outras literaturas para compreender plenamente a mensagem transmitida.

O tradutor deve ter em mente os vários elementos que contribuem para o humor. O humor, característica inerente à língua de origem e à língua de chegada, exige do tradutor um certo grau de criatividade, portanto, é essencial que o tradutor possua fortes competências interculturais que lhe permitam compreender as nuances culturais que são a base do humor e determinar se traduzirão bem ou não para a língua-alvo. Traduzir humor não envolve apenas linguagem e técnicas, mas também fatores pessoais, como a formação, as experiências e o senso de humor do tradutor. Compreender as características e componentes de um texto é necessário

[3] Texto de chegada

[4] Texto de partida

[5] No original: "should reproduce in the TL reader the same emotional and psychological reaction produced in the original SL reader. Thus, if the SL reader felt horror or curiosity or amusement, so should the TL reader".

para superar diferenças linguísticas e culturais. Uma análise e reconstrução consciente na língua-alvo são elementos essenciais na ponte tradutória do humor. Portanto, a tradução de humor é uma habilidade única que requer uma combinação de fatores pessoais e cognitivos e conhecimento especializado em técnicas de tradução.

A própria tradução tem a capacidade de mostrar o ponto de vista do tradutor em relação ao seu trabalho e às suas escolhas de tradução. Essas escolhas decorrem da forma como o texto original funciona, do público a que se destina e de como o texto traduzido será recebido.

Referências

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta. 3 ed. São Paulo: Pontes, 2020.

BREZOLIN, Aداuri. Humor: sim, é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo. Tradterm, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 15-30, 1997.

CESCO, Andréa. Sueños y Discursos, de Quevedo: barroco, sátira e tradução. 2007. 208f. Tese (Doutorado em Literatura) — Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

CHIARO, Delia. The language of jokes: analyzing verbal play. London: Routledge, 1992.
DELABASTITA, Dirk. Translation and the Mass Media. In: BASSNET, Susan; LEFEVERE, André (eds). Translation, History & Culture. London: Printer, 1990, p. 97-109.

DELABASTITA, Dirk. The translator: studies in intercultural communication – Wordplay & Translation, v. 2, n. 2, Manchester: St. Jerome Publishing, 1996.

KAROSS, Luciana. A tradução da comédia teatral em The Importance of Being Earnest: tradução comentada e anotada. 2007. 239f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

LUIZ, Tiago Marques. Tradução de humor: algumas considerações. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v. 2, n. 1, p. 19-34, 2016.

LUIZ, Tiago Marques. O interlúdio de Pedro, o bobo em Romeu e Julieta: uma proposta de tradução. *Transversal – Revista em Tradução*, Fortaleza, vol. 4, núm. 8, 2018, p. 89-95.

LUIZ, Tiago Marques. O estado da arte da tradução do humor no Brasil. *Textura – Revista de Educação e Letras*, Canoas, v. 24 n. 58, abr./jun., p. 185-207, 2022.

MUÑOZ-BASOLS, Javier; MUÑOZ-CALVO, Micaela. La traducción de textos humorísticos multimodales. In: IBAÑEZ, Maria Azucena Penas. *La traducción: nuevos planteamientos teórico-metodológicos*. Madrid: Síntesis Editorial, 2015, p. 159-184.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSAS, Marta. *Tradução de humor: transcribando piadas*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

SCHMITZ, John Robert. Humor: é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo? *TradTerm*, São Paulo, v. 3, p. 87-97, 1996.

YEBRA, Valentín García. Polisemia, ambigüedad y traducción. In: YEBRA, Valentín García. *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia*. Madrid: Gredos Editorial, 1983, p. 70-90.

ZATLIN, Phylis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.

Shadows of Prejudice: Racism Explored In “I Know Why The Caged Bird Sings”, by Maya Angelou

Autoras: Ana Lara Alves Cutrim,
Amanda L. Jacobsen de Oliveira

03

Enviado: 05/09/2023.

Aceito: 07/10/2023.

Ana Lara Alves Cutrim

Graduada com Licenciatura em Letras-Inglês pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: inglês, professora e narrativa. Atuou como bolsista PIBIC pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Atua no momento como Instrutora de Língua Inglesa no Sesc Marabá.

Currículo

Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/8349152051773784>

Amanda Lais Jacobsen de Oliveira

É professora adjunta do magistério superior, na Faculdade de Línguas Estrangeiras e Tradução (FALET) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), na cidade de Marabá-PA. Possui graduação em Licenciatura em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Campus Pato Branco (2014), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 2016) e doutorado em Letras pela mesma instituição (2021), como bolsista Capes. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, cultura e

interdisciplinaridade, literatura comparada, teoria e crítica feministas.

Currículo

Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/6189574099652665>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6963-2458>

Abstract: Maya Angelou's autobiography is marked by many accounts of episodes when she witnessed and experienced racism in its various forms. *I Know Why the Caged Bird Sings* tells the stories of a little Maya discovering herself and discovering new airs as time passed and she moved from one house to another, to a young woman who was ahead of her time, getting to be the first black woman to command a cable car in San Francisco. Maya Angelou's autobiography was released in 1969, but it is still used as an object of study and analysis around the world nowadays, having in its composition subjects that still linger, such as racism, sexuality and feminism. Based on bibliographic research, this study seeks to organize a survey of Maya's autobiography, analyzing it under the perspectives of racism, feminism and intersectionality. To make it possible, we are going to read authors like Patricia Collins, Helena Hirata, bell hooks and other authors, relating it to their books, taking into account the points highlighted above. Maya Angelou's 1969 book addresses the daily struggles of black women, addressing prejudice and promoting understanding. Through accounts, Angelou helps readers break out of their social bubbles, ensuring Maya's experiences are heard and prevents similar stories from happening again.

Keywords: Maya Angelou; *I Know Why Caged Birds Sings*; Racism; Sexuality; Intersexuality.

Resumo: A autobiografia de Maya Angelou é marcada por muitos relatos de episódios nos quais ela testemunhou e experimentou o racismo em suas diversas formas. *I Know Why the Caged Bird Sings* narra as histórias de uma jovem Maya descobrindo a si mesma e explorando novos horizontes à medida que o tempo passava e ela se mudava de uma casa para outra, até se tornar uma mulher à frente de seu tempo, tornando-se a primeira mulher negra a comandar um bondinho em San Francisco. A autobiografia de Maya Angelou foi lançada em 1969, mas ainda é utilizada como objeto de estudo e análise em todo o mundo nos dias de hoje, apresentando em sua composição temas que perduram, como racismo, sexualidade e feminismo. Com base em pesquisa bibliográfica, este estudo busca organizar um levantamento da autobiografia de Maya, analisando-a sob as perspectivas do racismo, feminismo e interseccionalidade. Para viabilizar isso, vamos ler autoras como Patricia Collins, Helena Hirata, bell hooks e outros autores, relacionando seus livros, levando em consideração os pontos destacados acima. O livro de Maya Angelou de 1969 aborda as lutas diárias das mulheres negras, abordando o preconceito e promovendo a compreensão. Por meio de relatos, Angelou ajuda os leitores a sair de suas bolhas sociais, garantindo que as experiências de Maya sejam ouvidas e evitando que histórias semelhantes aconteçam novamente.

Palavras-chave: Maya Angelou; *I Know Why Caged Birds Sings*; Racismo; Sexualidade; Interseccionalidade.

Introduction

Angelou was an American writer. In her youth, she was a dancer and singer and she was also the first black woman to drive a streetcar in San Francisco, a cook and became an activist, teacher and actress when she was an adult. She died at the age of 86 in 2014 in the United States, leaving several works ranging from poetry, cookbooks, autobiographies, plays and children's books. Her most famous autobiography, *I Know Why the Caged Bird Sings*, was written after the murder of Martin Luther King, a black activist who Angelou had as a friend.

I Know Why the Caged Bird Sings is an autobiography. It is the first and most famous among five other autobiographical works. In it, Angelou tells the stories of her childhood years in Stamps, Arkansas, and St. Louis, Missouri, and her early adulthood in San Francisco, California. The book was first published in 1969, amid the fight for Civil Rights in the US, when Maya was 41 years old and had just returned to the United States after a period living in Cairo.

In the 1930s, segregation in Stamps in Arkansas was severe and society was divided into blacks and whites, ranging from how they lived to where they lived. Arkansas and the majority of the Southern United States lived under the so-called Jim Crow laws, a

Shorthand for the diverse practices, customs, attitudes, and legal frameworks that arose in post-bellum America, especially the former slave-holding states, to undergird a regime of compulsory race segregation. (Norman, 2015, p. 35)

Maya Angelou, who was not born in Stamps but moved there at the age of three, experienced and witnessed such segregation in its many forms as the separation of white and black people by neighborhood, school and access to opportunities. Stamps is the city to which she moved to live with her grandmother: Mrs. Annie Henderson, in the back of the Store, a market that had been hers for over 20 years. Even though Mrs. Henderson was not their mother, Maya and her brother took to calling her "Momma", as they became fond of her as a mother figure. Anyway, it was there that some of what Angelou describes in her work took place, as well as describing her thoughts and feelings when experiencing acts of racism in other places.

Her work portrays the intersection of racism and sexism on several occasions. Angelou is not just an activist for the black movement, she is also a symbol of the feminist struggle. The objective of this work, therefore, is to analyze this intersection in Angelou's autobiographical narrative, *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969), through the ideas of the writer and activist bell hooks in her book

Black Looks – Race and Representation (1992), around themes such as racism, feminism, sexuality. To analyze the other points, such as intersectionality, we will look through the ideas and theories of Helena Hirata (2014) and Patricia Collins(2021). Angelou was assertive when choosing the name of her book because it is named after the poem “Sympathy” (1899), by Paul Laurence Dunbar (1872- 1924). In this poem, the bird sings, but even though it is a beautiful song, it is not a song of joy, it is a prayer for freedom, just like the little Maya in this narrative.

The domination and subjugation experienced by Angelou due to racism

When discussing the life and work of Maya Angelou, it is crucial to recognize the impact of systemic racism on her experiences. And when discussing racism, it is impossible to ignore how it intersects with sex and gender. It is important to examine these complex issues and work towards creating a more just and equitable society. In this sense, it is important to add what Helena Hirata discusses in her article “Gender, class and race: intersectionality and the consubstantiality of social relations” (2014).

According to Hirata (2014, p. 62, our translation), intersectionality can be described as the "interdependence of power relations related to race, gender, and class." In other words, the interdependence of these dimensions signifies that inequalities and forms of oppression cannot be fully comprehended unless we consider the intricate interaction among race, gender, and class. Therefore, intersectionality becomes essential for the study of Angelou's book, as even though racial issues are highlighted here as the focus of analysis, it is not feasible to solely analyze instances of racism without taking into account the additional oppressions experienced by the character.

Maya's account of her early life begins with her trip to Stamps, Arkansas, where she went to live with her brother, grandmother, and uncle. Stamps proved to be a city where segregation was very strong, and because of that, for a long time, Maya did not know how white people were. The following excerpts underline that issue:

[...] the segregation was so complete that most Black children didn't really, absolutely know what whites looked like [...] I remember never believing that whites were really real. I couldn't force myself to think of them as people. [...] These other strange pale creatures weren't considered folks. They were whitefolks (ANGELOU, 1969, p. 12).

The excerpt above is a testimony from Maya, and what is of utmost significance is that there are similar statements from the character, demonstrating that she was not the only one who grew up within this reality. In an interview with Brazilian researchers titled "Intersectionality, Epistemic Oppression and Resistance:

An Interview with Patrícia Hill Collins" (2021), Patrícia Hill Collins also discusses the necessity of not segregating the relationships of oppression based on race, gender, and class. This interview was given during the 2nd International Journey of Critical Applied Linguistics held in Brasilia/Brazil in 2019, the interview aimed to expand academic and public understanding of the concepts of intersectionality, epistemic oppression and resistance, using the theoretical perspective and contributions by Patricia Hill Collins, a prominent figure in gender, race, and oppression studies. In response to the first question, "Could you tell us a little about your story and efforts to build your voice and that of other black women and how this relates to your academic-scientific education and professional performance?", Collins conveys something that can be associated with Maya's text.

My neighborhood was racially segregated, but I didn't know it. For me, it was normal that I never saw white people before I was seven years old, except the few times that my mother took me downtown. (Patricia Hill Collins, Kleber Aparecido, Maria Carmen Aires, 2021, p. 329)

As we can read, the impact of racist policies can be seen in many forms in both narratives, one of which is the impression on black children, who did not truly grasp the existence of white people because of segregation, resulting in estrangement on the part of blacks and prejudice on the part of whites. This type of prejudice persists in contemporary times, with white individuals who choose to remain within their bubbles of reality, perpetuating and reproducing the system of racist domination.

In *Black Looks* (1992), bell hooks talks about the system of domination and submission present in the lives of black people. In the chapter "Loving Blackness as Political Resistance", bell hooks recalls a brief episode when she was lecturing when asked by a white listener if all people are not taught to be racist by a system, her point was that black people were just as racist as white people as we can read next:

She stated that the point she really wanted to make was that "blacks are just as racist as whites – that we are all racists." (hooks, 1992, p. 15)

When hooks explains that there is a difference between having prejudicial feelings (like the ones Maya had with the white part of town when she did not consider them to be real people, because preconceptions we have about someone can be first impressions, quite different from the explained domination system) and institutionalized white supremacist domination, the listener gets up and walks away, refusing to lend an ear to a perspective different from his own.

There is some resistance when attempting to grasp this difference (between prejudicial feelings and institutionalized white supremacist domination) some people now label “reverse racism” (as though such a concept actually existed) something hooks reinforces shortly afterwards with:

Why is it so difficult for many white folks to understand that racism is oppressive not because white folks have prejudicial feelings about blacks (they could have such feelings and leave us alone) but because it is a system that promotes domination and subjugation? (hooks, 1992, p. 15).

Accordingly, what the narrator recounts in the aforementioned passage of *I Know Why the Caged Bird Sings* is a byproduct of this type of system, in which segregation by race is naturalized to such a degree that even those who are actively being excluded are not aware of their roles in this process. Djamila Ribeiro (philosopher, journalist, teacher and writer), which has bell hooks as one of her inspirations, explains in her book *Pequeno Manual Antirracista* [Anti-racism concise handbook] (2019) in the chapters “Recognize the privileges of whiteness” and “Perceive the racism internalized in you”. In these two chapters, she writes about how a person can begin to recognize racist aspects in their speeches and actions and how often there is reproduction out of ignorance. Another important point she brings up is about how it is necessary to recognize when a white person is receiving the fruits of privileges, not for their own merit. So, as bell hooks expresses in her book, there is a system where these types of behavior are repetitive and there are still those who do not believe in it; they would rather ignore this reality than confront it.

The domination and submission can also be perceived in the fact that Maya, despite not even knowing any white people, not even acknowledging that they were really people, was still afraid of them. She feared these people she had no contact with because that was how she had been led to feel since she was little, how she was taught to behave before them. In the following passage, she says:

We knew only that they were different, to be feared, and in that fear was included the hostility of the powerless against the powerful, the poor against the rich, the worker against the employer, and the poorly dressed against the well dressed. (ANGELOU, 1992, p. 12)

This segment demonstrates that the character is aware of one force against another, even if she does not fully know both forces, she only knows that one is stronger than the other: a commanding and an obedient one. This is the ingrained domination that hooks talks about because, in Angelou's autobiography, she does not explain who teaches her and the other people close to her that they

should fear white people, there is no implicit explanation in the narrative for such behavior, showing later to be a defense mechanism for the racism suffered.

Another remarkable moment for the character shows how white children are also aware of this system of domination and submission. Maya is almost ten years old when she receives a visit from white children at her grandmother's store. The narrator says that the children are extremely disrespectful and rude to her grandmother, provoking her with imitations and racist jokes because they know they can. They are somehow aware of their power to be oppressors, simply because they are white. We can notice the disrespect in the way white children imitate and make fun of Maya's grandmother:

One of them folded her arms, pushed out her mouth, and started to sing quietly. I realized that she was imitating my grandmother. Another said, "No, Helen, you ain't standing like her. This is it." Then she lifted her chest and folded her arms, copying that strange way of standing that was Annie Henderson. Another laughed, "No, you can't do it. Your mouth ain't pushed out enough. It's like this." [...] (ANGELOU, 1969, p. 15)

Angelou's grandmother, Mrs. Annie Henderson, stays firm and does not fight back, even though the children are acting in a disrespectful way. Mrs. Henderson just answers the girls as if it is okay because she cannot do anything else.

Maya, as a young child, does not understand the level of self-control her grandmother is forced to have (by the system), she questions herself when she hears her grandmother saying goodbye to the girls in a very polite manner after all that happened:

Momma never turned her head or unfolded her arms, but she stopped singing and said, "Bye, Miss Helen, bye, Miss Ruth, bye, Miss Eloise." I burst. How could Momma call them Miss? The mean nasty things. (ANGELOU, 1969, p. 16).

Constrained by the system hooks mentioned, Mrs. Henderson can do little but, at least in appearance, accept all the provocations and disrespect from the girls. Even though she is the adult and owner of the store, she is forced to be submissive to the white girls or she would suffer consequences later. This type of situation can still be observed today in the daily events of many black people, even though there are now laws to punish people with this type of behavior, it is still something that is repeated and many black people do just like Mrs. Henderson did.

Exploring the Sexuality of the Black Woman in the Narrative

In this section, we analyze Maya Angelou's story on how one can see ambiguity towards a black community that both reinforces stereotypes of sexualized black women and struggles to protect their women from the consequences of such over-sexualization, as mentioned by Dana A. Williams (2009) in *Contemporary African American Women Writers*. As the critic points out, the character is raped by a member of the community, her mother's lover, a person that should have helped to protect her from such violence. At the same time, Williams states, the rapist is presumably murdered by males of her community, preventing her from having to encounter her abuser again. These events show a face of the black community that we can understand as a brotherhood, as Dana A. Williams (2009) says "From informal gatherings in her grandmother's general store to summer picnics, black folk congregate both to celebrate and to lament – the point is that they do it together", but without erasing that what happened to Maya in the book was also, in a way, a lack of brotherhood, as there was no one to protect her when it all happened.

Indeed, when we focus on the concept of brotherhood, we realize it has a limitation since it mainly revolves around men, leaving out the experiences of women. This points to the importance of combining discussions about race with those about gender and class, a viewpoint both Patricia Hill Collins and Hirata discuss. It is worth noting that the lack of support from the community, which affected Maya, could be seen as a lack of sisterhood, a lack of bonding among women coming together to understand and support each other. Or at least it could highlight the fact that the brotherhood to which black men belong to does not comprehend black women in the same way, or is not made for them. In fact, the challenges faced by black women are different from those experienced by black men and white women and this lack of support within Maya's own mother's home highlighted the importance of sisterhood. It emphasizes how the concept of brotherhood can exclude women's experiences.

When Angelou goes to spend a season with her mother in St. Louis, she stays with her mother and her boyfriend, Mr. Freeman. In the following passage, we have the view from the narrator about Mr. Freeman, her abuser:

Mother's boyfriend, Mr. Freeman, lived with us, or we lived with him. (I never quite knew which.) He was a Southerner, too, and big. But a little fat. Even if Mother hadn't been such a pretty woman, light-skinned with straight hair, he was lucky to get her, and he knew it. (ANGELOU, 1969, p. 27)

In the beginning, the narrator tells how Mr. Freeman appeared to be completely in love with his mother and waited patiently for her on the couch and when she arrived. It was as if she gave him life again, but everything changed when Maya started sleeping in the same bed as her mother and him. One day she woke up feeling that something was in her leg and when she turned to see what it was, she realized it was Mr. Freeman, putting his genitals on her legs.

Maya, as she was only 8 years old, had no idea what was happening to her and why what he was doing was wrong, so she just accepted and obeyed. She was very confused, this was the first time something like this happened to her and it was her first contact with sexuality. He used the child's innocence as a tool, as many abusers do, threatening her only brother so she would not report him. This enabled Mr. Freeman to continue his abusive episodes.

Mr. Freeman hugged Maya at the end, and as she was not used to receiving affection from a man, this caused her to develop a certain attachment to him, leading her to consider him to be her father figure. The fact that she did not wish him any harm contributed to that, she just wanted him to treat her like that again, she wanted to feel protected like that again. We can understand a little bit more about this in the following excerpt:

He held me so softly that I wished he wouldn't let me go. I felt at home. From the way he was holding me I knew he'd never let me go or let anything bad ever happen to me. This was probably my real father and we had found each other at last. (ANGELOU, 1969, p. 29)

This was another tool used by the abuser to gain free access to Maya. He took advantage of certain paternal or affection needs she had, leading her to believe that this was how a relationship between father and daughter was since she had not lived an example to use as a standard and be based on it.

One day, Mr. Freeman felt safe in raping Maya, since no one found out about what he was doing to her, and after all, he kept getting away with it, keeping her quiet about what was happening. In the book, she describes what it was like, and the pain she felt was so big that she could not stand it and passed out. "Then there was the pain. A breaking and entering when even the senses are torn apart" (ANGELOU, 1969. p. 33). This part of the book is very touching, Angelou reports what happened with a lot of details. After she woke up, she got a big fever that worried her mother, which led to her ending up in the hospital, letting Maya's mother know what was happening to her, finally.

Maya was just a child, who had her sexuality invaded and forced very early. A child is not expected to have these experiences at such an early age. This event caused a trauma that she carried for the following years. Later, in the book, the reader can understand that

Mr. Freeman was murdered. When Maya finds out about that, she believes that it is her fault and decides to stop talking (this remains for more than five years).

In the last chapter of the book, Angelou tells of another episode, when she was trying to understand more about sexuality and trying to have an experience to better understand herself. Maya is now sixteen years old and comments on how fascinated she was by lesbians and how she had doubts if she was a lesbian:

Not I was fascinated by lesbians and I feared that I was one. I noticed how deep my voice had become. It was lower than my schoolmates' voices. My hands and feet were not feminine and small. In front of the mirror I examined my body. For a sixteen year-old my breasts were sadly underdeveloped. The skin under my arms was as smooth as my face. I began to wonder: How did lesbianism begin? What were the signs of it? (ANGELOU, 1969. p. 93 - 94)

As a woman's body has always been very eroticized (with curves, petite, big breasts etc.), Maya held an image of what a heterosexual standard woman would look like, and when she compared her own body to this image, she could not perceive how she fit into that standard; her body did not conform to it. When looking at her friend, she says "She was a woman" as if she was not herself. All this generated many questions in Maya's head, who decided that to be feminine she needed the acceptance of a boyfriend and that this acceptance would lead her to femininity. This led her to make a proposal to a boy who lived in her neighborhood, Maya even thought that she would not be attractive to him for a relationship but at least she could get his attention just for interest just for sexual relations.

Maya says that at the end of their sexual relationship, she felt "used" and recalls the abuse that happened when she was 8 years old:

Not one word was spoken. My partner showed that our experience had ended by getting up suddenly, and my main concern was how to get home quickly [...] Thanks to Mr. Freeman nine years before, I had had no pain of entry, and because of the absence of romantic involvement, neither of us felt that much had happened. (ANGELOU, 1969, p. 95)

The person Maya became sexually involved with demonstrated that what had happened was just that, just a physical act and that made Maya want to leave immediately, reminding her of what Mr. Freeman had done to her when she was a child. When using "Thanks to Mr. Freeman" Maya is ironic, as her pain as a child was so brutal that as an adult she was able to feel no pain or emotional involvement in a sexual act.

As hooks (1992) stated, many anticipate a black woman to possess heightened sexual characteristics, and distinctiveness, or even be perceived as an exotic entity. The implications of hooks' assertion can be observed when there exists an anticipation that, due to being a black woman, Maya would embody a sexual adventurousness, evoking fascination.

We can find some relations with what Collins said in the interview "Intersectionality, Epistemic Oppression and Resistance: An Interview with Patrícia Hill Collins". This interview underscores the concept of intersectionality discussed by Collins. The intersectionality framework, as articulated by Collins, emphasizes how multiple dimensions of identity, such as race and gender, intersect to shape an individual's experiences and the expectations imposed upon them. The notion that black women are often subjected to sexualized stereotypes, as highlighted in the given excerpt, aligns with Collins' exploration of epistemic oppression— how dominant narratives and knowledge systems marginalize certain identities.

The interview also reflects the theme of resistance against these stereotypical expectations, which Collins discusses in her work. Black women, like Maya, who challenge and defy these imposed notions through their individuality and agency, exemplify a form of resistance against oppressive norms. This kind of fascination with black women's bodies can bring out many bad aspects of society, such as the examples we have of what happened to Maya, both as a child and as a teenager, since it is not thinking or treating the body or her as a person but as an object. Unfortunately, what happened to her is not an isolated case, it is just the result of what is still disseminated about black women, sometimes seen only as an object and not being recognized as a person.

Conclusion: From silence to empowerment: finding a voice against racism in “I Know Why the Caged Bird Sings”

In this paper two aspects presented in Angelou's book were addressed: the first is racism and the domination and subjugation that we can perceive in society and that hooks explains in her book (black looks), and from this perspective we can analyze how this happened in Angelou's work; the second is the sexuality and hypersexualization of the black woman. One is related to the other.

Maya was living with her grandmother when she witnessed the scene of white children trying to humiliate her grandmother in her own market, something that marked her a lot, and something that led her to understand how the system of

domination and subjugation is present and strong because it is not only having racist thoughts, since just thinking of it was not enough, they needed to humiliate, because that was how they learned in their community. As we have seen, the segregation in Stamps was so strong that Maya did not consider the whites in the other neighborhood to be real people. She saw them as beings so different that they could not be real, they could only be "strange pale creatures" (ANGELOU, 1969, p. 12), as she says in the book. And even though she did not consider them real people, she had nurtured within her the feeling of fear, even without knowing the real reason, she only knew that she felt, probably from things they had heard about them in their community since they were little, taught to fear and accept them.

The second aspect is about the black women's sexuality in the narrative. Maya experienced a forced sexual act when she was too young, when she was just a kid because she was seen as a sexual being prematurely. While the abuser, Maya's stepfather, was discovered only because the act of abuse landed her in the hospital. hooks brings this subject up in her book *black looks* (1992) as well, explaining how the black woman is seen as a different and exotic being, something to be experienced, often not respected as a human being but seen as an object. After what happened with Maya, she went through some internal battles, she stopped speaking, believing that something bad would happen if she expressed herself.

She even felt confused about her sexuality, which led her to have her second sexual experience, to see how she felt with men, as she suspected that she could be a lesbian. Her second experience was like being used as an object again: something that should have been good turned into something embarrassing and shameful for Maya, all because she was seen as a sexual being too early (which had consequences that lasted her entire life), and later because she was seen as a sexual object, hypersexualized.

Maya Angelou's book, despite being written in 1969, still addresses current affairs about the daily battles of black people and especially black women who suffer not only from the prejudice of being black but also especially of being women. All of Maya Angelou's accounts serve for the readers of her works to understand a little more about the other's view (in this case, the view of black women) and get out of their social bubble. All of this is important so that what happened to Maya is heard, especially for those who believe they are alone but are going through similar experiences, thus preventing it from happening again.

References

ANGELOU, Maya. *I Know Why Caged Bird Sings*. United States: Random House, 1969.

SILVA, Kleber Aparecido; GOMES, Maria Carmen Aires. Intersectionality, Epistemic Oppression and Resistance: An Interview with Patricia Hill Collins. Interviewed: Patricia Hill Collins. *Trab. Ling. Aplic*, Campinas, v. 5, n. 60, p. 328-337, jan./abr. 2021. Access in: <https://www.scielo.br/j/tla/a/mmH5wc3XC9KV4B7YxCZSqqq/?lang=en>. Accessed in: 03 feb. 2023.

hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston, MA: South end Press, 1992.

DUNBAR, Paul Laurence. *Lyrics of the Hearthside*. New York, United States: Dodd, Mead Company, 1899. p.40.

HIRATA, Helena. Gênero, Classe, Raça – Interseccionalidade e Consustancialidade das Relações Sociais. *Revista de Sociologia USP*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, 2014. Access in: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84979>. Accessed in: 03 feb. 2023.

NORMAN, Brian. *The Dilemma of Narrating Jim Crow*. *The Cambridge Companion to American Civil Rights Literature*. United States: Cambridge University Press, 2015.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

WILLIAMS, Dana A. *Contemporary African American women writers*. United States: Cambridge University Press, 2009.

LÓPEZ, Alberto. Maya Angelou, uma vida completa. *El país*, 04 april. 2018. Access in: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/04/cultura/1522818455_771877.html. Accessed in: 01 dez. 2022.

A tradução intersemiótica – um olhar para o teatro

Intersemiotic translation – a look on drama

Autores: Tiago Marques Luiz,
Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi

04

Enviado: 24/09/2023.

Aceito: 20/11/2023.

Tiago Marques Luiz:

Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal da Grande Dourados (2009), especialização em Tradução de Inglês pela Universidade Gama Filho (2011), especialização em Semiótica e Análise do Discurso pelas Faculdades Metropolitanas do Estado de São Paulo (2023), Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Atualmente cursa a graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal da Grande Dourados.

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torch:

Possui graduação em Licenciatura em Letras Português/Literatura pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (1992), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2001), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008) e pós-doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso (2020). É professora adjunta da Universidade Federal da Grande Dourados.

RESUMO: Neste artigo, discutiremos a tradução intersemiótica do texto dramático, tocando em questões como fidelidade, originalidade e recriação, amparados por estudiosos como Julio Plaza (2010), Anne Ubersfeld (2005), Patrice Pavis (2008ab), Margherita Laera (2020), entre outros nomes dos Estudos da Tradução, Estudos Teatrais e Estudos Semióticos. A tradução do texto teatral é considerada uma forma mais complexa de tradução literária, segundo Susan Bassnett (2003). Isso ocorre pelo fato de que, para traduzir textos teatrais de outros idiomas, é necessário um movimento em dois estágios: o primeiro, interlingual, envolve a mudança idiomática, enquanto o segundo, propriamente intersemiótico, se concentra nas possibilidades performáticas da representação do texto.

O tradutor deve estar consciente de que, ao traduzir um texto dramático, está também adaptando a peça à performance, garantindo que o textocriado esteja pronto para o ator no palco. Isso implica que adaptações devem ser feitas para que a performance faça jus à versão original. Como ponto de partida, entende-se que o artista/tradutor e outros agentes teatrais devem usar a criatividade para garantir que a linguagem encontrada no texto original suscite várias associações no público quando a peça traduzida for encenada.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica. Teatro. Sistema de signos. Espetáculo.

Abstract: In this article, we will discuss the intersemiotic translation of the dramaturgical text, touching on issues such as fidelity, originality and recreation, supported by scholars such as Julio Plaza (2010), Anne Ubersfeld (2005), Patrice Pavis (2008ab), Margherita Laera (2020) among other names of Translation Studies, Theatre Studies and Semiotic Studies. The translation of the theatrical text is considered a more complex form of literary translation, according to Susan Bassnett (2003). This is due to the fact that to translate theatrical texts from other languages, a two-stage movement is required: the first, interlingual, involves the idiomatic change, while the second, properly intersemiotic, focuses on the performative possibilities of text representation. The translator must be aware that when translating a dramaturgical text, he is also adapting the piece to the performance, ensuring that the text created is ready for the actor on stage. This implies that adaptations must be made so that the performance lives up to the original version. As a starting point, it is understood that the artist/translator and other theatrical agents should use creativity to ensure that the language found in the original text arouses various associations in the audience when the translated play is staged.

Keywords: Intersemiotic translation; Drama; Signs system; Spectacle.

Considerações iniciais

De acordo com o entendimento comum, o termo tradução refere-se a um empreendimento humano e verbal, o qual, portanto, se alinha com a definição de tradução interlingual de Roman Jakobson (1991). Convencionalmente, a tradução é vista como o processo de converter um único texto escrito ou falado (referido como texto fonte) em outro texto escrito ou falado (conhecido como texto alvo). Conforme afirma Clive Scott (2010),

o objetivo da tradução não é meramente transferir uma definição singular de significado para outra língua, mas sim iniciar um processo de alteração e reconstrução que, em última análise, leva à criação e interpretação do significado. Nesse sentido, o pesquisador dialoga com Lawrence Venuti (2011, p. 128), De acordo com o entendimento comum, o termo tradução refere-se a um empreendimento humano e verbal, o qual, portanto, se alinha com a definição de tradução interlingual de Roman Jakobson (1991). Convencionalmente, a tradução é vista como o processo de converter um único texto escrito ou falado (referido como texto fonte) em outro texto escrito ou falado (conhecido como texto alvo). Conforme afirma Clive Scott (2010), o objetivo da tradução não é meramente transferir uma definição singular de significado para outra língua, mas sim iniciar um processo de alteração e reconstrução que, em última análise, leva à criação e interpretação do significado. Nesse sentido, o pesquisador dialoga com Lawrence Venuti (2011, p. 128), para quem a tradução não deve ser vista como mera reprodução de uma essência textual imutável. Pelo contrário, é um ato de interpretação de um texto que é fluido tanto em sua estrutura quanto em sua mensagem. Da mesma forma, Peeter Torop (2008, p. 255) afirma que nenhuma tradução pode ser considerada uma versão definitiva do texto original. Em vez disso, cada tradução representa apenas um dos numerosos modos de expressão em potencial para o texto de origem. Não se trata, portanto, de simplesmente substituir uma palavra por sua equivalente em outro idioma. Em vez disso, é um processo diferenciado que requer habilidade, criatividade e compreensão dos idiomas original e alvo

Existe, porém, um segundo tipo de tradução, que envolve a rerepresentação do conteúdo em um sistema semiótico diferente daquele utilizado em sua forma original. Essa nova representação deve ter um significado e uma expressão diferentes e ainda ser reconhecida como relacionada à fonte original em algum nível. De acordo com Thaís Flores Nogueira Diniz (1999) e Patrice Pavis (2008a), mover/transladar o texto teatral para o palco é um processo que envolve a mudança de um sistema semiótico para outro e, para isso acontecer, primeiro é preciso pegar o que foi escrito na peça e transformá-lo em algo tangível no palco. Essa transição, por si só, já destaca a lacuna entre o que nossas mentes podem criar e o quanto podemos realmente replicar no teatro. Nas palavras da estudiosa, nesse caso a tradução vai incorrer na equivalência entre os sistemas de signos envolvidos, ou seja, “[...] um elemento x que ocupa um determinado lugar num determinado sistema de signos, o teatro, por exemplo, seria substituído, na tradução, por um outro elemento x’ que exerça a mesma função, porém no outro sistema de signos [...]” (DINIZ, 1999, p. 32).

O deslocamento, transferência, transmutação e transcrição de textos é conhecido como tradução intersemiótica, um processo que mostra e ilustra a interrelação das linguagens. Para Julio Plaza (2010), a primeira referência (explícita) à tradução

intersemiótica está nos escritos de Jakobson, que foi o primeiro a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. A tradução intersemiótica (ou “transmutação”) foi definida como a tradução “[...] que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa.” (PLAZA, 2010, p. xi).

Este artigo tem como objetivo elucidar a discussão da tradução intersemiótica, focalizando o campo do teatro refletindo não apenas sobre os sistemas de signos¹ envolvidos, como também sobre o papel que os agentes do drama expressam na tradução para o palco. Ressalte-se que o texto dramático, por sua intrincada natureza semiótica e comunicativa, possui características peculiares, que o diferenciam dos textos narrativos e líricos: composto principalmente por diálogos, que englobam a fala dos personagens e se distinguem por seu ritmo, padrões de entonação, intensidade e elevação, o texto inclui também as didascálias, instruções cênicas performativas do autor, que podem remeter a vários elementos, desde cenários, tempo, gestos e objetos até a indicação da maneira pela qual os atores devem apresentar suas falas. Essas particularidades têm feito com que o texto teatral, segundo Susan Bassnett (1991, 2003), venha recebendo pouca atenção nos estudos de tradução em comparação com outros tipos de texto, lacuna que procuramos contribuir para sanar com este artigo.

A tradução intersemiótica para/no teatro

Tradicionalmente, a tradução é vista como o processo de mover unidades de significado; porém, essa perspectiva não reflete sua complexidade, originando noções equivocadas como as de traduções “literais” ou “exatas”, as quais se distinguiriam das chamadas traduções “livres”. Na realidade, a tradução está longe de ser uma transferência direta, e alcançar uma versão precisa e inegável de um texto em um idioma diferente simplesmente não é possível.

No caso da tradução intersemiótica (PLAZA, 2010, p. 30), isso acarreta o desvelamento de novas realidades por meio da própria estrutura dos signos. Isso porque, ao construir uma nova linguagem, o objetivo não é apenas retratar realidades existentes ou conteúdos encontrados em outras línguas.

[1] Ao utilizarmos, ao longo do artigo, a expressão “sistemas de signos”, destacamos que nossa leitura se volta à discussão referente tanto aos elementos verbais quanto aos não verbais presentes nos processos de tradução intersemiótica. Ressalte-se, ainda, que o teatro, por exemplo, é um sistema de signos híbrido, uma vez que envolve as duas formas de linguagem.

Como bem alerta Venuti (2019, p. 174-176), precisamos parar de assumir que um texto original é invariável; de limitar a abordagem sobre um texto ser ou não "traduzível"; de nos prender à noção de que as traduções dependem de uma forma, significado ou eficácia fixos, dado o fato de que as possibilidades são infinitas; e de presumir que sejam réplicas exatas das obras originais; e precisamos começar a encampar a ideia de que um único texto de origem pode oferecer interpretações múltiplas e até conflitantes, levando a diversas traduções; aceitar que a tradução é inerentemente interpretativa e pode ser aplicada a qualquer texto de origem; além de abordar as traduções como textos independentes que têm algum nível de separação dos materiais de origem que interpretam. Venuti (2019) alerta ainda para a importância de se reconhecer a autonomia das traduções como textos próprios e não meros receptáculos para transmitir as palavras/textos de outro autor.

Também no que diz respeito à tradução intersemiótica, João Queiroz e Pedro Atã (2019) apontam sua semelhança à "adaptação", um processo que enfatiza a transformação dos signos. Os autores sugerem que a ligação entre a tradução intersemiótica e a criatividade é significativa, pois artistas experimentais que transformaram criativamente seus domínios usaram a tradução intersemiótica para transferir técnicas e abordagens estéticas de um sistema de signos para outro. Os autores também mencionam que a criatividade artística geralmente depende da tradução de artefatos como materiais, procedimentos e métodos entre diferentes sistemas de signos. Em concordância com os autores, Susan Petrilli (2015) ressalta que a capacidade de inventividade, criatividade e autonomia não pode ser prejudicada, na tradução, por um foco excessivo na semelhança com o original — ainda que seja inegável que uma tradução deve ter alguma semelhança com o material de origem.

Articulando uma correspondência entre o tradutor do texto dramático e um agente teatral, Margherita Laera (2020) pontua que os tradutores, assim como os atores e diretores, precisam constantemente fazer escolhas para enfatizar os diferentes aspectos do texto de origem (o "original") que provocarão associações variadas nos espectadores/leitores do texto de chegada. Segundo Susan Bassnett (2014), o ato de traduzir pode ser dividido em duas fases distintas. Na primeira fase, escritores e dramaturgos se envolvem diretamente com material antigo, enquanto leem os textos e assistem às performances teatrais. A segunda fase envolve novos leitores e espectadores já engajados com o material reconstituído. Nesse sentido, Bassnett destaca que enfatizar o texto escrito no processo de tradução pode limitar o tradutor de obras dramáticas a um molde prescritivo, ao contrário do que costuma ocorrer com os tradutores de formatos narrativos ou poéticos. Ao desconsiderar a relação interconectada entre a literatura dramática e a performance dela resultante, pode-se levar à discriminação contra aqueles que se desviam da dita "interpretação correta", de

modo a deixar sujeitos a críticas negativas tanto o tradutor quanto o diretor que atuam com maior liberdade criativa.

Em qualquer tradução, o tradutor tem a oportunidade de ver o texto inicial de uma perspectiva única e mostrar sua própria interpretação ao público. Brenda Oliveira (2012) argumenta que a tradução age em prol da desconstrução e do desvelamento do texto e que isso repercute em qualquer sistema de signos, pois “[...] as linguagens escolhidas não são uma prioridade, não precisam ser fixadas. Dependendo do aspecto a ser investigado, elas variam. Elas mudam porque o que conta é a apropriação do texto e criação de um novo texto, pois a tradução é transformação.” (OLIVEIRA, 2012, p. 14, *itálicos no original*). Ecoando a ideia de Petrilli (2015) de que uma tradução deve ser semelhante e diferente, Henrik Gottlieb (2017) argumenta que o texto-fonte e sua tradução nunca são semioticamente equivalentes, ainda que guardem uma conexão entre si. Essa conexão, no entanto, enfatiza a semelhança em vez da correspondência.

Na vastidão da língua e da cultura, tradutor e texto traduzido ocupam posições duais: o texto traduzido é urdido no tecido de ambos os textos, o de origem e o de destino, tomando-se parte integrante de suas esferas culturais únicas. Através do processo de tradução, a transferência de conteúdo não se limita apenas ao significado semântico, mas inclui as características rítmicas, acústicas e conotativas presentes tanto na linguagem quanto no contexto. Esses detalhes idiossincráticos são cuidadosamente modificados para corresponder ao idioma e à cultura do texto de destino.

É óbvio que, quando transformamos o texto escrito em apresentações/representações/encenações artísticas, há mais do que se aparenta. Os tradutores mudam as palavras, enquanto os diretores usam suas equipes para remodelá-las com movimento, luz, som e todo tipo de signos teatrais — existem inúmeros caminhos a serem trilhados por tradutores e diretores (CRUZ, 2019). Afinal, o universo dramático é construído vividamente através dos personagens, com suas formas e traços únicos, bem como de suas relações com o enredo. Sugestões cênicas e sutis inseridas nos diálogos ajudam a criar este mundo vívido, diante do qual cada leitor ou espectador elabora sua própria imagem exclusiva deste universo dramático.

Pavis (2008a), renomado teórico do teatro, pontua que o processo de dar vida a um texto no palco é um esforço incrivelmente desafiador, pelo fato de que a encenação (e sua recepção) pode desencadear efeitos contrários, como alegria ou amargura, no espectador. Para que a encenação venha a lume, segundo Pavis (2008a), o próprio texto é apenas um dos muitos elementos que compõem o espetáculo, ao lado dos atores, do espaço e do ritmo. Nesse ponto, torna-se impossível apreciar a sequência de eventos e ações dos atores e/ou diretor de forma linear. A encenação, como a vemos atualmente, é o ato de apresentar sistemas de signos interligados que criam significado para o público de forma síncrona, pois, como ressalta Pavis (2008a), compreender a encenação envolve perceber e compreender os sistemas de signos subjacentes que formaram a base de criação da equipe artística. Não se trata de reconstruir as intenções do diretor, mas de formular uma hipótese sobre o sistema escolhido pelos criadores a partir do que o espectador percebe (PAVIS, 2008a).

Para a adequada execução da tradução teatral, em particular para a tradução intersemiótica, Pavis (2008b) pontua que se deve considerar a situação de enunciação única que o teatro apresenta. Isso inclui um ator entregando um texto para um público presente, em um tempo e local específicos, ao mesmo tempo em que apela para esse público. Pensando a tradução intersemiótica do texto para o palco, o teatro, segundo Pavis (2008b), implica mais do que apenas a tradução interlíngua do texto dramático – envolve a tradução através dos corpos dos atores e dos ouvidos dos espectadores. Para enfrentar os problemas desse movimento tradutório específicos da cena/encenação, duas evidências devem ser levadas em conta: em primeiro lugar, a tradução é comunicada através dos corpos dos atores e dos ouvidos dos espectadores; em segundo lugar, o texto linguístico não pode ser simplesmente traduzido palavra por palavra, uma vez que ele cria confrontos, pois “[...] faz com que se comuniquem situações de enunciação e culturas heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo.” (PAVIS, 2008b, p. 412). A tradução intersemiótica do texto dramático abrange mais do que apenas o significado do texto de origem, também tocando em sua entonação, musicalidade e subtons implícitos, ajustados para atender às idiossincrasias e normas sociais da nova língua.

Segundo Anne Ubersfeld (2005), o texto dramático tem um papel significativo na conformação do espaço cênico, pois apresenta detalhes e coordenadas concretas, embora a encenação possa facilmente subverter ou desconsiderar essas indicações. O texto dialógico da dramaturgia funciona como um sistema complexo de signos linguísticos enraizados no som verbal, enquanto a representação performática capta a imagem visual e dinâmica das redes textuais, o que é crucial, apesar de menos visível.

No que diz respeito à questão da fidelidade, a pesquisadora também se manifesta (UBERSFELD, 2005): para ela, manter a fidelidade na tradução é uma atitude que pode ser considerada pseudo-intelectual (ARROJO, 2000; OLIVEIRA, 2018), pois se especula que nenhuma tradução tem o poder de recuperar plenamente o que foi perdido do original. Em vez disso, apenas revela uma interpretação ou leitura daquele texto – e não simplesmente move o conteúdo para novos territórios linguísticos. Em termos teatrais, esta perspectiva eleva a palavra escrita e encara a representação teatral apenas como um instrumento de transmissão e decifração de textos literários, ao mesmo tempo que procura preservar a máxima fidelidade à obra original.

Tal atitude supõe a ideia de equivalência semântica entre o texto escrito e sua representação; só mudaria a “matéria da expressão”, no sentido hjelmsleviano do termo, enquanto conteúdo e forma da expressão permanecem idênticos ao passar do sistema de signos-texto ao sistema de signos-representação. (UBERSFELD, 2005, p. 3, *itálicos no original.*)

A premissa ubersfeldiana sugere que é impossível, independentemente dos métodos utilizados ou do esforço exercido, recuperar significados identificados como inerentes ao texto original de forma completa e imparcial, assim como também não se pode considerar uma encenação como uma tradução fiel daquele texto escrito, uma vez que, criados pelo diretor, decorador, músicos e atores, os signos visuais, auditivos e musicais de um espetáculo teatral podem criar uma infinidade de significados que se estendem além do texto escrito.

Essas questões levantam algumas peculiaridades do debate sobre a fidelidade no campo dos estudos de tradução: Rosemary Arrojo (2000) aponta que as palavras não possuem um significado claro e consistente que possa ser facilmente compreendido por qualquer pessoa no processo de tradução, e que nenhuma língua está imune aos efeitos das variações de interpretação, dos duplos sentidos, das mudanças contextuais ou da passagem do tempo. Bassnett reitera:

Em suma, o tradutor tem que colocar as exigências do público designado antes de quaisquer teorias abstratas de fidelidade e procurar ser fiel apenas para reproduzir qualquer que tenha sido a função do texto original. Isso significa que o tradutor tem a liberdade de reescrever o original sem incorrer em alegações de infidelidade. (BASSNETT, 2014, p. 148, tradução nossa).²

Quando se trata da tradução intersemiótica, autores como Angel González (1981) e Susan Bassnett (2003) agregam novas camadas à questão, ao considerar o texto dramático como inacabado, sendo sua conclusão alcançada apenas por meio da representação teatral, a qual, ressaltam não precisa necessariamente seguir rigorosamente o texto original. Patrice Pavis (2008a) argumenta que a encenação “[...] não tem que ser fiel ao texto dramático. Essa noção obsessiva do discurso crítico quanto à fidelidade é inútil, pois faria levar a que se dissesse, em primeiro lugar, no que se funda a comparação entre ponto de partida e resultado.” (Pavis, 2008a, p. 24).

Quando falamos de fidelidade na tradução intersemiótica, portanto, na verdade estamos nos referindo a uma infinidade de questões, como fidelidade às ideias pretendidas pelo autor, fidelidade a uma tradição específica de representação, fidelidade a qualquer forma ou significado baseado em princípios estéticos ou ideológicos... Por isso, Pavis (2008a) afirma que um mesmo texto encenado em contextos diferentes não será igual, pois essas encenações “[...] não dão a ler o mesmo texto. É verdade que a letra do texto é a mesma, porém o seu espírito varia consideravelmente. Compreende-se o texto apenas como resultado de um processo de leitura.” (PAVIS, 2008a, p. 25). Portanto, por ser uma leitura, o texto estará suscetível a uma gama de interpretações, o que inclusive seria uma das motivações para o prazer da fruição teatral:

[2] No original: “In short, the translator has to put the requirements of the designated audience before any abstract theories of faithfulness and aim to be faithful only to reproducing whatever the function of the original text might have been. This means that the translator has the freedom to rewrite that original without incurring allegations of unfaithfulness”.

O prazer da encenação do teatro, o prazer do teatro em si mesmo, é isto, a variação; é aquilo que se inscreve na memória. Vê-se uma representação do Misanthropo e pode-se compará-la, de memória, a outra representação, e nisso há prazer. Eis aí o prazer do teatro. E parece-me que, com a tradução, acontece a mesma coisa, a tradução precisa sempre necessariamente ser refeita. (VITEZ apud CAYRON, 1985, p. 115-116, tradução nossa).³

De acordo com Marvin Carlson (1985, p. 10), a encenação de uma peça muitas vezes revela, inclusive, aspectos que não são evidentes no roteiro escrito. Esses elementos podem não parecer ausentes antes da performance, mas sua ausência torna-se aparente depois, destacando seu significado e importância. Essa revelação de ausências também abre uma infinidade de possibilidades para futuras interpretações e acúmulos.

Para Margherita Laera (2020), por sermos consumidores do teatro e da tradução, nos é dada “[...] a tarefa de interpretar a interpretação de outra pessoa e, ao fazê-la, tornamo-nos tradutores também.” (LAERA, 2020, p. 5, tradução nossa). A tradução intermediática teatral, portanto, envolve uma série de camadas de mediação. Para atingir o público, por exemplo, o ator deve integrar os aspectos dramaturgicos do texto dramático e construir sua interpretação por meio da assimilação do texto para a encenação. Esta é a mediação do ator.

A linguagem de um artista é a própria arte. Assim como é impossível transmitir um pensamento a outra pessoa por meio de palavras, pois isso apenas desperta seus próprios pensamentos, é igualmente impossível transmiti-lo por meio de uma obra de arte. Consequentemente, o significado da arte é construído por aqueles que a percebem, e não pelo artista. Como afirma Julio Plaza (2010, p. 34), o público também traduz um empreendimento criativo: são os elementos particulares que nele ressoam, evocando empatia e simpatia como resposta emocional primária. Esses elementos se manifestam em sua consciência imediatamente e sem escrutínio. Não são quaisquer conteúdos que são traduzidos, mas sim aqueles que se harmonizam com a sensibilidade individual e refletem as afinidades entre a arte manifestada e seu leitor/espectador.

Reforça-se, assim, a noção anteriormente levantada de que, quando se trata de traduzir intersemioticamente textos teatrais de outro idioma, esse processo envolve necessariamente duas etapas, a interlingual e a intersemiótica propriamente dita. No domínio linguístico, Reba Gostand (1980) menciona alguns problemas particulares, como o uso de gírias, o tom e o estilo do autor em um contexto distinto de sua produção. Além desses, a estudiosa acrescenta que

[3] No original: “Le plaisir de la mise en scène de théâtre, le plaisir du théâtre lui-même, c'est ça, cette variation; c'est ce qui s'inscrit dans la mémoire des gens. On a vu une représentation du Misanthrope, on peut la comparer, dans le souvenir, à une autre représentation, et il y a là un plaisir. Voilà le plaisir du théâtre. Et il me semble que pour la traduction, c'est la même chose, la traduction est nécessairement à refaire”.

Ironia, duplo sentido, jogo de palavras e trocadilhos devem ser comunicados se o espírito do original não for perdido. A posição que uma palavra ocupa em uma frase [...], pode influenciar sutilmente o significado da passagem original ou pode ser vital para a caracterização, comunicando algo adicional ao mero significado superficial da palavra por si só. Termos de carinho ou abuso em um idioma podem provocar uma resposta inadequada do público quando traduzidos literalmente em outro idioma, destruindo o tom emocional da cena. As alusões tópicas requerem tratamento cuidadoso — se as alusões mais apropriadas para o novo público forem substituídas, elas podem estar fora de caráter pela própria obra, seu cenário, período ou tom original. (GOSTAND, 1980, p. 2-3, tradução nossa).⁴

No domínio dos sistemas de signos não linguísticos, elementos adicionais, como movimentos, gestos, posturas, mímica, ritmos de fala, entonações, música e efeitos sonoros, luzes, cenário, todos trabalham juntos para compor o novo texto traduzido e, assim, impactar o público durante a performance de uma peça, tornando o processo de tradução ainda mais desafiador

Segundo Erika Fischer-Lichte (1987), a montagem não implica uma replicação exata de significado, nem implica que ambos os textos serão interpretados e compreendidos da mesma forma. Em vez disso, segundo a autora, a equivalência sugere que tanto os textos dramáticos quanto os teatrais podem ser compreendidos e interpretados com base em um significado compartilhado. Por isso, determinar a equivalência não é uma conexão universalmente reconhecida e estabelecida, mas sim o resultado de um processo de interpretação, que entrelaça a compreensão de um texto dramático com a interpretação de um texto teatral como uma performance, levando em consideração os significados evocados por ambos os textos.

A peça escrita e sua encenação divergem em alguns aspectos óbvios: enquanto o roteiro é puramente composto de palavras, a performance engloba aspectos verbais e não verbais. Isso significa que, a rigor, eles não compartilham signos comuns: a peça escrita usa o texto verbal escrito, enquanto a representação se baseia na linguagem falada e em elementos não verbais. Assim, é importante ver o roteiro e a performance como dois textos que pertencem a sistemas semióticos diferentes – a linguagem escrita e o sistema teatral, que enfatiza a comunicação falada. Considerando o que Bassnett (1991) apresenta como incompletude do texto dramático, não é à toa que os tradutores se inclinam para o auxílio de especialistas no campo da produção teatral, sendo esses responsáveis pela tradução do texto dramático com o objetivo principal de encená-lo. Raramente a versão final do texto é publicada e, quando o é, tende a ser uma adaptação para o palco e não uma tradução direta.

[4] No original: “Irony, double entendre, wordplay and puns must be communicated if the spirit of the original is not to be lost. The position that a word occupies in a sentence [...], may subtly influence the meaning of the original passage or may be vital to the characterization, communicating something additional to the mere surface meaning of the word by itself. Terms of endearment or of abuse in one language may provoke an inappropriate audience response when rendered too literally in another language, destroying the emotional tone of the scene. Topical allusions require careful treatment - if allusions more appropriate to the new audience are substituted, they may be out of character for the work itself, its original setting, period, or tone.”

Assim, a equivalência, conforme discute Erika Fischer-Lichte (1987), não é definida como uma busca pela igualdade absoluta, que é ilusória mesmo dentro de uma única língua ou de um sistema de signos, mas como um processo contínuo. A percepção de equivalência envolve uma relação complexa entre os signos presentes nos textos em questão. Amparada na teoria semiótica da cultura proposta por Iuri Lotman (1978) — a qual constitui-se como “[...] uma disciplina que examina a interação de sistemas semióticos diversamente estruturados, a não uniformidade interna do espaço semiótico, a necessidade do poliglotismo cultural e semiótico [...]” (LOTMAN, 1996, p. 78) —, Fischer-Lichte (1987) justifica essa dialética por meio do caráter semiótico. Segundo ela, todo sistema de signos tem suas delimitações no que diz respeito ao objeto a ser representado, portanto, a expressão desse objeto in totum não é possível, pois “[...] somos incapazes de ‘decodificar’ uma ‘informação’ dada em linguagem escrita e ‘codificá-la’ novamente por meio do sistema semiótico do teatro, sem alterar a ‘informação’ – apenas ligeiramente ou mesmo consideravelmente.” (FISCHER-LICHTE, 1987, p. 199, tradução nossa).⁵ A tradução, no viés da teoria semiótica, “[...] constrói e, ao mesmo tempo, dinamiza universos culturais [...]” (DUSI, 2016, p. 54). O que ocorre, segundo Dusi (2016), é um processo de negociação e justaposição com a cultura receptora, que muitas vezes diverge significativamente do texto original que está sendo decifrado. Consequentemente, torna-se crucial escrutinar não apenas as modificações feitas no texto original, mas também as decisões influenciadas pelos métodos empregados, bem como aquelas influenciadas pela lógica por trás da produção e engajamento do público, que dependem diretamente dos criadores e destinatários dentro do quadro cultural.

Julio Plaza (2010) reconhece as limitações inerentes à substituição completa de um signo por outro, mas acentua a ausência de uma relação hierárquica entre texto, linguagens e mídia, bem como entre as versões original e traduzida, e o passado e o presente. A tradução intersemiótica, segundo ele, é tanto uma prática crítico-criativa quanto uma metacriação.⁶ Essa prática estabelece uma plataforma de diálogo entre os signos e a reescrita da história. Ao fazer isso, sugere que a tradução intersemiótica depende fortemente das habilidades criativas e do repertório do artista tradutor, em vez de seguir um procedimento definido. Com isso, pode-se dizer, ecoando Roman Jakobson (1991), que a tradução do texto dramático para a encenação teatral consiste numa interpretação na qual “[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo.” (JAKOBSON, 1991, p. 64).

[5] No original: “we are unable to ‘decode’ an ‘information’ given in written language and to ‘encode’ it again by means of the semiotic system of the theater, without changing the ‘information’ – only slightly or even considerably”.

[6] Sobre a metacriação, recomendamos a leitura do texto de Dinda Gorlée (2016).

É importante considerar a peculiaridade do teatro (assim como de outros meios audiovisuais), que oferece um arsenal de articuladores sógnicos contemplado por imagens, verbo, música, som, cor, além de uma série de outros suportes que viabilizam projetos criativos. É a expressão da imagem que inscreve a perspectiva enunciativa do objeto, redimensionando a possibilidade das manifestações socioculturais e artísticas. Tais procedimentos tornam a densidade do enunciado provisória e criam mosaicos de sentidos. Na esteira deste pensamento, afirma Alberto Manguel:

As imagens assim como as histórias nos informam [...]. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens ou alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias, que completamos com nosso desejo, experiência, questionamento ou remorso. Qualquer que seja o nosso caso, as imagens, assim como as palavras, são as matérias de que somos feitos. (MANGUEL, 2001, p. 21).

Nesse processo complexo, o texto de partida é ativamente direcionado para os requisitos do texto de chegada, levando em consideração suas restrições ou explorando suas novas possibilidades de expressão, como afirma Dusi (2016). Além disso, torna-se imperativo retratar visualmente os elementos que ficaram por dizer, trazendo essencialmente à vida aquilo a que o texto literário pode ter aludido ou apenas parcialmente revelado. No domínio do teatro, o diretor e o dramaturgo têm a tarefa de tomar decisões críticas. Eles devem determinar quais informações apresentar e a maneira como elas devem ser reveladas. Ao fazer isso, eles se expõem voluntariamente às implicações que surgem ao contar uma história por meio de vários meios físicos. Isso vai resultar em uma coleção de desafios e escolhas, abrangendo desde a aparência dos atores até a vestimenta, passando pela iluminação do set etc., e tais decisões podem ser vistas como interpretações do texto original, ocorrendo em múltiplos níveis (DUSI, 2016, p. 56-57).

O texto traduzido pretende, pois, ser infiel: afinal, o tradutor traidor busca criar uma versão cênica que não seja meramente uma representação ilustrativa do texto. Em vez disso, a tradução intersemiótica se concentra nos conceitos de “esquecimento” e “suplemento”, destacando os núcleos dramáticos dominantes na obra. O processo de tradução, tanto interlinguística quanto intersemiótica, não é fixo e imutável. Em vez disso, funciona adotando as características do texto de chegada para reformular certos níveis de compatibilidade ou semelhança com o texto original. Ao longo desse processo, os efeitos de comunicação desejados pelo texto dramático são sempre considerados em relação àqueles que o novo texto (no caso da tradução teatral intersemiótica, a performance) quer preservar, remover, alterar ou reformular.

O texto é, portanto, desafiado por esse tipo de tradução, a qual reabre o texto e faz uma aposta: a de que o texto de chegada possa assumir a dignidade do texto de partida e até superar sua própria originalidade. A tradução cênica do espetáculo conta com a presença e continuidade física do ator-personagem e dos cenários visíveis, assim como com a articulação da narrativa dramática com outras virtualidades. É um processo de interpretação e leituras sucessivas, atualizando a forma teatral para além do texto escrito. A mediação do mundo imaginário já não depende apenas das palavras, mas sim da percepção imediata do espetáculo.

O processo de transmutação do código verbal e da imagem garante a produção cultural de dispositivos intersemióticos, pois a operação poético-tradutória não contempla necessariamente a fidelidade ao evento:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a 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. 13).

É uma tarefa difícil realmente entender como a tradução intersemiótica funciona entre diferentes formas de arte. Não temos apenas que considerar o conteúdo, mas também as nuances de expressão que os conectam de maneiras significativas e poderosas. A transposição cênica é uma maneira de conseguir isso: os signos que usamos para nos comunicar nem sempre são falados em voz alta. Certas mensagens, escondidas na estrutura da linguagem, podem ser detectadas por meio de uma análise textual cuidadosa. Ao examinar a maneira como as palavras são arranjadas e usadas, podemos descobrir um tipo de equivalência que transcende o significado do nível superficial.

Considerações finais

Como buscamos destacar ao longo deste texto, o processo de tradução intersemiótica do texto dramático para sua performance encenada envolve um processo amplo e contínuo, que perpassa desde o conceito inicial do texto até sua realização final. Fatores únicos, como espaço, cenários, equipamentos de iluminação e flexibilidade dos atores em relação ao público afetarão o tom pretendido da produção, envolvendo uma infinidade de processos de tomada de decisão por parte dos agentes tradutórios, os quais englobam desde música e efeitos sonoros (eletrônicos e orgânicos) até ações e movimentos (como atuação, dança e gesticulação), além da construção de personagens, seleção de elenco, cenografia e figurino, uso de cores e contraste, tensão e ritmo da performance.

Segundo Gostand (1980), esse processo multifacetado inclui várias etapas, e ao longo de sua realização se deve considerar o equilíbrio no uso de aspectos verbais e não verbais de forma adequada ao novo contexto.

Qualquer tradução apresenta desafios inerentes à linguagem, incluindo-se a necessidade de alcançar uma expressão precisa e a incapacidade de replicar o texto original, o que requer do tradutor tanto uma abordagem criativa capaz de compensar essas limitações quanto uma postura crítica para determinar as prioridades do processo. O ato de traduzir nunca é um movimento simples: afinal, a tradução é um ato pelo qual um texto se expressa por meio de outro, evidenciando-se a conexão entre eles ou apresentando-os sob uma nova luz, o que reafirma a perspectiva de que o texto original sempre pode ser visto sob uma nova perspectiva, permitindo ao tradutor destacar um elemento específico da história e compartilhar sua compreensão pessoal com o público — afinal, a tradução é um ponto de encontro entre o emissor e o receptor, onde suas experiências coletivas convergem para sugerir um novo significado para o texto traduzido. Esse processo é guiado tanto por regras gerais inerentes ao sistema semiótico quanto pelo contexto específico em que a tradução está ocorrendo.

A tradução intersemiótica de um texto dramático, por seu turno, constitui-se como a tarefa de reelaborar e alterar um material verbal escrito, o que possibilita ao seu tradutor (e mesmo exige dele) liberdade para reorganizar e revisar o conteúdo a ser traduzido. Isso inclui alterações no enredo, a omissão ou adição de certas seções, a modificação de personagens e até mesmo ajustes no cenário geral da narrativa. Através da tradução intersemiótica, o texto dramático é atualizado, mudando-se assim a percepção de que ele seja uma mera réplica ou reprodução de um original esclarecedor.

Com isso, o estudo da tradução intersemiótica teatral deve ser mais profundo do que simplesmente comparar os textos de origem e de chegada. A tradução cênica é uma interpretação de múltiplas leituras sucessivas, como um palimpsesto, em que “[...] o texto [...] se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura do ‘mesmo’ texto” (ARROJO, 1985, p. 20). Os signos usados em uma tradução intersemiótica tendem a se afastar do original na medida em que formam novos objetos, significados e estruturas imediatas. Esse distanciamento é resultado das próprias características diferenciais de dois sistemas de signos distintos: a mímica dos textos verbais é reformulada por meio de signos visíveis e sonoros que traduzem o signo original. Durante o processo, é necessário selecionar cuidadosamente qualidades específicas das linguagens presentes em cada movimento do enredo.

Em lugar da busca por uma fidelidade inalcançável, ou por uma suposta “essência” do texto original, o foco deve estar voltado para o exercício da transposição poética de linguagens e meios. Gorrée (2016, p. 84) pontua que a pesquisa artística intersemiótica desempenha um papel importante na exploração da pureza dos signos verbais e

não-verbais e na sua transformação em contextos modernos, em diferentes tempos e espaços. Esta descoberta é uma busca de conhecimento que desafia o cerne dos signos poéticos e seus elementos acompanhantes, bem como a dinâmica entre linguagens intermediáticas e extramediáticas. Abrange uma exploração do próprio signo e sua relação com seu ambiente. A estudiosa sinaliza que os artistas estão explorando cada vez mais novas maneiras de mesclar diferentes formas de mídia em seu trabalho. Isso inclui a fusão de traduções de diferentes formas de mídia em um tipo incorporado. Nos termos originais de Jakobson (1991), isso envolve a tradução de signos não linguísticos em signos linguísticos, bem como a tradução de signos não verbais usando outros signos não verbais da mesma língua ou de outra língua. Essas experimentações com arte intermídia e multimídia estão se tornando mais comuns.

Embora se possa ler textos dramáticos como se lê outros gêneros literários, seu verdadeiro propósito é a encenação teatral. E, para que eles cheguem aos palcos, é preciso remodelá-los em uma forma de arte distinta, com seu próprio conjunto de regras e regulamentos. Assim, existe uma tensão entre a liberdade da imaginação humana que o texto escrito proporciona e as limitações impostas pelo palco. Segundo González (1981), é preciso reconhecer a presença de vários sistemas sónicos interligados tanto no texto quanto em sua representação. Para criar significado, esses sistemas de signos distintos impactam significativamente as palavras faladas – o diálogo. Os signos não verbais, que são veiculados por palavras no texto, geram um sentido semelhante quando o encenador inverte o processo e substitui as rubricas por signos ou gestos tangíveis (GONZÁLEZ, 1981, p. 248).

O sentido da invenção, portanto, acompanha o pensamento analítico e sintético do tradutor sobre as formas estéticas em um processo de tradução intersemiótica do texto dramático. A criação, prevendo escolhas dentro de um sistema de signos diferente, opera em sincronia com uma leitura que visa a criação, de modo que, no novo texto, repetição e diferença se combinam, tornando-o mais do que uma simples cópia ou decodificação.

Referências

ARROJO, R. A tradução como reescritura: o texto/palimpsesto e um novo conceito de fidelidade. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, n. 5-6, 1985, p. 17-24.

ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2000.

BASSNETT, S. *Estudos de tradução*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo e revisão de Ana Maria Chaves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BASSNETT, S. Translation. London and New York: Routledge, 2014.

BASSNETT, S. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. TTR: traduction, terminologie, rédaction, Canada, v. 4, n. 1, p. 99-111, 1991.

CAMPOS, H. Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CARLSON, M. Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?. Theatre Journal, Baltimore, v. 37, n. 1, p. 5-11, March 1985.

CAYRON, C. La traduction: désir, théorie, pratique. In: HEINICH, N. La traduction: désir, théorie, pratique. Actes des premières assises de la traduction littéraire en Arles. Arles: ACTES SUD/Atlas, 1985. p. 88-125.

CRUZ, C. S. Tradução teatral – entre teoria e prática. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 263-280, ago./set. 2019.

DINIZ, T. F. N. Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.

DUSI, N. Tradução, Adaptação, Transposição. In: AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. (orgs). Tradução, transposição e adaptação intersemióticas. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016. p. 53-68.

ELLIS, J. The Literary Adaptation. Screen, Oxford, vol. 23, issue 1, Pages 3–5, 1 May 1982.

FISCHER-LICHTE, E. The Performance as an 'interpretant' of the drama. Semiotica, Berlin, v. 64, n. 3/4, p. 197-212, 1987.

GONZÁLEZ, A. R. F. La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y "Luces de Bohemia". In: ROMERA CASTILLO, J. (coord.). La literatura como signo. Madrid: Editorial Playor, 1981, p. 246-269.

GORLÉE, D. L. Metacriações. In: AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. (orgs). Tradução, Transposição e Adaptação Intersemióticas. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016, p. 69-134.

GOSTAND, R. Verbal and non-verbal communication: Drama as translation. In: ZUBER, O. (ed.). The Languages of Theatre: problems in the translation and transposition of drama. New York: Pergamon Press, 1980, p. 1-9.

GOTTLIEB, H. Semiotics and Translation. In: MALMKJÆR, K. (ed.). The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics. London: Routledge, 2017, p. 45-63.

JAKOBSON, R. Sobre os aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. Lingüística e Comunicação. Prefácio de Izidoro Blikstein. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991. 63-72.

LAERA, M. Theatre & translation. London: Red Globe Press, 2020.

LOTMAN, I. A estrutura do texto artístico. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LOTMAN, I. La semiótica de la cultura y el concepto de texto. In: LOTMAN, I. La semiosfera I: semiótica de la cultura e del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, p. 249-263.

MANGUEL, A. Lendo Imagens: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MENDES, C. F. As estratégias do drama. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

OLIVEIRA, B. Tradução Intersemiótica na elaboração da dramaturgia do ator: pedagogia e encenação. 2012. 200f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, C. L. S. Fidelidade e tradução: uma relação conflituosa. Revista Anthesis, Cruzeiro do Sul, v. 6, n. 12, p. 16-24, jul./dez. 2018.

PAVIS, P. Do texto ao palco: um parto difícil. In: PAVIS, P. O teatro no cruzamento de culturas. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008a, p. 21-42.

PAVIS, P. Dicionário de teatro. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

PETRILLI, S. Translation of semiotics into translation theory and vice versa. *Punctum: International Journal of Semiotics, Greece*, v. 1, n. 2, p. 96–117, December 2015.

PLAZA, J. Tradução intersemiótica. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

QUEIROZ, J.; ATÃ, P. Intersemiotic Translation, Cognitive Artefact, and Creativity. *Adaptation*, v. 12, n. 3, p. 298–314, 2019.

SCOTT, C. Re-theorizing the Literary in Literary Translation. In: FAWCETT, A., GUADARRAMA GARCIA, K. L.; HYDE PARKER, R. (eds.) *Translation: Theory and Practice in Dialogue*. London: Continuum Publishing, 2010, p. 109-127.

TOROP, P. Translation and Semiotics. *Sign System Studies*, v. 36, n. 2, p. 253-257, 2008.

UBERSFELD, A. Para ler o teatro. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VENUTI, L. Introduction: poetry and translation. *Translation Studies*, London, v. 4, n. 2, p. 127–132, 2011.

VENUTI, L. *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.



lol

