

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



A Tradução de Contos Literários Abordando Relações entre o
Mundo Anglófono e Lusófono

Adriana Santos Rosa de Vilhena

Trabalho final orientado pela Professora Doutora Margarida
Vale de Gato, especialmente elaborado para a obtenção do grau
de mestre em Tradução

Relatório de Estágio

2016

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



A Tradução de Contos Literários Abordando Relações entre o
Mundo Anglófono e Lusófono

Adriana Santos Rosa de Vilhena

Trabalho final orientado pela Professora Doutora Margarida
Vale de Gato, especialmente elaborado para a obtenção do grau
de mestre em Tradução

Relatório de Estágio

2016

Agradecimentos

Um obrigada do tamanho do mundo aos meus pais por toda a fé, paciência, força e amor.

Um obrigada à Professora Doutora Margarida Vale de Gato por todo o tempo e dedicação.

Um obrigada ao Doutor Marco Neves pela oportunidade, assim como por todas as lições e conselhos.

Um obrigada aos autores Julian Silva e Darrell Kestin, pela generosidade na cedência dos seus contos e pela disponibilidade para o diálogo sobre a sua tradução.

Um obrigada eterno especialmente à Inês, à Joana, à Patrícia e à Rita por todas as palavras de incentivo, pelo amor e pela amizade. Valem ouro.

Obrigada por todos os bocadinhos de inspiração em forma de amor.

Resumo

O presente trabalho final tem como propósito abordar a tradução de uma pequena parte contística de literatura de diáspora portuguesa nos Estados Unidos da América.

Tendo como base dois contos de dois autores lusodescendentes, nomeadamente "The Woman Who Stole the Moon", de Darrell Kastin (n. 1957), e "A Candle in the Wind", de Julian Silva (n. 1947), propõe-se uma tradução e enumeram-se as dificuldades apresentadas, identificando-se o tipo de problemas, juntamente com as estratégias para a sua resolução.

A tradução dos contos afigurou-se um processo longo e moroso, em parte graças à tentativa cuidada de reproduzir os estilos de ambos os autores, e em parte devido à complexidade de normas a que a tradução tem de atender. Um dos principais desafios prendeu-se com a tipologia de narrativa breve ficcional. Outro aspeto de relevo na investigação foi o estudo de autores literários e a tradução das obras dos mesmos, uma vez que vivem uma situação intercultural e ambivalente entre os mundos de partida e chegada.

Procurou-se traduzir contos recentes de forma a poder estabelecer um diálogo com a literatura de diáspora atual, aproveitando igualmente a oportunidade de contactar com autores vivos e esclarecer qualquer dúvida ou pedir algum parecer.

Neste trabalho, apresenta-se uma introdução ao contexto dos lusodescendentes nos E.U.A., assim como uma biografia de cada autor e caracterização dos contos, ao que se segue uma análise dos procedimentos e estratégias de tradução que possibilitaram a mesma, em conformidade com a perceção de estrutura, estilística e função de cada um dos contos.

Em anexo encontram-se os textos de partida e as traduções propostas.

Por fim, espera-se que o presente trabalho final de mestrado possa suscitar a curiosidade dos leitores sobre a literatura de diáspora portuguesa nos E.U.A., assim como dar a conhecer a escrita de Darrell Kastin e Julian Silva.

Palavras-Chave: Darrell Kestin, Julian Silva, diáspora luso-americana, narrativa breve, tradução literária

Abstract

This master's thesis' primary aim is to present the translation of a small part of Portuguese diasporic literature in the United States of America.

The work is based on two short stories, "The Woman who Stole the Moon", by Darrell Kastin (b. 1957), and "A Candle in the Wind", by Julian Silva (b. 1947), both of Portuguese descent. The difficulties of translating these into Portuguese will be enumerated, along with the type of problem they represent and the strategies used to solve them.

Translating the two short stories was a long and time-consuming process, in part due to the attempt to reproduce the narrative styles of both authors, and in part due to the complex array of norms interfering with the translation process. One special challenge was to deal with the short fiction form. Another important aspect was the study of literary authors and the translation of their writings, since the authors live in an intercultural and ambivalent situation between both source and target worlds.

The aim was to translate contemporary authors in order not only to establish a dialogue with diasporic literature, but with the authors themselves, who kindly answered questions and doubts and had their say in the translations.

This present study includes an introduction to the context of Portuguese descendants living in the USA, as well as a biography on both authors and a characterization of each short story. There is also an extensive analysis of all the strategies and procedures that made the translation process possible according to the structure, stylistics and function of each short story.

The annexes include the original short stories and respective translation.

Lastly, we hope that this master's thesis can help readers understand Portuguese literary diaspora in the USA better, contributing to the dissemination of the writings of both Darrell Kastin and Julian Silva.

Key Words: Darrell Kastin, Julian Silva, Portuguese diaspora in the USA, short fiction, literary translation

Índice

Resumo	5
Abstract	7
Índice.....	8
Estágio.....	11
Introdução	12
a) Divisão do trabalho, normas e convenções de tradução	12
b) A tarefa do(a) tradutor(a).....	14
Capítulo 1. Luso descendência e Literatura	17
1.1 Contexto.....	17
1.2 A Literatura de Diáspora.....	20
Capítulo 2. Autores e contos	24
2.1 Darrell Kestin.....	24
2.1.1 Caracterização de "A Mulher que Roubou a Lua"	24
2.1.2 A metamorfose da Mulher	29
2.2 Julian Silva.....	33
2.2.1 Caracterização de "Uma Vela ao Vento"	33
2.2.3 O declínio da mulher.....	39
Capítulo 3. Técnicas e estratégias de Tradução	42
3.1 Estrato Léxico-Sintático.....	44

3.1.1 Empréstimo/Decalque.....	45
3.1.2 Frases Curtas.....	48
3.1.3 Frases Longas.....	49
3.1.4 Mudança de estrutura frásica e oracional.....	50
3.1.5 Mudança de Coesão	52
3.1.6 Mudança de esquema.....	53
3.1.7 Conjunções coordenadas em início de frase	55
3.1.8 Racionalização	57
3.1.9 Tradução Literal.....	58
3.2. Estrato Semântico	60
3.2.1 Sinonímia	60
3.2.2 Antonímia	62
3.2.3 Mudança de ênfase.....	63
3.2.4 Coloquialismo/Calão.....	63
3.2.5 Modulação.....	67
3.2.6 Clarificação	68
3.2.7 Equivalência.....	69
3.2.8 Adaptação	72
3.3. Estrato Pragmático	72
3.3.1 Filtragem cultural.....	73
3.3.2 Mudança de coerência.....	73

3.3.3 Artigo definido seguido de nome próprio	75
3.3.4 Formas de tratamento.....	76
3.4. Estrato Cultural	80
3.4.1 Equivalência.....	80
3.4.2 Empréstimo	81
3.4.3 Desambiguação na Interpretação (Inter)cultural.....	81
3.4.3.1 Horta vs Jardim	81
3.4.3.2 Pastor vs Padre	82
3.4.4 Intertextualidade de "Uma Vela ao Vento"	83
3.5 Estrato Fonológico	83
3.5.1 Decalque	84
3.5.2 Aliteraões	84
Conclusão.....	86
Bibliografia	87
Anexos	92
The Woman Who Stole the Moon	93
A Mulher que Roubou a Lua	100
A Candle in the Wind	110
Uma Vela ao Vento.....	133

Estágio

O presente relatório é relativo ao estágio curricular realizado no âmbito de Mestrado em Tradução na empresa de tradução Eurologos, em Lisboa. De duração total de 240 horas, o estágio foi distribuído em 120 horas semestrais, em horário laboral completo, compreendido, na primeira fase, entre 20 de Outubro de 2014 e 14 de Novembro de 2014 e, na segunda fase, entre 4 de Maio de 2015 e 29 de Maio de 2015. Durante este período, sob a supervisão do Doutor Marco Neves, diretor da Eurologos Lisboa, procedi à tradução, transcrição e formatação de documentos técnicos de várias dimensões e áreas, da língua inglesa e espanhola para a língua portuguesa.

Após uma breve formação acerca do mundo e processos relacionados com a tradução técnica, tive oportunidade de me familiarizar com o método e ética de trabalho da empresa. Foi-me proporcionado acesso a um computador, Internet e software de tradução, nomeadamente o programa MemoQ, assim como às bases terminológicas internas da empresa, dicionários, gramáticas e prontuários.

Complementarmente, no decorrer do estágio procedeu-se à tradução de dois textos literários, contos de autoria de Julian Silva e Darrell Kestin. A tradução destes contou com a revisão da parte do Doutor Marco Neves, assim como com a orientação e revisão da Professora Doutora Margarida Vale de Gato. O relatório basear-se-á na análise dos contos em questão, assim como na apresentação das dificuldades de tradução e a forma como estas foram ultrapassadas.

Introdução

a) Divisão do trabalho, normas e convenções de tradução

O presente trabalho final de mestrado tem dois objetivos: em primeiro lugar, proceder à tradução de dois contos de autores lusodescendentes nos Estados Unidos da América e, em segundo lugar, abordar a escrita destes autores à luz de problemas de tradução. Para o efeito, este relatório foi repartido em três partes: na primeira parte será apresentada uma introdução à literatura de diáspora portuguesa nos Estados Unidos da América. Na segunda parte serão apresentadas breves biografias dos autores, seguidas da caracterização dos contos. Por fim, serão apresentadas as dificuldades de tradução, exemplificando as técnicas e estratégias utilizadas.

Os contos em estudo são "The Woman Who Stole the Moon", de Darrell Kastin, e "A Candle in the Wind", de Julian Silva. Embora pouco conhecidos pelo mercado literário português, ambos os autores viram a sua literatura ser publicada na antologia *Nem Cá Nem Lá: Portugal e América do Norte Entre Escritas* (Vale de Gato et al, 2016), e espera-se que estas novas traduções contribuam para cimentar o interesse sobre a sua obra. Com esta dissertação, pretende-se complementar e/ou aprofundar a investigação já existente, mais concretamente acerca da escrita de Kastin e Silva.

O processo de escolha dos contos presentes neste relatório de estágio foi regido por uma variedade de fatores. Segundo Gideon Toury, o processo de tradução está sujeito a determinadas normas. No ensaio "The Nature and Role of Norms in Translation", Toury (1978, 209) define três normas relativas ao processo de escolha e tradução de uma obra literária: a norma inicial, na qual se opera a escolha de aproximar o texto traduzido à cultura de chegada ou aproximar o leitor à cultura de partida. Há também a norma preliminar, que se divide em duas partes: na primeira, a política de tradução, consideram-se os fatores relacionados com a escolha do texto literário e a transladação do mesmo de um sistema linguístico para outro, incluindo as culturas de partida e de chegada, e, em segundo lugar, a direção da tradução, na qual se considera a tolerância que o leitor tem perante uma tradução realizada através de uma língua mediadora, ao invés de diretamente da língua de partida. Por último, as normas operacionais dividem-se em duas categorias: as normas matriciais, que regem a forma com que se lida com a estrutura visível do texto na língua e cultura de chegada, e as

normas textuais e linguísticas, onde se opera a seleção de material para formular o texto de chegada.

As normas acima mencionadas servem como guias no processo que orientam o(a) tradutor(a) de forma consciente ou inconsciente. A escolha do texto literário e a consideração se o mesmo poderia ser traduzido e inserido numa determinada cultura e língua (e segundo que parâmetros poderia isto acontecer) foram aspetos abrangidos pelas normas preliminares a que se tomou atenção. Definiu-se como área de estudo a temática de luso descendência nos Estados Unidos da América e deu-se primazia a contos e autores contemporâneos, de forma a permitir um diálogo entre tradutor e autor, caso fosse necessário. A escolha facilitou também o processo de cedência de direitos para trabalho académico, contribuindo, por seu lado, para a potencial divulgação que os contos e autores podem ter no mercado literário da língua de chegada.

Relativamente às normas matriciais, aproveita-se para informar desde já que os textos de chegada foram alvos de determinadas alterações, nomeadamente na sua mancha gráfica e mais concretamente na organização de parágrafos. Estas alterações surgem como consequência das convenções do discurso direto, devido às diferenças narrativo-literárias das línguas em questão. Na língua inglesa, o discurso direto é identificado por aspas elevadas (") e a ocasional mudança de parágrafo, ao passo que na língua portuguesa é norma o uso de dois pontos, mudança de parágrafo e a inserção de um travessão para assinalar o diálogo de uma personagem. O texto de partida inclui também várias expressões e palavras formatadas em itálico ou entre aspas elevadas, de forma a enfatizar as mesmas. Esta ênfase foi respeitada e mantida.

Andrew Chesterman apresenta duas normas que o tradutor deve ter em conta, como complemento às normas de Gideon Toury. A primeira norma proposta por Chesterman é a norma de expectativa (2000, 64), na qual se consideram as potenciais expectativas dos leitores da tradução. Os leitores podem ter expectativas acerca do tipo de discurso, do tom e do registo, assim como podem esperar um determinado grau de fidelidade à convenção da língua de chegada e à respetiva gramática. De acordo com esta norma, prestou-se atenção ao tom e registo dos contos, assim como se deu importância à forma como os leitores da língua de chegada poderiam reagir a referências e alusões à cultura de partida. Crê-se ter-se encontrado um equilíbrio entre a fidelidade ao texto de partida e a expectativa dos leitores. A segunda norma proposta

por Andrew Chesterman é a norma profissional (2000, 67), que regula o ato translatório propriamente dito. A norma profissional divide-se em três ramos: a norma de responsabilidade, a norma de comunicação e a norma de relação. A norma de responsabilidade dita que o tradutor deve fazer com que a tradução corresponda às expectativas de fidelidade para com o texto de partida, para com o proponente da tradução, para com o próprio tradutor, para com os potenciais leitores e para com qualquer outra parte interessada no processo translatório. A norma de comunicação dita que o tradutor deve agir de forma a otimizar a comunicação que a situação requer entre todas as partes. Por fim, a norma de relação dita que o tradutor deve fazer com que haja uma relação adequada de semelhança relevante entre o texto de partida e o texto de chegada. Tomou-se especial atenção a estas normas, uma vez que a tradução dos contos resultou de um estágio curricular na empresa de tradução Eurologos, em Lisboa. Embora a empresa em questão e o estágio curricular estivessem maioritariamente orientados para a tradução técnica, as traduções aqui apresentadas foram cuidadosamente pensadas de acordo com o ponto de vista dos clientes da empresa, a quem estes contos serão potencialmente destinados numa brochura de oferta, no sentido de divulgação e possível receção das traduções.

Impõem-se determinados esclarecimentos acerca da apresentação do discurso desta dissertação. Duas decisões afiguraram-se fundamentais, nomeadamente o acordo ortográfico e o estilo de citação e de bibliografia. Acerca do primeiro, optou-se por escrever ao abrigo do Acordo Ortográfico de 1990, sendo o acordo ortográfico em vigor à data de publicação. Acerca do segundo, o estilo de citação utilizado remete para Chicago Manual of Style, de 2016, sistema autor-data.

b) A tarefa do(a) tradutor(a)

A tradução de textos literários afigura-se complexa: por um lado, dá-se atenção à função comunicativa da linguagem, o que permite a tradução, assim como se dá atenção à apropriação expressiva como matéria artística, nomeadamente o estilo do autor, o que apresenta uma dificuldade na transmissão da criação artística. Perante a tarefa em mãos, certas decisões têm de ser tomadas desde cedo, nomeadamente a

posição a adotar acerca das línguas em questão e o método de tradução. Como Susan Sontag refere, a tradução literária funciona como forma de valorizar a literatura em si. A transladação de um sistema linguístico para outro valida a necessidade de determinado texto existir em dois mundos em simultâneo, enquanto valoriza a arte do texto de partida (Sontag 2007). Crê-se que nenhum(a) tradutor(a) literário deve alterar substancialmente o texto de chegada, comparativamente ao texto de partida. Não se devem fazer alterações na matriz do texto a não ser que devidamente justificadas e quando estas são consideradas inevitáveis, tal como no geral o tradutor se deve abster de incluir ou excluir informação na transladação de um sistema linguístico para outro.

À luz destas crenças, seguiu-se a norma de adequação, na terminologia de Gideon Toury (2009, 209), que converge com o método *estranhante*, avançado por Friedrich Schleiermacher (2003, 61) e defendido por Lawrence Venuti (1995, 15), em que se mantêm as referências e marcas de uma língua e cultura estrangeira na língua de chegada da tradução. Este método permitiu fazer jus ao autor textual, na medida em que as referências culturais no texto de partida foram tanto quanto possível mantidas mas não explicadas, evitando-se perturbar a leitura do texto de chegada e alongando-o, inserindo-se antes decalques e empréstimos, e alargando-se assim o léxico da língua de chegada, como será indicado posteriormente. Esta opção resultou também do desejo de que os leitores do texto de chegada se sentissem inseridos na cultura de partida; por outras palavras, houve a intenção de transportar os leitores do texto de chegada para a cultura e contexto da cultura de partida.

Em segundo lugar, o(a) tradutor(a) deve possuir determinadas características que lhe permitam efetuar a uma tradução de qualidade. Na designação de João Barrento (2002, 22), o(a) tradutor(a) deve cumprir determinados pressupostos e competências translatórias. Os pressupostos dizem respeito a decisões prévias à tradução, ao passo que as competências se aplicam no momento da tradução, estando ambos intimamente ligados.

Os pressupostos de Barrento incluem reconhecimento da língua de chegada e tudo com ela relacionada, nomeadamente cultura, história, gramática e quaisquer referências intertextuais. De seguida, identificam-se os "sedimentos semânticos, históricos, culturais e idiossincráticos" dessa língua, de forma a proceder a uma tradução o mais possível informada sobre os mesmos (Barrento 2002, 22). Num terceiro

pressuposto, o(a) tradutor(a) é aconselhado a identificar os efeitos literários do texto em questão, nomeadamente as particularidades que separam (ou aproximam) o texto literário dos restantes textos literários já existentes.

Por sua vez, as competências translatórias dividem-se em quatro. A primeira, a competência linguística, refere o domínio de línguas exigido para determinada tradução. Espera-se que o(a) tradutor(a) domine igualmente as duas línguas, e, caso haja desnível de conhecimento, que seja favorecida a de chegada. A segunda competência, a competência especializada, dita que o(a) tradutor(a) deve conhecer o conteúdo do texto de partida, as matérias de que fala e a que se refere. A terceira competência diz respeito à cultura do texto de partida, nomeadamente a capacidade do(a) tradutor(a) reconhecer referências, alusões, expressões idiomáticas, construções frásicas e idiosincrasias, assim como a capacidade do(a) mesmo(a) para as reproduzir no texto de chegada, enquadrando-as na sua cultura. Por fim, a quarta competência apresenta-se como a competência translatória propriamente dita, na medida em que o(a) tradutor(a) prepara a prática da transladação literária de um sistema linguístico para outro.

De forma a cumprir os requisitos de domínio intercultural, e no âmbito do trabalho proposto, é importante definir as condições que levaram à produção dos textos literários e dos autores aqui em análise, juntamente com a(s) cultura(s) em que se inserem.

Capítulo 1. Luso descendência e Literatura

1.1 Contexto

Até aos dias de hoje, foram vários os portugueses que trocaram a sua terra mãe pelos Estados Unidos da América à procura de melhores oportunidades de vida. Os primeiros a atravessar o oceano e a instalar-se no novo continente foram judeus sefarditas, no século XVII, e habitaram na cidade hoje chamada Nova Iorque (Cid 2005, 62). Neste capítulo, abordar-se-ão as três grandes vagas de emigração portuguesa para os Estados Unidos da América, de acordo com Leo Pap e a sua obra *The Portuguese-Americans* (1981), assim como os momentos e as características que os marcaram¹.

Na primeira vaga, entre 1870 e 1921, muitos portugueses, maioritariamente oriundos das ilhas dos Açores, emigraram para o continente americano, perfazendo um total de cerca de dois milhões de indivíduos (Pap 1981, 35). A maioria acabou por se instalar nas costas, mais concretamente na península de Nova Inglaterra e Califórnia, trabalhando como baleeiros, pescadores, funcionários da indústria agrícola e de laticínios. Para além da vontade de melhoria de vida, fazia-se sentir o desejo de escapar ao serviço militar obrigatório instituído pela monarquia portuguesa, após os dezoito anos, considerado uma opressão de desejos individuais. Embora a vida nos Estados Unidos da América fosse de trabalho árduo, com salários mínimos e postos de trabalho pouco reconhecidos, as condições de vida eram melhores do que em Portugal. O objetivo final consistia em comprar casa e obter indústria própria como compensação pelos vários anos de trabalho e de poupança. Estes emigrantes anglicizaram os seus nomes e apelidos, devido à ignorância na forma de soletrar o nome ou devido à incapacidade do funcionário da alfândega de escrever nomes estrangeiros. Em 1902, como medida de combate à emigração, o governo português apresentou uma lei que impedia os jovens dos catorze aos dezoito anos de escapar ao serviço militar: sempre que se apresentava o desejo de viajar para os Estados Unidos da América, seria feito um depósito de uma quantia considerável de dinheiro como garantia do regresso. Esta quantia, dado o seu valor, juntamente com os custos da viagem, impedia os jovens de

¹ Dulce Maria Scott, no ensaio "Portuguese Americans' Acculturation, Socioeconomic Integration and Amalgamation" (2009, 41) apresenta apenas duas vagas para a emigração portuguesa nos EUA, sendo que a primeira dá-se na viragem para o século XX e a segunda inicia-se na década de 1950.

viajar (Pap 1981, 40). Assim, o número de emigrantes entre os catorze e os dezoito anos diminuiu substancialmente.

A literacia dos primeiros emigrantes portugueses era nula ou primária. A vida prévia destes indivíduos, maioritariamente açorianos e do norte de Portugal, resumia-se ao campo, abrangendo atividades como agricultura e pesca, onde os horizontes seriam limitados à ilha ou província onde residiam. Uma vez que todo o trabalho era manual, o ensino de letras era reservado para as classes sociais mais elevadas, como o clero e algumas famílias de posses e ligadas aos negócios. Para combater os níveis de iliteracia dos emigrantes, tendo em conta o número de analfabetos já residentes nos Estados Unidos da América, o governo americano implementou o "Teste de Literacia", em 1917, que requeria a todos os potenciais imigrantes saber ler e escrever minimamente. Esta lei era bastante clara: qualquer indivíduo de idade igual ou superior a dezasseis anos que quisesse entrar em solo americano teria de saber ler entre trinta a quarenta palavras na sua língua materna (Pap 1981, 79).

Em 1921, o governo americano implementou o Immigration Act que estabelecia que a quota de potenciais imigrantes seria determinada de acordo com a percentagem de indivíduos do mesmo país de origem residentes nos Estados Unidos da América. A percentagem inicial de portugueses era 3%, calculada tendo por base os valores dos censos nacionais de 1910. No entanto, esta lei foi alvo de alterações, nomeadamente em 1924, passando a percentagem de 3% para 2% e tendo como base os censos nacionais de 1890 (Pap 1981, 79-80).

Leo Pap define uma segunda vaga migratória de portugueses para os E.U.A. compreendida entre os anos 1922 e 1958, onde os registos de emigração atingiram um número estável. Entre 1930 e 1946, o número de emigrantes portugueses sofreu um decréscimo como consequência de um novo sistema governativo em Portugal, bem como da Grande Depressão nos EUA². Em 1957, aquando da erupção do vulcão dos Capelinhos, na ilha do Faial, o governo dos EUA alterou a sua política e implementou o Azorean Refugee Act. Esta lei, que entrou em vigor em 1958, acolheu 1500 famílias vítimas do vulcão que se deslocaram para os Estados Unidos da América, mostrando preferência pela Costa Leste e pela Califórnia (Almeida 2008, 346).

² Note-se que o desincentivo à imigração contribuiu para um período de estagnação, pelo que é compreensível que as "vagas" de Pap tenham sido revistas, como atesta a nota anterior.

Já em 1965, o governo norte-americano aprovou uma alteração ao sistema de quotas de origem étnica que regulamentava a emigração acima mencionada, aprovando o Hart-Celler Act, em 1966. Esta lei implementou um conjunto de preferências para a aceitação de emigrantes que passavam pela entrada de familiares imediatos, refugiados políticos e mão-de-obra especializada, favorecendo-se em certa medida o êxodo dos Açores para o novo continente.

Com o passar dos anos, o rótulo de luso-americano foi-se implementando para representar mudanças culturais e demográficas relativas a indivíduos com raízes portuguesas na América do Norte. A partir da segunda metade do século XX, com o aumento exponencial da emigração de origem portuguesa, surgiu a designação luso-americano para o indivíduo nascido em Portugal que vivesse na América do Norte. Esta categoria deu uma melhor visibilidade aos portugueses, uma vez que os termos usados anteriormente para portugueses ou lusodescendentes eram depreciativos (como "portagee", sendo a abreviatura "gee" o mais comum). Contudo, o crescimento das famílias portuguesas naturalizadas nos Estados Unidos da América significou uma "desetnicização", como Leo Pap identifica (2005, 91), resultante da escolarização dos filhos e mais tarde dos netos. Esta escolarização teve como tendência o abandono da língua portuguesa como primeira língua, favorecendo a língua inglesa como forma de expressão. Como consequência deste crescimento demográfico, quando o número de lusodescendentes ultrapassou o número de emigrantes portugueses, a língua e cultura portuguesa foram bastante secundarizadas. O crescimento demográfico, por outro lado, resultou numa maior aceitação das comunidades lusodescendentes.

Há que ressaltar, porém, que a entrada de população com mais ambições de escolarização nos Estados Unidos da América, combinada com a emigração política portuguesa que se acentuou após 1961, ocorreu a par de uma viragem ideológica em relação à variedade de etnias nos Estados Unidos, em que uma política fundamentalmente de assimilação deu lugar à aceitação multicultural, em grande parte por causa das vitórias progressivas do Movimento dos Direitos Civis. Este contexto foi propiciador de entidades hifenizadas, conciliando costumes e tradições do país materno com o estilo de vida americano. O maior progresso desta vaga para os luso-americanos foi a aceitação da herança portuguesa e a perda de algum receio de serem etnicamente discriminados. Por outro lado, a distância da experiência da emigração propriamente

dita de que os lusodescendentes beneficiam permite-lhes ter uma maior liberdade na procura e mescla de tradições.

Nos tempos atuais, o rótulo de luso-americanos abrange um grande número de descendentes dos portugueses emigrados, mesmo que não falem a língua portuguesa como língua materna ou não possuam uma ligação forte ao país dos pais.

1.2 A Literatura de Diáspora

A literatura de diáspora portuguesa nos EUA tem vindo a crescer consideravelmente nas últimas décadas. Devido à baixa instrução dos primeiros emigrantes, e conseqüente falta de conhecimento suficiente da língua de chegada, a escrita dos portugueses de primeira geração era maioritariamente na língua materna. Segundo António Ladeira, tratava-se “de uma literatura que era escrita em português, por imigrantes e para imigrantes, que geralmente provinham de meios desprivilegiados, e possuíam baixo nível socioeconómico e educacional” (2010, 5). Por outro lado, em alguns casos raros e paradigmáticos, algumas figuras importantes da literatura portuguesa emigradas nos EUA fizeram questão de escrever em português e marcaram uma posição no mundo cultural de onde eram oriundos, como é o caso de José Rodrigues Miguéis e Jorge de Sena (Silva 2009, 27, 33).

No geral, a escrita luso-americana foi considerada durante muitos anos como secundária, vista como literatura étnica, sendo publicada por editoras de pequena representatividade e aparecendo esporadicamente em jornais e revistas de comunidades portuguesas. A produção literária era publicada por periódicos locais e geralmente em língua portuguesa, como é o caso do *Diário de Notícias* de New Bedford, o *Jornal Português*, na Califórnia, e o *Luso-Americano*, em Newark. Uma exceção notável foi Alfred Lewis, nascido Alfredo Luís na ilha das Flores em 1907, emigrado para os Estados Unidos da América em 1922. Após anglicizar o seu nome, publicou pela prestigiada editora Random House o seu primeiro romance em 1951, *Home is an Island*, uma ficção largamente autobiográfica na qual transmite os ideais que o continente americano representava para os habitantes dos Açores (Fagundes 2011, 35-36). Porém, o êxito desta obra manteve-se isolado durante longos anos. Um segundo autor que se destaca pelo seu sucesso é John Dos Passos, neto de um advogado madeirense emigrado

nos Estados Unidos da América. Nascido em 1896, em Chicago, Dos Passos é uma figura incontornável do modernismo literário norte-americano: as suas obras mais reconhecidas são *Manhattan Transfer*, de 1925, e a trilogia *U.S.A.*, publicada entre 1930 e 1936. Ambas abordam temas sobretudo relacionados com a sociedade e a política americana. No final da sua vida, Dos Passos escreveu a obra *The Portugal Story* (1969), na qual faz uma aproximação à cultura portuguesa que até então tinha praticamente ignorado (Onésimo 2015, 2; Cid 2005, 65). A influência no universo literário americano resultou num prémio com o seu nome, atribuído anualmente pela Universidade de Longwood, que premeia novos escritores.

Maioritariamente, porém, e como se sugeriu, a literatura de diáspora portuguesa nos EUA na primeira metade do século XX foi constituída por relatos de experiências, biografias de emigrantes escritas pelos próprios, bem como coletâneas de quadras populares, sendo, segundo Eduardo Mayone Dias, “uma produção semierudita ou francamente popular, com frequência carente do mais elementar domínio das técnicas literárias” (1983, 471). A respetiva difusão e visibilidade era limitada devido ao público a que se destinava, implicando a existência de leitores capazes de ler, escrever e conhecedores da língua portuguesa. Esta tendência foi progressivamente contrariada pelos lusodescendentes. Conforme o crescimento dos filhos, os pais emigrados insistiram em que estes tivessem todas as oportunidades que lhes fossem apresentadas, nomeadamente instrução básica, secundária e ensino superior. Como Teresa Cid afirma:

Entre eles [emigrantes], assume especial relevância o facto de se ter nascido no seio de uma ou outra língua, visto que se verifica uma apetência justificada por se escrever na língua materna, por ser aquela com que se estabelece uma relação de maior proximidade, quer léxico-sintática, quer expressiva. Assim, os autores emigrantes tendem a escrever em português, ao passo que os filhos ou netos de imigrantes já escreverão em inglês. (2005, 67)

A língua da escrita dos autores de segunda, terceira ou até quarta geração permitiu que a visibilidade da literatura, e a literatura em si, aumentasse exponencialmente. António Ladeira comenta sobre os nomes que recentemente se têm

afirmado, como Katherine Vaz, Frank X. Gaspar e Francisco Cota Fagundes: “Quase todos têm formação escolar superior e muitos são professores universitários” (2010, 8). Este facto permitiu a diferenciação literária, a sua divulgação, e também a abordagem dos assuntos étnicos que marcaram a literatura até então.

Independentemente do nível de escolaridade dos autores, a maioria da literatura produzida por lusodescendentes está relacionada com aspetos culturais e linguísticos – sendo frequente o heterolinguismo, que Reine Meylaerts define da seguinte forma: "the use of foreign languages or social, regional, and historical language varieties *in* literary texts" (2006, 4). Os temas das obras de luso-americanos são, regra geral, uma mistura do ambiente onde se inserem e o ambiente de onde são provenientes. Embora a escrita seja na língua inglesa, o uso de palavras e expressões portuguesas integra frequentemente a narrativa, resultando num jogo de culturas e de línguas, o que apresenta desafios à tradução, sobretudo quando a língua de chegada coincide com aquela usada como "herança" no texto de partida. A língua de herança é, neste caso, a língua portuguesa, sendo ouvida e compreendida, em maior ou menor grau, pelos autores, que não a retratam propriamente como língua materna mas como uma linguagem simbólica na sua literatura. Nas segundas e terceiras gerações, a língua de herança pode significar uma ligação ao país e à linguagem dos seus antepassados, utilizando-a na literatura como homenagem (ver Vale de Gato 2013 e 2015).

Tendo em conta o propósito deste relatório, as informações veiculadas nos parágrafos anteriores contribuíram para o entendimento das questões culturais aquando das traduções. Os contos, escritos por lusodescendentes, podem ser vistos como integrando uma ponte entre o mundo lusófono e o mundo anglófono, razão pela qual se insere uma breve explicação dos movimentos de imigração e os seus momentos mais importantes. Apesar de a ligação à cultura portuguesa não ser óbvia em nenhum dos contos (inexistente, até, num deles), a verdade é que as duas narrativas apresentam certas dificuldades a nível lexical e semântico, devidas à interculturalidade. Por outro lado, a luso descendência dos autores influenciou a seleção dos contos, interferindo com as normas preliminares previamente referidas, visto que de alguma forma foi o acesso a estes autores, através do projeto PEnPAL in Trans (www.penpalintranslation.com) e de outros contactos ao nível dos estudos norte-americanos na academia portuguesa, que me levou a querer abordá-lo. O objetivo de situar o leitor no panorama literário, assim como contextualizar os acontecimentos que

levaram às circunstâncias atuais, torna-se fundamental no reconhecimento da literatura luso-americana como literatura de interesse para Portugal e, em simultâneo, como literatura norte-americana.

O crescimento da literatura luso-americana prende-se com o reconhecimento de alguns nomes lusodescendentes, como é o caso de Katherine Vaz e Frank X. Gaspar, através da atribuição de vários prémios e tradução das obras³. O caminho trilhado por Vaz e Gaspar abre precedentes para um número cada vez maior de autores luso-americanos que quebram as barreiras físicas e culturais do país onde se inserem, sendo editados por novas casas literárias, como é o caso da Tagus Press, da Universidade de Dartmouth, Massachusetts, dedicada unicamente a literatura portuguesa e de diáspora lusófona nos Estados Unidos da América. Não se pode terminar este capítulo sem referir a importância da editora Gávea-Brown Publications do Centro de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Brown, fundada em 1980, onde continuamente se publicam peças literárias, análise e estudos sobre a temática luso-americana e a respetiva antologia *The Gávea-Brown Book of Portuguese-American Poetry*, de 2012, reunindo textos poéticos de vários autores. Finalmente, a recém-publicada antologia *Nem Cá nem Lá: Portugal e América do Norte entre Escritas* fomenta a literatura de diáspora lusófona como uma área de estudos em desenvolvimento, apresentando textos inéditos de autores contemporâneos, na sua maioria traduzidos pela primeira vez para a língua portuguesa (Vale de Gato et al. 2016).

³ Frank Gaspar venceu o prémio Morse Poetry, em 1988, pela obra *The Holyoke*, assim como o prémio Azinhaga Prize for Poetry, em 1994, pela obra *Mass for the Grace of a Happy Death*; o prémio Brittingham Prize in Poetry, em 1999, pela obra *A Field Guide to Heavens*; o prémio Barnes and Nobles Discover Award, em 1999, pela obra *Leaving Pico*; e o prémio Best Poetry of 2004, em 2004, pela obra *Night of a Thousand Blossoms*. Por sua vez, Katherine Vaz venceu o prémio Drue Heinz Literature Prize, em 1997, pela obra *Fado & Other Stories* e o prémio Prairie Schooner Book Prize in Fiction, em 2007, pela obra *Our Lady of the Artichokes*.

Capítulo 2. Autores e contos

2.1 Darrell Kastin

Darrell Kastin, filho de mãe portuguesa, nasceu em 1957 em Los Angeles. Os seus avós maternos, poetas e jornalistas açorianos, emigraram para os Estados Unidos da América no final da Segunda Guerra Mundial. Kastin visitou pela primeira vez os Açores aos 15 anos, tendo desenvolvido um sentimento de pertença que o impele a voltar. Na década de 1980 residiu entre as ilhas do Pico e Faial durante vários meses, onde obteve inspiração para muitos motivos das suas obras. Visita Portugal continental e ilhas com regularidade.

Darrell Kastin é escritor, poeta, compositor e músico. Publicou os seus contos e poemas em várias revistas literárias nos Estados Unidos da América, como *The Windsor Review*, *Confrontation* e *Gávea-Brown*, assim como na revista *NEO Magazine* e *Oficina da Poesia*, em Portugal. O seu primeiro romance, publicado em 2009, intitulado *The Undiscovered Island* (Tagus Press), esgotou rapidamente nos Estados Unidos da América. Foi seguido pela coletânea de contos *The Conjuror & Other Azorean Tales* (Tagus Press, 2012). Em Maio de 2016 saiu *Shadowboxing with Bukowski* (Fomite Press), um romance sobre episódios na vida de um livreiro californiano.

No campo da música, lançou o CD de música folk *Lullabies for Sinners*, em 2007, e o CD *Mar Português/Portuguese Sea*, em 2011, onde adaptou vários poemas de escritores portugueses, nomeadamente Fernando Pessoa e Florbela Espanca, transformando-os em fado-canção.

2.1.1 Caracterização de "A Mulher que Roubou a Lua"

Nesta secção do relatório será apresentada a caracterização do conto de Darrell Kastin, "A Mulher que Roubou a Lua". Para que tal análise seja bem-sucedida,

abordar-se-ão os temas narrador e narração, autor e devidas variações, protagonista e antagonista, herói e anti-herói, focalização e tipos de discurso.

Como mecanismo literário, o narrador é responsável pela apresentação e estruturação de contextos, personagens e discurso. Não se deve confundir o narrador com o autor: enquanto entidade real, o autor empírico pode, quando muito, projetar-se no autor textual. O narrador é, por sua vez, uma espécie de filtro desta última entidade, sendo que ambas as noções variam de acordo com a obra em que se inserem. Nas palavras de Vítor Aguiar e Silva, o autor textual é a “entidade que, aceitando, modificando, rejeitando convenções e normas do sistema literário, programa e organiza a globalidade do texto”, ao passo que o autor empírico é a “entidade concreta e histórica” (1990, 86), nomeadamente o próprio escritor. Segundo Aguiar e Silva,

O narrador não se identifica necessariamente com o autor textual e muito menos com o autor empírico, pois ele representa, enquanto instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo, uma construção, uma criatura fictícia do autor textual, constituindo, este último, uma construção do autor empírico. (1990, 225)

Esta temática de Vítor Aguiar e Silva deriva da problemática de autor implícito de Wayne Booth, na obra *Retórica da Ficção*. Nas palavras de Booth: “Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um ‘homem em geral’, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de ‘si próprio’, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens” (1980, 88).

No que diz respeito à narração de "A Mulher que Roubou a Lua", esta classifica-se como ulterior, uma vez que todos os acontecimentos e eventos narrados tomaram lugar no passado. O narrador deste conto é homodiegético, na medida em que narra os acontecimentos em que participa sem ser protagonista e os narra de forma linear e cronológica, acompanhando a ação. O maior indício deste tipo de narrador é o uso da primeira pessoa, no singular e no plural. Não sendo a personagem principal, o narrador tem um papel participante e de grande peso na ação, constituindo-se como a única personagem, para além da protagonista, passível de caracterização. A participação dá ao narrador poder e influência sobre os acontecimentos narrados, simultaneamente criando uma distância entre narrador e protagonista. Esta distância

pode ser considerada sinal de um conflito de valores existente entre ambos. De forma a acentuar a distância, o leitor nunca é apresentado com o nome do narrador, o que o pode levar a subestimar a sua importância como personagem.

As personagens são o ponto fulcral à volta do qual a ação ocorre. Havendo apenas duas personagens, o narrador toma o lugar de personagem secundária mais relevante da ação e de antagonista (Aguiar e Silva 1990, 258), ou seja, a personagem que rivaliza com a protagonista. A protagonista é "Lavonia", uma mulher com ações e comportamentos duvidosos, condicionando os valores da narrativa.

Embora neste conto exista pouca informação acerca de Lavonia, o facto de nos ser indicado o seu nome é um dado que se afigura importante para o jogo de forças na narrativa: "O nome da personagem funciona frequentemente como um indício, como se relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc) da personagem fosse motivada intrinsecamente." (Aguiar e Silva 1990, 261). De acordo com esta citação, pode afirmar-se que a protagonista deste conto é uma mulher invulgar, visto o nome "Lavonia" não ser comum. De forma a respeitar esta característica, optou-se por não adaptar o nome próprio para português. A questão da escolha do nome apresenta-se como uma marca da escrita do autor textual, num potencial distanciamento do mesmo em relação ao autor empírico.

O herói, muitas vezes coincidente com o protagonista, é tendencialmente a personagem mais desenvolvida na narração e com o qual o leitor se identifica. De modo geral, "a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a história" (Aguiar e Silva 1990, 187). Contudo, existem casos em que a identificação do herói é distinta da identificação do protagonista: segundo a perspectiva do narrador, a categorização do herói pode ser parcial e influenciada por elementos narrativos.

Em contraponto com o herói, pode existir o anti-herói. Enquanto o herói se destaca pelos seus dotes positivos e virtuosos, o anti-herói pode ter o mesmo começo, mas o seu caminho distorce-se e resulta numa personagem negativa. O anti-herói pode parecer-se com o herói na medida em que se posiciona como protagonista da narração, servindo como centro dos acontecimentos. A diferença reside no facto de, enquanto anti-herói, o protagonismo ser marcado pela oposição aos valores da comunidade em que se insere, ganhando o estatuto de marginal e criando um conflito moral. Neste

conto, será mais atilado considerar a protagonista uma anti-heroína. É de sublinhar que toda a narração pode ser considerada parcial e tendenciosa, uma vez que o narrador se apresenta como metade de um casal e parte constituinte de uma relação à beira da rutura. Pode ser, no entanto, que o leitor desenvolva uma simpatia por Lavonia, acabando por considerar o narrador como anti-herói, uma vez que tenta racionalizar os acontecimentos e os feitos de Lavonia. Esta parcialidade representou um desafio para a tradução, na medida em que manter o tom factual e racionalizante da narração se apresentou como crucial, de forma a não perturbar o “alinhamento” entre leitor, narrador e protagonista. Este "alinhamento", conforme teorizado por Murray Smith (2005, 83-85), baseia-se na posição, em parte orientada pelo autor textual, do leitor em relação às personagens e narrador, por sua vez condicionada pelo acesso às ações, aos sentimentos e aos pensamentos destes. Como consequência de tal "alinhamento", pode existir em "A Mulher que Roubou a Lua" uma “aliança” entre o leitor e a protagonista, Lavonia, em conflito com uma outra potencial aliança, entre leitor e narrador. Uma vez que o conto não oferece uma focalização interna na personagem Lavonia e o narrador tece a sua própria avaliação, o desafio à tradução apresentou-se especialmente no que toca à voz narradora.

Pode aproximar-se ao realismo mágico a forma como se descreve, com espanto moderado e procurando incutir a plausibilidade pelo incrível, o modo como a protagonista desafia a natureza, o corpo humano e a sociedade. O realismo mágico é marcado pela narração realista de acontecimentos extraordinários, como se se tratassem de ocorrências normais e comuns. Os acontecimentos extraordinários podem incluir “ghosts, disappearances, miracles, extraordinary talents and strange atmospheres” (Bowers 2004, 19). O narrador apresenta explicações mágicas para os acontecimentos da mesma forma que apresenta explicações reais, verídicas e plausíveis, sem fazer uma separação ou uma distinção entre ambas. Estas explicações da parte do narrador não resultam da imaginação nem da influência de estupefacientes, mas sim de uma hipótese concreta e real (Bowers 2004, 29). É de notar que existe uma dualidade na interpretação do realismo mágico, a que se pode aplicar a teoria de Wayne Booth: a projeção do autor implícito dá azo a dois possíveis leitores idealizados: o leitor que interpreta o conto como ficção e o leitor que interpreta o conto como realidade. Kastin, no entanto, prefere a categorização "contos populares" para a sua escrita, em vez de realismo mágico (Accardi, entrevista online).

No que diz respeito à focalização, o conto faz uso de focalização interna fixa no narrador, o que permite acesso direto à sua psicologia e aos seus sentimentos. Não há acesso à psicologia da protagonista. Nunca, em qualquer momento, o leitor tem indícios das razões ou motivações da protagonista à exceção da informação fornecida pelo narrador. Assim, a descrição do carácter da protagonista será, como se referiu, sempre parcial e filtrada pelo olhar do narrador.

Relativamente aos tipos de discursos usados neste conto, chama-se especial atenção para o discurso indireto livre. De acordo com a *Nova Gramática do Português Contemporâneo* (Cunha e Cintra 1984, 629), o discurso indireto livre é um estilo de discurso híbrido, fruto da amálgama do discurso do narrador e do discurso da personagem a quem se refere. Por vezes, a falta de marcas gráficas representativas do discurso direto leva a confusões e a uma interpretação errada da narração. Na maioria das ocorrências, o discurso indireto livre serve como um mecanismo do autor textual, na medida em que junta a narração com o discurso da personagem “como se ambos falassem em uníssono” (Reis e Lopes 1987, 312). Como exemplo, apresenta-se o excerto: “É como se o mundo inteiro irradiasse de dentro dela, pensei. Não, não só o mundo, mas também o universo”, a que corresponde, no texto de partida: “It’s as if all the world radiates from within her, I thought. No, not just the world, but the universe, too.”. Neste excerto, lembrando que o narrador é homodiegético, a primeira frase é uma expressão do seu pensamento, mas a segunda tanto pode ser considerada uma continuação dos pensamentos do narrador como ser atribuída ao autor textual. Neste caso, a tradução deve ser fiel ao texto de partida, respeitando os mecanismos narrativos e literários, assim como o tom e registo do texto.

Mikhail Bakhtin aborda as questões de discurso segundo a noção de “dialogismo”. Do ponto de vista de Bakhtin, o dialogismo é o princípio fundamental da comunicação e de todo o discurso. Independentemente do contexto, ressalve-se a ideia de que todo o discurso é dialógico, visto implicar pelo menos duas entidades: a entidade discursiva e a entidade recetora do discurso. Esta conceção de discurso implica a não existência de monólogos (Bakhtin 1987, 426).

2.1.2 A metamorfose da Mulher

Conforme anteriormente mencionado, a transformação que faz de Lavonia uma "integradora" de objetos pode ser um elemento de realismo mágico, ainda que Darrell Kastin, comentando a presença deste na sua obra, prefira ater-se a uma colagem aos contos tradicionais.

A categorização da escrita de Kastin não será talvez alheia a estratégias de mercado, como Maggie Ann Bowers avança: "Writers have been distancing themselves from the term whilst their publishers have increasingly used the term to describe their works for marketing purposes." (2004, 1). Kastin não se considera um autor de realismo mágico, negando a estética pós-modernista e dando primazia à não simplificação e à não complicação da história, ao mesmo tempo que trabalha os seus mecanismos de suspense.

O narrador caracteriza a protagonista como uma mulher inabalável, de carácter forte e de convicções marcadas. Contudo, a prática continuada de inserir itens no seu corpo acaba por corrompê-la. Ocorre um processo de metamorfose da mulher, que abandona limites humanos e a aproxima de uma criatura mística.

Este fenómeno levantou vários problemas de tradução, especialmente a nível semântico: deu-se especial atenção a determinados vocábulos do texto de partida, para que a tradução desse primazia à construção de um campo semântico congruente com a ambivalência do retrato da mulher. A forma como a ação é narrada também apresentou questões, nomeadamente as frases longas ou curtas que indiciam uma precipitação de eventos e de raciocínios, ou um atraso nos mesmos. As frases longas e as frases curtas dão continuidade aos planos narrativos ou marcam a sua rutura. A metamorfose da mulher ora ocorre a um ritmo lento ora a um ritmo apressado. A enumeração dos objetos inseridos dentro do corpo de Lavonia apresenta-se longa, assim como as possíveis razões e justificações para os seus feitos. Em contrapartida, quando o narrador se inteira da ideia de que Lavonia não voltará ao seu estado normal, a forma como narra os acontecimentos torna-se mais curta e mais objetiva, mais concisa e mais simples, como que apenas relatando o essencial e não perdendo tempo com pormenores. A desatenção a estas frases poderia alterar a compreensão do texto, pelo que foram respeitadas.

Respeitaram-se também os indícios de misticismo acerca da mulher e das suas capacidades. No início do conto, o narrador apresenta uma mulher com comportamentos já suspeitos: "Após o desaparecimento de alguns objetos na minha casa, comecei a suspeitar que a Lavonia os levava ou escondia...". Esta apresentação da protagonista anuncia o mistério e o inexplicável que serão tematizados no conto: uma mulher que, por razões desconhecidas, tem comportamentos estranhos. É de notar que o narrador nunca viu a protagonista mostrar interesse nos objetos em questão. O mistério vai-se adensando: "Um débil sorriso, maléfico e astuto, bailou-lhe no rosto e, tal como aquilo que ela estivera a agarrar, desapareceu sem deixar rasto". No texto de partida, verifica-se o recurso a adjetivos que podem facilmente fazer referência a uma mulher bruxa, como é o caso de "impish", traduzido por "maléfico", e "cunning", traduzido por "astuto".

Simultaneamente, a incompreensão do narrador e a sua tentativa de apurar os acontecimentos levam a uma caracterização da protagonista, o que ajuda o leitor a voltar a ver a mesma como um ser humano banal: "Ela [Lavonia] era fisicamente mais ativa do que eu, com hábitos de corrida, ciclismo, *yoga* e caminhadas nas montanhas". No entanto, esta visão é rapidamente alterada quando o narrador informa que a protagonista, sem qualquer explicação, "...começou a contar detalhes íntimos de Marilyn Monroe, factos que sabia que ela não podia saber, dado nunca ter lido nada de especial acerca da vida da atriz e ter sempre mostrado uma grande falta de interesse no assunto.".

A incompreensão toma novamente conta do narrador, que, desesperado por entender o que se passa, tem um vislumbre da verdade. Este vislumbre acaba por ser confirmado pela própria protagonista quando, sem qualquer pudor, lhe mostra o processo de inserção de itens no seu corpo. Este feito corrobora a ideia de mulher bruxa, com capacidades mágicas e nenhuns arrependimentos. É apenas neste momento que o narrador vê o acontecimento com os seus próprios olhos, obtendo a prova concreta dos atos de Lavonia. A reação do narrador é de espanto e choque, evidenciado através da expressão "my heart leaping into my throat", traduzida por "com o coração na garganta".

Quando confrontada com os seus feitos, Lavonia justifica-se com perguntas. No momento em que o narrador tenta compreender o que se passa, Lavonia apresenta

argumentos fora do comum, como "Why is it you only understand things in a nuts and bolts, point A to point B, what goes up must come down way?" traduzido por "Porque é que entendes as coisas como preto e branco, início e fim, tudo o que sobe desce?", recusando e afastando-se de todo o pensamento lógico.

Com este avanço no desenvolvimento do mistério, com esta nova apresentação ao narrador, anuncia-se uma outra transformação da mulher, que passa a não esconder os seus atos transgressores. Do ponto de vista do narrador, a protagonista toma a forma de um ser irracional que não obedece a regras nem padrões, sendo o seu comportamento tomado como uma afronta pessoal:

A situação piorou enquanto eu, impotente, era deixado de parte e via os objetos desaparecer de lojas, restaurantes e casas de amigos e família. A Lavonia já nem se dignava a virar-me as costas, ou esconder o que estava a fazer, como se me provocasse ao demonstrar até onde era capaz de ir.

A transição do espanto para a impotência leva o narrador a procurar respostas: "I tried to come up with something that resembled a logical explanation." Esta frase foi traduzida por: "Tentei conjurar alguma coisa que se parecesse com uma explicação lógica" – aqui, o verbo "conjurar" insere no texto de chegada uma conotação mágica.

Caracterizado de formas sugestivas – que exigiram algum grau de adaptação/fluência por parte da tradutora, como "personificação da natureza", "santa dos dias modernos", "ritual obscuro dos Católicos Irlandeses" e "incrível feito de engenharia" – o comportamento da protagonista transmite uma indefinição de identidade. Lavonia torna-se então uma criatura de contornos místicos mas também ameaçadores: a ideia de que pode inserir tudo e qualquer coisa que deseje no seu corpo torna-a num ser perigoso e uma ameaça para o bem-estar social: "Vi-a parar para fazer festas a um gato no passeio. (...) Se ela tivesse levado o gatinho, não começaria ele a morder e a arranhar até sair?".

As suspeitas do narrador de que a mulher poderia introduzir seres vivos dentro de si confirmaram-se. Lavonia inseriu um pássaro no seu corpo, embora o narrador não tenha presenciado o feito: "...vi-a trepar a árvore (...) mas antes que a pudesse alcançar, o rouxinol tinha desaparecido.". Nessa noite, o narrador ouve o canto do rouxinol

enquanto repousa a cabeça na barriga de Lavonia. Estas alterações no corpo humano aumentam a ansiedade e o receio pela vida do narrador ("Serei o próximo? Não resistia a pensar.").

No final do conto, o narrador dá livre expressão às suas dúvidas e receios acerca das atitudes de Lavonia; à procura de uma resposta para os acontecimentos, o narrador acaba por instaurar o caos que leva a um término brutal. A derradeira prova de capacidades místicas e mágicas é apresentada quando o narrador relata o desaparecimento da lua, feito esse que considera ser da autoria da protagonista, consolidando mais do que nunca o seu estatuto místico. A mulher transforma-se, assim, numa entidade superior, capaz de tudo e qualquer coisa a que se determine. As possibilidades desta nova mulher são incalculáveis, não havendo forma de controlo ou previsibilidade.

Toda a narração exprime apreensão e receio acerca das ações da protagonista através da focalização interna no narrador. O leitor tem acesso aos sentimentos e emoções do narrador, ficando a conhecer a sua posição relativamente às ações da protagonista através de mecanismos de narração. Estes mecanismos incutem uma ansiedade no leitor a partir do primeiro momento, adensam o mistério ao longo do conto e partilham o desfecho de uma forma pessoal: em última análise, o leitor sente que viveu ao lado de, no início, uma mulher e, no final, de uma criatura inexplicável. Há, no entanto, que considerar que Lavonia nunca deixou de ser humana aos olhos da sociedade ou do mundo exterior à relação com o narrador. Todos os acontecimentos e feitos de Lavonia podem ser uma alucinação da parte do narrador, numa tentativa de lidar com as transformações naturais e humanas de uma mulher. O facto de haver apenas duas personagens permite a interpretação de que o narrador dá voz à sua percepção das mudanças da mulher, mas estas mudanças não podem ser corroboradas nem refutadas por mais ninguém. A falta de testemunhos e a falta de relatos de consequências reais – no caso do desaparecimento de objetos e da lua – pode levar o leitor a crer que toda a metamorfose da mulher foi apenas a forma de o narrador justificar as transformações da sua parceira.

2.2 Julian Silva

Julian Silva, descendente de emigrantes açorianos, pertence à quarta geração de lusodescendentes. Nascido em 1927, em San Lorenzo, na Califórnia, foi testemunha direta das alterações culturais a que os lusodescendentes foram submetidos, incluindo o fim de várias comunidades portuguesas. Silva alistou-se em 1945, tendo servido na Marinha durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1949 formou-se em Estudos Ingleses pela Universidade de São Francisco, partindo em viagem pela Europa. Visitou França, Itália, Grécia e Inglaterra, tendo regressado aos Estados Unidos da América em 1956 e feito uma pós-graduação em docência do ensino secundário. Lecionou até se reformar, aos 60 anos, para se dedicar à escrita.

Silva publicou o seu primeiro conto em 1964 na revista *Cosmopolitan*. A sua primeira obra, *The Gunnysack Castle* (Ohio Univesity Press), foi publicada em 1983. Em 2007 foi publicada a obra *Distant Music: Two Novels* (Tagus Press), constituída por uma reedição de *The Gunnysack Castle* e a sequela *The Death of Mae Ramos*. O conto em análise neste relatório pertence à coletânea de contos de 2011, *Move Over, Scopes and Other Writings* (Tagus Press).

A obra de Silva parte de um espaço ficcionado, San Oriel, com base na comunidade californiana onde cresceu, procurando inspiração nas pessoas e experiências da sua vida. De acordo com uma entrevista exaustiva a Don Warrin, em 2011, Silva admite basear-se na sua família na maioria das narrativas, ressalvando que nenhuma obra pode ser considerada propriamente (auto)biográfica. Afirma não saber falar português por nunca ter sido ensinado; o português era a língua falada pelos seus avós e portanto linguagem de segredos, o que remonta à infância e ainda hoje lhe confere um mistério. Visitou Portugal várias vezes, sentindo-se sempre em casa.

2.2.1 Caracterização de "Uma Vela ao Vento"

Nesta secção do relatório de estágio apresentar-se-á a caracterização do conto de Julian Silva "A Candle in the Wind" e respetiva proposta de tradução, "Uma Vela ao Vento". Em semelhança com a caracterização do conto "A Mulher que Roubou a Lua", de Darrell Kastin, abordar-se-ão temas como narrador e narração, autor e

variações, personagens, protagonista e antagonista, herói e anti-herói, focalização e discurso.

Neste conto, o narrador é heterodiegético, o que lhe confere uma distância relativamente ao narrado, ainda que da sua focalização transpareça um conhecimento íntimo das personagens. O maior indício deste narrador é o uso da terceira pessoa ("Ela", "ele", "eles") e dos nomes próprios das personagens, embora raramente. O género e a identidade do narrador permanecem um mistério durante todo o conto. A escolha do anonimato é frequentemente quebrada pelo acesso aos pensamentos das personagens principais através da focalização e da intromissão do próprio narrador no discurso indireto das mesmas. É importante notar que o narrador é uma projeção do autor textual, contribuindo também para a construção que o leitor (igualmente implícito) faz dele⁴.

O conto faz uso de narração ulterior, uma vez que os acontecimentos e eventos tomaram lugar inequivocamente no passado, significando isto que a ação da história está terminada. É, em simultâneo, um conto fechado, uma vez que a narração está perfeitamente encadeada, organizando-se de forma cronológica e seguindo um raciocínio, havendo um final claro e irreversível (Aguiar e Silva 1987, 70).

Existem neste conto duas personagens principais, Louise e Henry Ramos, e uma personagem secundária dominante, Teri Ramos. As personagens principais podem ser categorizadas como protagonista e antagonista na medida em que há uma oposição entre ambas. A protagonista de "Uma Vela ao Vento" é, numa primeira instância, Louise Ramos, uma mulher forte e independente que se encontra numa posição de vulnerabilidade. O seu marido, Henry Ramos, serve como seu antagonista, fazendo os possíveis para que Louise seja a mulher que sempre conheceu e, simultaneamente, fazendo-a testar os seus limites. A focalização do narrador heterodiegético, porém, dá azo a várias interpretações, e a posição das personagens principais pode ser parcial e duvidosa: se, no início do conto, Louise se afirma como protagonista, no final Henry rouba-lhe o estrelato. O mesmo ocorre com os rótulos de herói e anti-herói.

Tendemos a identificar o protagonista com o herói da narrativa. O herói é reconhecido por se destacar das demais personagens devido a uma caracterização mais

⁴ Como consequência deste narrador, pode-se incorrer numa interpretação ambivalente no final do conto, no que respeita ao sorriso de Louise Ramos.

desenvolvida, podendo também ser identificado pela sua posição relativamente à sociedade em que se insere, lutando contra morais e valores se os considerar injustos. Neste conto, Louise Ramos é apresentada como uma mulher lutadora, obstinada, mãe e avó, ganhando o estatuto de heroína através de múltiplas focalizações internas: nela própria, no seu marido, Henry, e na filha, Teri. Henry Ramos é o seu oposto, marcado por traços de simpatia e complacência.

Após um acidente que obriga Louise a viver incapacitada, Henry ocupa o lugar de herói da ação, assumindo em simultâneo a posição de cuidador. A troca de funções revela uma Louise amarga e um Henry inabalável. Enquanto Louise se mostra indignada, queixosa e insatisfeita, o seu marido mostra-se paciente, prestável e calmo. Esta inversão de categorias é progressivamente compreendida através da narração, e a focalização interna auxilia a sua identificação.

A focalização interna múltipla nas duas personagens principais e numa personagem secundária confere à narração uma aproximação profunda às personalidades individuais. Enquanto personagens principais, a focalização interna em Louise e Henry baseia-se em pensamentos acerca da vida em conjunto e dos sentimentos que nutrem um pelo outro. Em breves ocasiões, o leitor tem acesso a memórias e detalhes de personalidade, como é o caso de Henry gostar de modelos de navios e Louise ter o desejo de conhecer a Rainha de Inglaterra.

A focalização interna em Teri, a filha do casal, oferece ao leitor um vislumbre do passado. Através dos pensamentos de Teri, o narrador apresenta uma Louise rígida e pragmática. Como consequência, Teri identifica-se e aproxima-se mais do pai. O acesso aos pensamentos de Henry oferece ao leitor um ponto de vista mais íntimo sobre si mesmo e sobre a sua esposa. Por sua vez, os pensamentos – e devaneios – de Louise servem como um escape à sua condição.

A psicologia de Louise Ramos pode ser considerada a mais importante de toda a narração. Em determinados momentos narrativos, a focalização interna nas diferentes personagens dá luz a uma mudança na perceção da personalidade de Louise, consoante a personagem em questão. Enquanto o marido sente pena da mulher e se prontifica a satisfazer todas as suas necessidades, a filha preocupa-se com a recuperação física e mental da mãe. No que diz respeito à focalização interna na protagonista, Louise mostra o desafio que sente: enquanto mulher, a posição de dependência é algo que tenta usar

para seu proveito, tirando vantagem da sua condição e manipulando os demais. Esta mudança de pensamentos da parte da protagonista marca também a alternância dos estatutos de heróis nesta intriga. Ao ceder à doença, Louise transforma-se numa anti-heroína, delegando ao marido o papel de herói, sendo ele quem continuamente emprega esforços e palavras de incentivo.

Embora a focalização interna dispense quaisquer marcas gráficas de pontuação, existem momentos em que o autor textual implanta a dúvida. No excerto "Patrão fora/ Dia Santo na loja. (...) Bem, este patrão não ficaria longe durante muito tempo", o leitor interroga-se sobre a quem pertencem os pensamentos. O uso do deíctico "este" levanta a questão de autoria das palavras. Sem uma notação clara de discurso indireto, esta frase pode ser considerada como parte do relato indireto dos pensamentos da personagem, no caso do provérbio, ou intromissão da parte do narrador.

Lembre-se que de acordo com a *Nova Gramática do Português Contemporâneo* (Cunha e Cintra 1984, 629), o discurso indireto livre ocorre quando, na narração, a fala da personagem se mistura e se confunde com a própria narração e descrição. Pode haver uma intromissão do narrador que se afigure coincidente com a perspectiva do autor textual através da personagem que em dado momento é o centro deíctico textual, usando-a como forma de transmitir uma opinião pessoal. Mikhail Bakhtin considera estas intromissões do autor textual uma forma de discurso quase indireto. Nas palavras de Bakhtin,

this form introduces order and stylistic symmetry into the disorderly and impetuous flow of a character's internal speech (a disorder and impetuosity would otherwise have to be re-processed into direct speech) and, moreover, through its syntactic (third-person) and basic stylistic markers (lexicological and others), such a form permits another's inner speech to merge, in an organic and structured way, with a context belonging to the author. (1987, 139)

Por outras palavras, Bakhtin acredita que existe uma outra faceta do discurso indireto livre, onde estão presentes as opiniões desse autor textual⁵. Outros exemplos

⁵ Seymour Chatman, na obra *Story and Discourse* apresenta uma ligeira oposição à teoria de Bakhtin. Partindo do pressuposto que a entidade de "autor implícito" é uma construção que resulta da convergência

que podem ser considerados discurso quase indireto são os pensamentos de Louise Ramos, nomeadamente o conteúdo entre traços nas frases "Só que a família, numa roda protetora em volta do pai – oh, como ele gostava de ser o grande velho patriarca! – parecia tão relutante como os médicos em se juntar a ela na batalha pela liberdade..." e "...o Bispo – ou tinha mesmo sido o Papa? – dobrado enquanto lhe dava o Sacramento...". Estas intromissões podem também ser consideradas como uma faceta opinativa do narrador.

Contribui para a caracterização das personagens do conto um pormenor importante: o apelido, que é de origem ibérica: Ramos. Para além das referências ao catolicismo e à horta, que serão abordadas de seguida, os indícios de ligação à cultura ibérica são muito escassos nos costumes e nas tradições da família, sem que haja aliás qualquer palavra ou expressão portuguesa nos diálogos e nas conversas diárias. Pode apenas deduzir-se que o nome terá a origem em Portugal, uma vez que o autor empírico é descendente de emigrantes portugueses nos Estados Unidos da América. Há, contudo, a questão de o apelido não ter sofrido alterações gráficas que seriam de esperar da integração na sociedade norte-americana, como seria o caso de "Raymos". Esta alteração ocorre na pronúncia: Julian Silva avançou, em entrevista a Don Warrin, que o apelido seria alvo de mudanças a nível fonético. Como mencionado no Capítulo 1, não era raro os nomes próprios sofrerem uma adaptação à cultura e língua de chegada. Julian Silva disse ter incluído, na sua literatura, um caso em que "Woods" deriva do apelido "Silva", como sucede na obra *The Gunnysack Castle*. A opção de representar uma família cujo nome seja "Ramos" mostra uma aproximação à cultura de herança. Poder-se-ão retirar uma de duas elações, ou ambas, desta escolha de manter o apelido em português: ou Henry e Louise são descendentes de emigrantes portugueses nos Estados Unidos da América, ou "Henry" e "Louise" são nomes de batismo alterados na sua grafia e fonética de forma a se integrarem na sociedade de chegada. Caso seja a última hipótese, manter o apelido na sua grafia original seria uma forma de se afirmarem e não eliminarem totalmente as ligações ao país de origem⁶.

de uma intenção autoral com a ideação de cada leitor individual, Chatman avança que o "autor implícito" é uma entidade sem voz discernível na narrativa (1878, 148).

⁶ A questão dos nomes pode ajudar à compreensão e entendimento do nível de portugalidade nas obras de Julian Silva: o apelido Ramos, tal como os nomes próprios Henry e Louise, ocorrem em outros contos da obra *Move Over, Scopes and Other Writings*. A existência de várias narrativas com personagens com os mesmos nomes pode dar azo a uma interpretação de uma sequência de contos, ou, como define Suzanne Ferguson (2003), um ciclo de contos. Ferguson define este ciclo de contos como contos

Um outro aspeto merecedor de atenção é o hábito de manter uma horta e um jardim. Na obra *Portuguese American Literature*, de Reinaldo Francisco Silva, o autor menciona, no ensaio "Under the Spotlight of Critical Acclaim: The Writings of Frank Gaspar and Katherine Vaz" que as personagens retratadas podem querer manter uma ligação ao país de onde são naturais ou ao país dos seus antepassados: "In their need to hold on to an ancestral way of life, they find in these gardens a spiritual connection with the old country" (2009, 84). Henry Ramos é conhecido por plantar a sua horta anualmente e tratar do seu jardim frequentemente: "...no ano seguinte, não plantaria mais tomates nem alho nem milho; porém, cada vez que os meses de cultivo chegavam, era mais do que certo apresentar-se nos campos". O costume de cultivar uma horta e um jardim pode ser considerado como sinal de vida de poupança e de recolhimento perante a sociedade em que o casal se insere, numa medida de autossubsistência: "...a horta que ele [Henry] e a mulher [Louise] andavam há mais de cinquenta anos a criar...". O mesmo se pode afirmar acerca da criação de um jardim de flores e arbustos, como é o caso das discussões entre o casal sobre "que árvore podar e quanto, que rebento plantar e onde" e do sentimento de Henry acerca do seu jardim: "Era o único prazer que lhe restava. Sob o céu aberto, as hortênsias pareciam mais cor-de-rosa do que nunca, a sua altivez e prodigiosa beleza eram quase uma afronta." A tradução das ocorrências de "garden" foram alvo de atenção especial: uma vez que a palavra "garden" pode ser ambígua, a tradução fez-se de acordo com o contexto. Nas ocorrências em que "garden" fizesse alusão a plantas alimentícias a tradução foi "horta", ao passo que nas ocorrências em que "garden" estivesse relacionado com arbustos e flores a tradução foi "jardim". Esta desambiguação e esclarecimento serão novamente abordados no Capítulo 3.

Ainda sobre indícios de cultura portuguesa subjacentes ao conto de Julian Silva, talvez seja pertinente abordar uma observação curiosa de Francisco Cota Fagundes. No ensaio "Stories of Forgotten 'Gees', William S. Birge's *Senhor Antone: A Tale of the Portuguese Colony*", Fagundes avança que "Parents, especially fathers, are shown as tyrannical." (2011, 23). Silva, no seu conto, faz uso da focalização interna nos filhos de Henry e Louise Ramos para introduzir detalhes acerca do avô:

independentes com características estruturais e narrativas semelhantes que os unem e que, sem haver correlação, funcionam como um todo.

...ao refletir acerca da forma como ela [Louise] se tornara semelhante ao seu próprio pai com a idade, e porque os filhos sabiam o quanto ele [Henry] desprezara o velho tirano, o sogro, tentava de qualquer forma defender o indefensável...

Nas palavras de Fagundes, os pais emigrados nos Estados Unidos da América, e especialmente pais de filhas, eram conhecidos por serem possessivos ou por possuírem características tiranas, o que seria consequência da religião: "The Catholic Church seems to be in connivance with tyrannical fathers in oppressing their daughters." (2011, 33). No conto de Silva, o casal é católico praticante. Mesmo no declínio de Louise e exaustão de Henry, Louise recebia o padre em casa e Henry mantinha o costume de frequentar a missa ao domingo de manhã.

2.2.3 O declínio da mulher

Enquanto "A Mulher que Roubou a Lua" apresenta uma protagonista com poderes sobrenaturais capazes de lhe conferir um novo estatuto, "Uma Vela ao Vento" apresenta uma mulher com poderes emocionais e psicológicos capazes de inverter papéis estereotipados de gênero.

Silva dá a conhecer uma mulher de oitenta e um anos, esposa, mãe e avó, com uma personalidade forte e traços marcados pela determinação. A protagonista, Louise Ramos, vive o seu dia-a-dia ao lado do marido de oitenta e três anos, Henry Ramos, numa sintonia e sincronia mantidas há décadas. Louise é desde cedo descrita como orgulhosa, de vontades e convicções fortes, tagarela e teimosa. Henry é considerado o seu oposto, calmo, apreciador do seu tempo e espaço, dedicado à jardinagem. A vida em comum resultou em filhos e netos, um jardim e uma horta com quase cinquenta anos e em hábitos e costumes difíceis de erradicar. A principal preocupação de Henry é Louise, certificando-se de que tem tudo o que precisa conforme envelhece, enquanto a prioridade de Louise é o seu bem-estar pessoal.

Os verbos empregues por Silva auxiliam na caracterização das personagens e do casal. Como tal, prestou-se especial atenção à sua tradução, assim como aos tempos verbais, para que o sentido fosse o mesmo, sem perder a conotação. Os verbos

conotadores de sentimentos negativos apresentaram um desafio para a tradução na medida em que não deviam ser adornados nem enaltecidos. Deste modo, os verbos "waned", "must fall", "grew frailer", "die", "grew older" e "weighted" foram traduzidos como "definhava", "sucumbiria", "enfraquecia", "sucumbir", "envelhecendo" e "afundava", respetivamente. O uso destes verbos contribui para a acentuação do declínio das duas personagens principais ao longo da narrativa. Da mesma forma que os verbos atribuem uma determinada conotação à leitura do conto e à sua compreensão, deu-se a mesma importância às ocorrências de alusões e referências à luz e à escuridão. Ao longo do conto, a dicotomia entre a luz e a escuridão é usada como se se tratasse de um antes e depois de Louise Ramos, conforme se depreende pelo excerto "A mente dela voltou a uma normalidade nublada, se não ao que costumava ser, tão cheia de sombra como de luz"; a dicotomia equivale quase a uma causa e consequência do seu estado, nomeadamente em "Ela [Louise] deitada a olhar para ele [Henry] com olhos adormecidos e escuros devido aos pensamentos sombrios."; e como se tratasse dos danos que o casamento sofreu: "A depressão que o afundava [Henry] a cada passo e que lhe toldava de negro cada pensamento.".

Embora Louise fosse uma pessoa de índole complicada, os medicamentos tornaram-na confusa e paranoica, ao passo que a dor a tornou amarga e má. Se Louise já se encontrava em posição de vulnerabilidade devido às limitações físicas, o declínio mental acentuou a fragilidade. Por diversas vezes, vemo-la responder de forma rude à família de visita ao hospital, sempre com "olhos frios e implacáveis". A sua mente acabou por sofrer as consequências dos medicamentos, criando alucinações em forma de sonhos e alterando a sua memória a curto prazo. O seu novo estado de espírito é de confusão, ceticismo e ansiedade constante, questionando os membros da sua família e as decisões dos funcionários do hospital. No decorrer de tudo isto, Henry permanece a seu lado, cuidando e tratando dela, proferindo palavras de amor e incentivo.

Esta nova Louise pouco tem que ver com o que foi outrora: "Saíra das chamas forjada em algo novo e estranho, uma mulher que eles mal reconheciam.". O orgulho tornou-a amarga e indiferente aos sentimentos e opiniões dos que a rodeavam. A recusa insistente de ajuda e as falhas de memória resultaram numa personalidade nova, cheia de egoísmo. Henry não alterou o seu comportamento, independentemente das reações de Louise ou das suas palavras. Fazendo-se de vítima, é Louise quem inverte as

posições e a sua transformação física, psicológica e emocional transforma-a em antagonista.

Reinaldo Francisco Silva analisa, no ensaio "Lesser-Known American Voices of Portuguese Descent: Julian Silva, Thomas Braga and Charles Reis Felix" (2009, 52) a obra *The Gunnysack Castle*, de Julian Silva, entre outras. De acordo com esta análise, a obra literária de Julian Silva faz uso de representações vitorianas na era moderna, nomeadamente a personagem de Vince Woods: "Vince is an arrogant, Machiavellian man who thrives on power and manipulating those around him." (Silva 2009, 53). Embora o conto "A Candle in the Wind" seja datado de 2011, a caracterização de Reinaldo Francisco Silva poderá ser aplicada a Louise Ramos. Louise recorre a todos os meios possíveis para conseguir estar em posição de domínio e manipulação. As constantes exigências de Louise, juntamente com as suas incapacidades motoras mas brilhantes capacidades mentais, permitem-lhe tirar vantagem da sua condição e monopolizar a família para satisfazerem as suas vontades.

É de notar a inversão de género no conto "Uma Vela ao Vento" relativamente à obra *The Gunnysack Castle*. Enquanto autor, Julian Silva optou por retratar uma mulher no conto apresentado neste relatório, mas manteve os padrões e características de manipulação mentais. Esta mudança de género – a que acresce a implicação de um autor masculino a retratar uma personagem feminina dominante – introduz a temática da (sub)alteridade. Uma vez que o conto de Darrell Kastin faz uso da mesma subalteridade, crê-se ser importante notar que ambos os contos podem ser considerados uma tentativa masculina de entrar e entender a mente feminina, através de uma atitude de empatia que talvez encontre paralelismos na alteridade étnica de ambos os autores.

Capítulo 3. Problemas, técnicas e estratégias de Tradução

Neste capítulo apresentar-se-ão as técnicas e estratégias usadas para resolver situações que levantaram problemas aquando da tradução dos contos "The Woman Who Stole the Moon", de Darrell Kestin, e "A Candle in the Wind", de Julian Silva. Perante qualquer situação, a principal preocupação foi fazer jus ao texto de partida, optando-se pela norma inicial de adequação. Em alguns casos, o objetivo foi alcançado, respeitando as estruturas do texto de partida. Contudo, noutras ocasiões não havia outra maneira de solucionar os problemas sem recorrer a alterações de vários níveis. Há que sublinhar que, embora se tenha definido como objetivo uma tradução por adequação, o ato tradutório combina sempre, em doses desiguais, os dois polos da norma inicial de Toury, pelo que o balanço se afigura importante. Como Toury afirma, a adequação e a aceitabilidade podem coabitar num texto literário, como geralmente é o caso: "actual translation decisions (...) will necessarily involve some ad hoc combination of, or compromise between the two extremes implied by the initial norm." (2009, 208).

Tratando-se de um dos primeiros trabalhos quer sobre a obra de Darrell Kestin, cuja produção literária é relativamente recente, quer de um texto de Julian Silva, cuja obra literária é mais vasta e de longos anos, estabeleceu-se o objetivo de dar continuação às traduções inaugurais apresentadas em *Nem Cá Nem Lá - Portugal e América do Norte Entre Escritas* (Vale de Gato et al. 2016), tal como criar um padrão defensável para posteriores traduções. Partindo das análises literária e narratológica apresentadas no capítulo anterior, prestou-se especial atenção aos mecanismos de escrita e processos estilísticos dos autores, juntamente com a estrutura dos próprios contos, para que a tradução fosse uma representação plausível do texto de partida, respeitando o estilo simples e despojado de Darrell Kestin e a longa e complexa sintaxe de Julian Silva. A análise que se segue diz respeito ao conto "The Woman Who Stole the Moon", publicado pela revista *The Windsor Review*, em 2004, e "A Candle in the Wind", inserido na obra *Move Over, Scopes and Other Writings*, de 2011.

A divisão e categorização dos problemas de tradução obedecem a dois critérios: em primeiro lugar, seguiu-se a teoria de João Barrento na sua obra *O Poço de Babel* (2002, em particular o capítulo "A Panela, o Cozido e o Caldo", 15-43), onde apresenta vários estratos para categorizar as dificuldades de tradução. Em segundo lugar, obedece-se à teoria de Andrew Chesterman nas suas obras *Mememes of Translation* (2000)

e *Can Theory Help Translators?* (Chesterman e Wagner 2002), e à teoria de Jean-Paul Vinay e de Jean Darbelnet no ensaio "A Methodology for Translation" (2009, 128), onde se aprofundam as operações de tradução.

Os estratos apresentados por João Barrento são merecedores de atenção durante a tradução. O tradutor deve considerar a relevância de cada dificuldade com que se depara de acordo com os efeitos que esta terá no texto de chegada. Assim, Barrento divide as potenciais dificuldades de tradução nos seguintes estratos: fonológico, relacionado com a fonética e a prosódia; estrato lexical, relacionado com a seleção do sinónimo de dicionário das palavras utilizadas; estrato sintático, relacionado com a estrutura das frases, tal como com a coesão textual; estrato semântico, relacionado com o significado e conotação das palavras; estrato cultural, relacionado com aspetos culturais e históricos; e o estrato pragmático, relacionado com o mundo exterior ao texto literário que dita o uso da linguagem (2002, 24-39). Todos estes estratos serão retomados e aprofundados adiante.

Andrew Chesterman, nas duas obras acima mencionadas, enumera as várias técnicas e estratégias de resolução de problemas de tradução. Estas podem ter origem em várias áreas, nomeadamente a sintaxe, nas quais as alterações são a nível da estrutura da frase; a semântica, nas quais as alterações são a nível do significado; e a pragmática, nas quais se evidencia a seleção de informação de acordo com a língua e cultura de chegada.

Embora as técnicas e estratégias de Chesterman sejam vastas, não se pode ignorar o contributo de Jean-Paul Vinay e de Jean Darbelnet, que avançam sete procedimentos úteis para a tradução (2009, 128). Estes procedimentos dividem-se em duas categorias: diretos ou oblíquos. Os métodos diretos são o resultado da transposição de um determinado texto literário de uma língua e cultura para outra, sem levantar problemas de compreensão a nível estrutural. Nesta categoria encontram-se o empréstimo, o decalque e a tradução literal, que serão explicados e exemplificados adiante.

Na categoria dos métodos oblíquos, encontram-se quatro procedimentos. Estes resultam de diferenças estruturais ou metalinguísticas nos quais os efeitos estilísticos, sintáticos ou lexicais do texto de partida não podem ser recriados no texto de chegada, recorrendo a alterações que operam transformações – de ênfase, de tropo, de ponto de

vista, entre outras – mas que permitem um equilíbrio entre fidelidade e fluência. Os procedimentos ao dispor são a transposição, que consiste numa mudança da classe de palavras no texto de chegada sem alterar o sentido do texto de partida; a modulação, que consiste numa mudança de ponto de vista; a equivalência, que consiste numa alteração estilística e estrutural do texto de chegada com vista à expressão que mais se adapta na sua cultura; e adaptação, que pode ser vista como um tipo especial de equivalência, implicando mais alterações.

Por fim, e sem retirar importância, categorizaram-se algumas técnicas e estratégias de tradução de acordo com os pressupostos de tendências deformantes de Antoine Berman (1997, 43). As tendências deformantes são, na sua definição, "tendências cujo fim é a destruição, não menos sistemática, da letra dos originais, em proveito do exclusivo 'sentido' e da 'bela forma' " (Berman 1997, 43). Embora as tendências deformantes ocorram no processo da tradução e escrita do texto de chegada, estas devem ser evitadas e eliminadas sempre que detetadas. No entanto, neste capítulo serão apresentadas algumas tendências deformantes às quais não houve escapatória, como será o caso da racionalização, clarificação, alongamento, homogeneização, empobrecimento quantitativo, destruição de sistematismos e destruição de locuções. Cada tendência será abordada, exemplificada e devidamente justificada.

Tendo em conta a dimensão dos contos, as estratégias usadas são limitadas e passíveis de repetição. Uma vez estabelecido como principal objetivo não alterar os contos de forma significativa, as estratégias cingem-se a elementos que, de forma a se integrarem na língua e cultura de chegada, foram alvo de alterações.

3.1 Estrato Léxico-Sintático

Neste ponto apresentar-se-ão as alterações de cariz lexical e sintático que tiveram lugar na tradução dos contos. De acordo com João Barrento (2002, 29), o estrato lexical baseia-se na escolha e uso de determinadas palavras em detrimento de outras, enquanto o estrato sintático se baseia na formação e na estrutura de frases. Escolheu-se unir os dois estratos e apresentar as ocorrências e os exemplos de acordo com as técnicas e estratégias propostas por Andrew Chesterman (Chesterman e Wagner 2002, 61), temperadas pelas reflexões de Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (1958, 128).

A análise das ocorrências implica uma comparação entre o texto de partida e o texto de chegada, evidenciando as devidas alterações.

3.1.1 Empréstimo/Decalque

Nas palavras de Chesterman, esta estratégia consiste em usar palavras ou expressões do texto de partida no texto de chegada. Aquando da tradução dos contos, encontraram-se palavras nos textos de partida sem correspondência ou equivalência na língua de chegada. Estas palavras e expressões podem ser categorizadas como *lexical gap*, na terminologia de Maarten Janssen (2012, 1), sendo que se manifestam como falhas lexicais na língua em que se expressam elementos que lhe são culturalmente alheios.

Vinay e Darbelnet propõem uma separação entre empréstimo e decalque: empréstimo é o uso da palavra do texto de partida no texto de chegada, tal e qual como esta foi apresentada, ao passo que decalque é uma estratégia que consiste em neutralizar no texto de chegada a palavra ou expressão do texto de partida, adaptando-a à ortografia ou às regras de formação de palavras da língua de chegada. Segundo esta perspetiva, a única estratégia presente neste estrato é o empréstimo.

3.1.1.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

3.1.1.1.1

Texto de Partida: "She was far more physically active than I was, inclined to jogging, bicycling, **yoga**, and hiking mountain trails." (p. 93)

Texto de Chegada: " Ela era fisicamente mais ativa do que eu, com hábitos de corrida, ciclismo, **yoga** e caminhadas nas montanhas." (p. 101)

Este empréstimo prende-se com o conhecimento prévio do leitor. Crê-se que o uso da palavra na sua grafia original não perturba a leitura, uma vez que o leitor a reconhece e identifica como algo comum no dia-a-dia.

3.1.1.1.2

Texto de Partida: "Every time I heard on the news that some priceless **object d'art**, or other had been stolen or was missing, I shuddered." (p. 96)

Texto de chegada: "Arrepiava-me sempre que ouvia nas notícias que algum **object d'art** inestimável, ou qualquer outra coisa, tinha sido roubado ou perdido." (p. 105)

Nesta ocasião, optou-se por manter o empréstimo do francês, ou galicismo, como foi apresentado ao leitor, de maneira a reter, no texto de chegada, o heterolinguismo. O heterolinguismo prende-se com o uso, ficcionalizado, de palavras ou expressões de determinada língua estrangeira, ou pertencentes a uma sociedade ou região alheia à comunidade principal do contexto narrativo (Meylaerts 2006, 4).

3.1.1.2 "Uma Vela ao Vento"

3.1.1.2.1

Texto de Partida: "He was forever fluffing pillows to support her back, serving her her evening **cocktail**..." (p. 112)

Texto de Chegada: "Batia constantemente as almofadas para as costas dela, servia-lhe o **cocktail** da tarde..." (p. 135)

3.1.1.2.2

Texto de Partida: "...at the same time a woman like any other, so ordinary, they might have been sitting opposite each other at a **bridge** table, exchanging pleasantries." (p. 121)

Texto de Chegada: "...ao mesmo tempo apresentando-se como uma mulher comum, tão normal que podiam ter estado sentadas à mesa de *bridge*, a trocar gracejos." (p. 147)

3.1.1.2.3

Texto de Partida: "And since his only helper, an aging, pony-tailed **flower child**, refused to touch chemical **sprays**, he would somehow have to find the time and energy to spray them himself." (p. 126)

Texto de Chegada: "E porque o seu único ajudante, um velho *hippie* de rabo-de-cavalo, se recusava a tocar em *sprays* químicos, era ele quem tinha de arranjar tempo e energia para borrifar as plantas." (p. 154)

O uso dos empréstimos aqui exemplificados prende-se com o conhecimento prévio do leitor. Embora as palavras em questão tenham um equivalente na língua de chegada, optou-se por mantê-las na língua de partida por duas razões: em primeiro lugar, crê-se que qualquer leitor saberá o seu significado, uma vez que são frequentemente usadas no dia-a-dia; em segundo lugar, o facto de se apresentarem na língua de partida não perturba, de qualquer maneira, a compreensão do texto de chegada. De notar ainda que, no último exemplo, há um empréstimo de uma palavra que não surge no texto de partida – *hippies* - que representa uma adição e alguma clarificação, dada a dificuldade de encontrar em português uma expressão idiomática equivalente a “flower child.”

3.1.2 Frases Curtas

O conto "The Woman Who Stole the Moon", de Darrell Kestin, apresenta em várias ocasiões frases curtas e simples. Na maioria dos casos, fez-se o esforço de respeitar o estilo, designadamente da voz do narrador, e de se manter fiel ao texto de partida, pelo que não ocorreu nenhuma alteração. As frases curtas apresentam-se como consequência da desorientação do narrador perante os acontecimentos, pelo que lhes foi dada especial atenção.

3.1.2.1

Texto de Partida: "I finally blew my top. The stress tore at me, blinded me. I yelled, screamed, threatened; I told her if she wanted me, she would have to stop. Then I stormed out of the house." (p. 98)

Texto de Chegada: "Acabei por perder a cabeça. A pressão corroía-me, cegava-me. Gritei, berrei, ameacei; disse-lhe que, se me queria, teria de parar. E depois saí de casa furioso." (p. 107)

3.1.2.2

Texto de Partida: "I felt her kiss my cheek. I woke alone. Her side of the bed was untouched. A chill filled the room, and a resounding emptiness fluttered in the air, like an echo of absence. Without having to look any farther I knew she was gone. There was no moon that night, as there damn well should have been. It was gone!" (p. 98)

Texto de Chegada: "Senti-a beijar-me a face. Acordei sozinho. O lado da cama da Lavonia estava intacto. Um frio enchia o quarto e um vazio vibrante pairava pelo ar, como um eco de ausência. Sem ter de olhar para mais lado nenhum, soube que ela tinha desaparecido. Não houve luar nessa noite, como devia ter havido, raios. Desapareceu!" (p. 108)

Estes dois excertos evidenciam as ocorrências onde a estrutura do texto de partida foi preservada. A precipitação de eventos e sentimentos justifica a ocorrência de frases curtas e simples.

3.1.3 Frases Longas

As frases longas, concatenadas e subordinadas, abundam no conto "A Candle in the Wind", de Julian Silva. Como foi acima referido, e embora a compreensão possa ser dificultada, seguiu-se a norma de adequação de Toury, respeitando a extensão e a estrutura das mesmas.

3.1.3.1

Texto de Partida: "As she looked into the other uncurtained rooms of the unit filled with their ghostly wraiths, scarcely identifiable as human beings, let alone individual personalities, lying with skeletal mouths agape, gasping for one last breath with the aid of enough scientific equipment to run a small nation, madness seemed compounded. A higher form of madness that she was not willing then to explore." (p. 118)

Texto de Chegada: "Percorrendo com os olhos os outros quartos da unidade, de cortinas abertas, cheios dos seus vultos fantasmáticos, pouco semelhantes a humanos e muito menos a personalidades individuais, deitados com as bocas esqueléticas escancaradas, arquejando no esforço de uma última respiração com a ajuda de equipamento científico capaz de fazer funcionar um pequeno país, a loucura pareceu-lhe arrebatadora. Uma forma mais intensa de loucura que não lhe apeteceu então explorar." (p. 143)

3.1.3.2

Texto de Partida: "Dutifully they called first at the sick bed, but their mother seemed little happier to see them than they to see her, and they were pleased enough to be through with that part as quickly as possible; yet the moment they adjourned to the

living room to sit down with their father, he would be called by her insistent demands, away from them, back to his bedroom post, and they marveled anew at his patient resources, at the unflagging sweetness with which he accepted her most abusive complaints." (p. 128)

Texto de Chegada: "Por dever, todos se dirigiam à cabeceira da mãe em primeiro lugar, mas esta parecia pouco mais feliz por os ver do que eles a ela, e ficavam muito satisfeitos por se despacharem dessa parte o mais depressa possível; no entanto, no momento em que se dirigiam à sala e se sentavam com o pai, eis que o convocavam as insistentes exigências dela, para longe deles, de volta ao posto no quarto, sem que deixassem nunca de se espantar com as reservas de paciência dele, com a doçura inabalável com que aceitava as queixas mais abusadoras." (p. 156)

A tradução dos excertos acima transcritos tornou-se num dilema: ou se daria prioridade ao sentido da frase, normalizando-a e reestruturando-a, ou se respeitava o estilo do autor textual, mantendo as frases longas e concatenadas. Perante este dilema, a solução passou por manter as frases longas e concatenadas, para não se cair na tendência deformante da racionalização e destruição de sistematismos de Antoine Berman. A tendência deformante da racionalização afeta as estruturas sintáticas da frase, recompondo as mesmas de forma a se adequarem ao texto de chegada, ao passo que a destruição de sistematismos altera os tipos de frases e as construções das mesmas (Berman 1997, 44, 52). No entanto, privilegiou-se o sentido acima de tudo.

3.1.4 Mudança de estrutura frásica e oracional

Trata-se de uma estratégia resultante de uma necessidade de obedecer às convenções sintáticas da língua de chegada. Apesar do esforço para evitar alterar ordem e estrutura do texto de partida, esta mudança, embora rara, resultou na reorganização de elementos dentro da frase.

3.1.4.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

Texto de Partida: "Every time I heard on the news that some priceless object d'art, or other had been stolen or was missing, **I shuddered.**" (p. 96)

Texto de Chegada: "**Arrepiava-me** sempre que ouvia nas notícias que algum *object d'art* inestimável, ou qualquer outra coisa, tinha sido roubado ou perdido." (p. 105)

Neste exemplo, procedeu-se a uma normalização na ordem das orações. Uma vez que o verbo usado é o verbo reflexo "arrepia", há uma obrigação de reestruturação da frase, de forma a se adequar à língua e cultura de chegada.

3.1.4.2 "Uma Vela ao Vento"

3.1.4.2.1

Texto de Partida: "And no one who knew them had ever, until their final months, doubted that Louise and Henry Ramos, still, after nearly sixty years, were that." (p. 110)

Texto de Chegada: "Até aos seus últimos meses, ninguém que os conhecesse podia duvidar de que Louise e Henry Ramos eram isso mesmo após quase sessenta anos de casamento." (p. 132)

3.1.4.2.2

Texto de Partida: "There's no mistaking the sound of breaking bones." (p. 113)

Texto de Chegada: "O som de ossos a partir é inconfundível." (p. 136)

3.1.4.2.3

Texto de Partida: "Teri greeted the confirmation of her mother's madness almost with a sigh of relief; **the irrational she was better equipped to cope with than the sinister.**" (p. 118)

Texto de Chegada: "Teri recebeu a confirmação da quase loucura da mãe com um suspiro de alívio; **estava melhor preparada para lidar com o irracional do que com o sinistro.**" (p. 143).

Todos os exemplos acima mencionados resultam de uma reestruturação das orações da frase, de forma a se adequarem à língua de chegada. Caso esta uniformização não ocorresse, algumas seriam agramaticais. Do ponto de vista de Berman, estes exemplos podem ser vistos como cedendo à tendência deformante de racionalização, e consequente homogeneização, na qual a organização e ordem dos constituintes da frase foram alterados de forma a adequarem-se melhor ao texto de chegada (1997, 44, 49).

3.1.5 Mudança de Coesão

A mudança de coesão define-se como alterações a nível dos elementos de referencialidade da frase, nomeadamente a adição ou omissão dos mesmos, elipses, substituições, pronominalizações e repetições e uso de conectores frásicos (Chesterman 2000, 61). De notar que a extensão e o encadeamento das frases resultam muitas vezes também em problemas de coesão, pelo que se inclui a reflexão sobre estas neste ponto.

3.1.5.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

3.1.5.1.1

Texto de Partida: "**Now**, Lavonia Anne, you best tell me where that book is." (p. 94)

Texto de Chegada: "Lavonia Anne, é bom que me digas onde está o livro." (p. 102)

3.1.5.1.2

Texto de Partida: "Anything that caught her eye, or her ears, for that matter, **anything she saw that she wanted**, she took." (p. 95)

Texto de Chegada: "Qualquer coisa que lhe chamasse a atenção, ou já agora que gostasse de ouvir, **ou até de ver**, levava." (p. 103)

Nestes dois exemplos omitiu-se a palavra ou expressão a negrito no texto de chegada, uma vez que não adicionava informação ao leitor. Ressalve-se que há aqui o risco de uma tendência deformante, segundo Berman, de empobrecimento quantitativo, que consiste numa perda lexical (1997, 49).

3.1.6 Mudança de esquema

A mudança de esquema proposta por Chesterman consiste na incorporação de esquemas retóricos na tradução de um texto literário. Os esquemas retóricos incluem as aliterações, repetições, paralelismos e os esquemas rimáticos e métricos. Existem três formas de lidar com os padrões esquemáticos: respeita-se o esquema do texto de partida e obedece-se ao mesmo no texto de chegada, não havendo, portanto, qualquer alteração; altera-se o esquema no texto de chegada de forma a se adequar melhor à cultura e língua de chegada; ou altera-se o esquema do texto de partida de forma livre no texto de chegada, ficando ao critério do tradutor a maneira como este se enquadra na língua e cultura de chegada.

3.1.6.1 "Uma Vela ao Vento"

No conto de Julian Silva, a abordagem em relação aos sistematismos foi a de não se fizeram alterações de qualquer tipo, obedecendo ao texto de partida.

3.1.6.1.1

Texto de Partida: "'**Not a pretty sound, I can tell you.** I knew the moment she went down, this time it was different.'" (p. 113)

Texto de Chegada: "**Não é um som bonito, digo-te já.** Eu soube logo no momento em que ela caiu que desta vez era diferente." (p. 136)

3.1.6.1.2

Texto de Partida: "When I heard her fall. And that splintering noise. **Not a pretty sound, I can tell you . . .**" (p. 114)

Texto de Chegada: "Quando a ouvi cair... E o som de se estilhaçar... **Não é um som bonito, digo-te já...**" (p. 137)

3.1.6.1.3

Texto de Partida: "And naturally, with her heart, it has us all pretty worried, **I can tell you.**" (p. 114)

Texto de Chegada: "E, claro, com o coração dela, estamos todos preocupados, **digo-te já.**" (p. 138)

3.1.6.1.4

Texto de Partida: "That's what they're afraid of. Oh, there'll be a scandal, **I can tell you.** Heads will roll." (p. 117)

Texto de Chegada: "É disso que elas têm medo. Oh, vai ser um escândalo, **digo-te já.** Hão-de rolar cabeças." (p. 142)

Todas as ocorrências da expressão evidenciada no texto de partida foram traduzidas da mesma forma, criando uma repetição no texto de chegada. Embora a

expressão seja, nos três primeiros exemplos, proferida por apenas uma personagem, Henry Ramos, no uso da expressão por uma segunda personagem, Louise Ramos, no quarto exemplo, fez-se questão de usar a mesma tradução.

3.1.7 Conjunções coordenadas em início de frase

"Uma Vela ao Vento"

O conto "A Candle in the Wind" apresenta várias ocorrências de frases iniciadas com conjunções coordenadas. Embora a prática destas frases seja mais comum em diálogos, é frequente encontrar ocorrências na narrativa quando o tom é mais coloquial e mais próximo do leitor⁷. Perante este fenómeno, houve o cuidado de manter e respeitar estas conjunções, nomeadamente as adversativas, mantendo assim a carga elocutória do texto de partida.

3.1.7.1

Texto de Partida: "**But** pain had made her immune to pity." (p. 116)

Texto de Chegada: "**Mas** a dor tornara-a imune à pena." (p. 140)

3.1.7.2

Texto de Partida: "**But** she would not, could not, for some reason, discuss the voyage with anyone." (p. 121)

Texto de Chegada: "**Mas** não conseguia, nem queria, falar da viagem com ninguém, por alguma razão." (p. 147).

⁷ Como referência, usou-se o conceito de tom de Clifford Landers, na obra *Literary Translation: A Practical Guide* (2001). Landers considera que o tom de um texto literário pode englobar "humor, ironia, sinceridade, honestidade, ingenuidade ou praticamente qualquer sentimento" (2001, 68). No geral, o tom transmite um determinado sentimento ao leitor aquando da leitura do texto literário. Caso o tradutor ignorasse o tom, ocorria violação de tom, assim como poderia ocorrer uma má interpretação da intenção do autor textual.

Em ambos os casos, manteve-se a conjunção coordenada adversativa “mas”.

3.1.7.3

Texto de Partida: "**And** then winced again at the look of disgust that greeted the question." (p. 118)

Texto de Chegada: "**E** espantou-se novamente ao ver a expressão de repulsa da mãe." (p. 143)

3.1.7.4

Texto de Partida: "**And** she had had enough of hospitals for any one lifetime." (p. 120)

Texto de Chegada: "**E** já tivera a sua dose de hospitais para a vida inteira." (p. 145)

Manteve-se a conjunção coordenada copulativa em ambos os exemplos.

3.1.7.5

Texto de Partida: "**Because** you're just wasting my time as well as yours." (p. 124)

Texto de Chegada: "**Porque** estás só a perder o meu tempo e o teu." (p. 151)

3.1.7.6

Texto de Partida: "**Because** I'm not going to spend another night here if I can help it." (p. 117)

Texto de Chegada: "**Porque** se depender de mim, não passo aqui nem mais uma noite." (p. 142)

Uma vez mais, optou-se por manter a conjunção coordenada explicativa. Embora estes dois exemplos estejam em contexto discursivo, optou-se por não juntar a oração em questão à oração anterior – o que seria mais gramatical – mas sim respeitar o texto de partida.

3.1.8 Racionalização

Nas palavras de Berman, a racionalização baseia-se na reestruturação sintática do texto de partida, para que a compreensão seja mais fácil e simples no texto de chegada (1997, 44). Esta reestruturação implica uma linearidade de discurso, e recorreu-se a esta quando se considerou mais avisado seguir a ordem aceite pela língua e cultura de chegada. Isto aconteceu sobretudo no conto "Uma Vela ao Vento".

3.1.8.1 "Uma Vela ao Vento"

3.1.8.1.1

Texto de Partida: "As he grew older, he found himself, more and more, during her absences, not merely awaiting her return, but anticipating all manner of disasters..." (p. 112)

Texto de Chegada: "Conforme envelhecia, durante as ausências da mulher, dava por si cada vez mais ansioso, não só esperando o seu regresso mas também a antecipar todos os tipos de desastres..." (p. 135)

3.1.8.1.2

Texto de Partida: "**Her mind returned, if not quite to normal, at least to a speckled normality**, filled with as much shadow as light." (p. 119)

Texto de Chegada: "**A mente dela voltou a uma normalidade nublada, se não ao que costumava ser**, tão cheia de sombra como de luz." (p. 145)

3.1.8.2 "A Mulher que Roubou a Lua"

Embora o conto "A Mulher que Roubou a Lua" seja mais curto, não se conseguiu evitar a racionalização. Tal como em "Uma Vela ao Vento", a tendência deformante marca alterações na estrutura sintática da frase, de forma a se adequar à língua e cultura de chegada.

3.1.8.2.1

Texto de Partida: "A faint grin, impish and cunning, flitted upon her face, **then vanished, like whatever she'd been holding, without a trace.**" (p. 93)

Texto de Chegada: "Um débil sorriso, maléfico e astuto, bailou-lhe no rosto e, **tal como aquilo que ela estivera a agarrar, desapareceu sem deixar rasto.**" (p. 100)

3.1.8.2.2

Texto de Partida: "It seemed reasonable that sooner or later all these various foreign objects might have some sort of adverse effect upon her, **but she refused to be concerned.**" (p. 96)

Texto de Chegada: "Seria de esperar que mais cedo ou mais tarde todos estes objetos estranhos exercessem nela alguma forma de efeito secundário, **mas ela não queria saber.**" (p. 105)

3.1.9 Tradução Literal

A tradução dos contos em análise primou pela tradução literal ou pela tradução do sentido das frases. Existem, contudo, ocorrências em que a tradução literal serve

como um mecanismo de sentido, apesar de a expressão ser nova na língua de chegada, como é o caso de 3.1.9.1.2.

3.1.9.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

3.1.9.1.1

Texto de Partida: "I'm trying to understand **whatever you're going through.**" (p. 95)

Texto de Chegada: "Estou a tentar entender **aquilo por que estás a passar.**" (p. 103)

3.1.9.1.2

Texto de Partida: "... her once **slate-gray** eyes now shimmering with an unnatural golden bioluminescence." (p. 98)

Texto de Chegada: "...com os seus olhos antes **cinzentos-ardósia** agora a brilharem com uma bioluminescência muito pouco normal." (p. 108)

3.1.9.2 "Uma Vela ao Vento"

Texto de Partida: "Oh, there'll be a scandal, I can tell you. **Heads will roll.** They'll all be made to pay for what they've done." (p. 117)

Texto de Chegada: "Oh, vai ser um escândalo, digo-te já. **Hão de rolar cabeças!** E vão todas pagar pelo que fizeram." (p. 142)

Nestes exemplos, optou-se pela tradução literal das expressões evidenciadas, numa tentativa de manter a iconicidade da expressão.

3.2. Estrato Semântico

O estrato semântico proposto por João Barrento (2002, 36) refere-se ao sentido das frases e das palavras em determinados contextos. Uma palavra ou expressão escolhidas erradamente podem minar a tradução, distorcendo o sentido do texto de partida. Uma vez que os significados podem ser de várias ordens dependendo do seu contexto, deu-se especial atenção aos elementos que poderiam levantar problemas de compreensão geral do texto, assim como a termos onde poderia faltar algum significado mais específico.

3.2.1 Sinonímia

A sinonímia é usada como forma de não selecionar a tradução literal óbvia mas sim um equivalente ou um sinónimo menos óbvio.

3.2.1.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

3.2.1.1.1

Texto de Partida: "Every time I heard on the news that some priceless object d'art, or other had been stolen or was missing, **I shuddered.**" (p. 96)

Texto de Chegada: "**Arrepiava-me** sempre que ouvia nas notícias que algum *object d'art* inestimável, ou qualquer outra coisa, tinha sido roubado ou perdido." (p. 105)

Neste exemplo, optou-se pela sinonímia por se acreditar ser a melhor expressão de forma a manter o sentido da frase do texto de partida. Após consideração, o verbo "estremecer", que resultaria da tradução literal, foi substituído pelo verbo "arrepisar", seu sinónimo, por se adequar melhor à língua de chegada.

3.2.1.1.2

Texto de Partida: "... for she had never read anything **extensive** about the actress's life, had always shown a complete disinterest in the subject." (p. 94)

Texto de Chegada: "... dado nunca ter lido nada **de especial** acerca da vida da atriz e ter sempre mostrado grande falta de interesse no assunto." (p. 101)

A sinonímia evidenciada no exemplo acima resulta da vontade de expressar, de forma mais clara, o sentido da frase do texto de partida.

3.2.1.2 "Uma Vela ao Vento"

3.2.1.2.1

Texto de Partida: "And with a pride in the **force** and number of her afflictions that dared one to snatch the cup from her own arthritic fingers." (p. 110)

Texto de Chegada: "E tal era o orgulho no **peso** e na quantidade das suas maleitas que ai de quem se atrevesse a arrancar-lhe o cálice de sofrimentos dos dedos artríticos." (p. 132)

A sinonímia empregue neste exemplo resulta da incompreensão que a tradução literal poderia originar.

3.2.1.2.2

Texto de Partida: "Something, they all agreed, must be done to spare their father, or he too **would be dead** before the year was out." (p. 127)

Texto de Chegada: "Todos concordaram que algo tinha de ser feito para poupar o pai, ou então também **o perdiam** antes do final do ano." (p. 155)

A sinonímia empregue neste exemplo prende-se com a frieza do texto de partida. Na tradução, optou-se por um eufemismo da expressão evidenciada, para que o sentido fosse o mesmo, mas a leitura menos forte para o leitor. Efetuou-se também o que Vinay e Darbelnet (2009, 133) chamam modulação, alterando o ponto de vista.

3.2.2 Antonímia

"Uma Vela ao Vento"

3.2.2.1

Texto de Partida: "**With his head unbowed**, his shoulders high, his back erect, he would trudge the short distance home in proud solitude, with his every movement fending off unwanted pity." (p. 130)

Texto de Chegada: "**De cabeça levantada**, ombros e costas direitas, arrastava-se até casa na sua solidão orgulhosa, cada movimento a defendê-lo da piedade indesejável." (p. 159)

A antonímia deste exemplo deve-se à mudança de polaridade da oração evidenciada. De acordo com a língua de chegada, a oração foi alterada de negativa para positiva.

3.2.2.2

Texto de Partida: "...she knew now that the forgetting was due to her own faulty memory and not to some failure of love, **what she did not remember had not necessarily not happened.**" (p. 119)

Texto de Chegada: "...mas sabia agora que o esquecimento era devido à sua memória defeituosa e não a uma falha de amor, que **aquilo de que não se lembrava podia ser algo que tinha acontecido.**" (p. 145)

Esta tradução por antonímia resulta da necessidade de alteração da polaridade da frase. De forma a se adequar à língua e cultura de chegada, a oração evidenciada mudou de negativa para positiva.

3.2.3 Mudança de ênfase

A mudança de ênfase presente nas traduções deve-se, em parte, à percepção de que na leitura do texto de chegada se deviam alterar elementos sujeitos a marcações gráficas.

"A Mulher que Roubou a Lua"

Texto de Partida: "I wished I could take a potshot at it, for **I wasn't fully convinced** it *was* the moon." (p. 99)

Texto de Chegada: "Quem me dera poder disparar sobre ela, **de tão convencido que estava** de que *não era* a lua." (p. 108)

Esta alteração dos itálicos deve-se à antonímia na oração. Dado os elementos assinalados a negrito do texto de partida se apresentarem primeiro na negativa e de seguida na positiva, a tradução para a língua de chegada transformou-as em positiva e negativa, respetivamente, com vista a uma maior naturalidade de leitura na cultura de chegada. Como consequência desta alteração de polaridade, a palavra enfatizada alterou-se também, mas manteve-se o sentido da oração e da frase no geral.

3.2.4 Coloquialismo/Calão

O uso de coloquialismos no texto de chegada resultou da tradução literal e da adaptação do texto de partida. Mantiveram-se todas as ocorrências possíveis das

palavras ou expressões pertencentes ao coloquialismo, de forma a manter a fidelidade ao texto de partida e deixar o sentido e ênfase inalteráveis.

Foi dada especial atenção à tradução, considerando que, em algumas instâncias, o coloquialismo é usado como ênfase e noutras como modo de falar das personagens. Neste último caso, destaca-se o modo de falar da personagem Henry Ramos, cujas falas denotam o costume de praguejar, contribuindo para uma caracterização do discurso em contraste com o carácter paciente que a descrição lhe atribui.

3.2.4.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

3.2.4.1.1

Texto de Partida: "Just what the **hell** was that all about?" (p. 94)

Texto de Chegada: "Mas que **raio**, o que foi aquilo?" (p. 102)

3.2.4.1.2

Texto de Partida: "There was no moon that night, as there **damn** well should have been." (p. 99)

Texto de Chegada: "Não houve luar nessa noite, como devia ter havido, **raios**." (p. 108)

3.2.4.1.3

Texto de Partida: "**Hell**, it could have been papier-mâché, for all I knew." (p. 99)

Texto de Chegada: "**Caramba**, tanto quanto sabia, até podia ser pasta de papel." (p. 108)

Os exemplos acima transcritos resultam da vontade de manter o realismo do diálogo das personagens. Embora os exemplos ocorram em contextos diferentes, o desejo de que os diálogos transmitam o mesmo sentido em ambas as línguas foi o objetivo principal. Deu-se especial atenção aos equivalentes e às possíveis traduções dos coloquialismos, escolhendo os acima mencionados em detrimento de todas as outras opções por motivos de eufemismo ou exagero: uma palavra mais forte ou mais fraca poderia ter resultado num tom indesejado ou num sentido mais ofensivo.

3.2.4.2 "Uma Vela ao Vento"

3.2.4.2.1

Texto de Partida: "Don't know why any of them should stop to help one of us, after the way we've treated them all these years. But she did, and I'm **damn** grateful for it." (p. 113)

Texto de Chegada: "Nem sei por que razão um deles haveria de parar para nos ajudar, depois da maneira como os tratámos estes anos todos. Mas ela parou, e eu estou-lhe **imensamente** agradecido." (p. 136)

O coloquialismo neste exemplo foi eliminado e substituído no texto de chegada. Tendo-se ponderado o uso do coloquialismo no texto de partida e não se conseguindo manter na língua de chegada um calão que não manchasse o sentido de apreço, deu-se preferência a um advérbio de modo, que é também coloquial mas eufemizante em relação ao texto de partida.

3.2.4.2.2

Texto de Partida: "And no one had bothered to tell us the **damn** square we were looking for was underground." (p. 114)

Texto de Chegada: "E ninguém se lembrou de nos dizer que o **raio** da praça de que andávamos à procura era subterrânea." (p. 137)

3.2.4.2.3

Texto de Partida: "Your mother'd be happy enough to stay on till they close up shop, but I always seem to get cornered by some **damnfool** reactionary, who doesn't know **beans** about history, mind you..." (p. 113)

Texto de Chegada: "Por vontade dela não se vinha embora enquanto não fechassem a loja, mas eu acabo sempre por ser encurralado por um reacionário **estúpido que nem uma porta** que, vê lá tu, não percebe **patavina** de história..." (p. 137)

Nestes exemplos, o coloquialismo empregue serve como tradução das palavras evidenciadas. Prestou-se especial atenção para que os coloquialismos utilizados não fossem considerados fortes mas que fizessem jus ao texto de partida.

3.2.4.2.4

Texto de Partida: "...just how all those tired old liberals left over from the New Deal (...) are still out there doing their **damndest** to bring America to its knees." (p. 114)

Texto de Chegada: "...que aqueles liberais velhos e cansados, ainda com saudades do New Deal (...) continuam por aí **mortinhos por** mandar a América abaixo." (p. 137)

Os exemplos acima mencionados mostraram como o coloquialismo pode ter vários significados de acordo com o contexto em que se insere. Este último exemplo apresenta um coloquialismo com função de qualificador e ênfase em simultâneo. A tradução resultou da interpretação da frase como um todo, resultando também num certo eufemismo em relação ao texto de partida. Os exemplos acumulados sugerem que, no caso do discurso de Henry Ramos, a tradução suavizou de alguma forma o seu vernáculo, não se conseguindo totalmente evitar o empobrecimento qualitativo (segundo Berman), o que ocorre frequentemente no caso da incorporação do calão no discurso traduzido.

3.2.5 Modulação

A modulação, conforme proposta por Vinay e Darbelnet (1958, 133), consiste numa variação com consequências semânticas, resultante em mudança do ponto de vista.

3.2.5.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

3.2.5.1.1

Texto de Partida: "'Just what the hell was that all about?' I asked, **once I got her to the sidewalk.**" (p. 94)

Texto de Chegada: "— Mas que raio, o que foi aquilo? — perguntei, **quando já estávamos no passeio.**" (p. 102)

A alteração do ponto de vista da expressão evidenciada resulta numa certa racionalização do texto de chegada, pluralizando o sujeito e o verbo, ao oposto do singular do texto de partida.

3.2.5.1.2

Texto de Partida: " "**You're hopeless,**" she said." (p. 95)

Texto de Chegada: "— **Não vale a pena** — respondeu-me." (p. 103)

Neste exemplo, deu-se preferência a um ponto de vista mais geral do que intimista. A forma como o texto de partida estava estruturado foi alterada devido ao diálogo em questão e tendo em consideração a vontade de conferir realismo ao mesmo.

3.2.6 Clarificação

Como abordado anteriormente, a clarificação consiste uma adição de informação ao texto de chegada, explicitando e explicando algum termo (Berman, 1997, 45). Como consequência da clarificação, o texto de chegada é alvo de alongamento, uma segunda tendência deformante, que, como o nome indica, o torna mais longo e extenso (Berman, 1997, 46). Apesar de a tradução ser geralmente mais longa do que o texto de partida, o alongamento derivado da clarificação foi, nos casos em apreço, considerado importante para o bom entendimento do texto, na medida em que desfaz ambigüações.

3.2.6.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

3.2.6.1.1

Texto de Partida: "...with never before seen photographs and an exhaustive re-examination of her career as well as her **life**, was missing." (p. 94)

Texto de Chegada: "...com fotografias inéditas e uma exaustiva reavaliação da sua carreira, assim como da sua **vida privada**, tinha desaparecido." (p. 101)

3.2.6.1.2

Texto de Partida: "But the **proof** of it was when she began telling me intimate details about Marilyn Monroe..." (p. 94)

Texto de Chegada: "Mas a **prova concreta** foi quando começou a contar-me detalhes íntimos de Marilyn Monroe..." (p. 101)

3.2.6.1.3

Texto de Partida: "I glanced round quickly to make sure none of the shopkeepers or customers **had seen.**" (p. 94)

Texto de Chegada: "Olhei rapidamente à volta para me certificar de que nenhum funcionário ou cliente **tinha visto o sucedido.**" (p. 102)

3.2.6.2 "Uma Vela ao Vento"

3.2.6.2.1

Texto de Partida: "And with a pride in the force and number of her afflictions that dared one to snatch the **cup** from her own arthritic fingers." (p. 110)

Texto de Chegada: "E tal era o orgulho no peso e na quantidade das suas maleitas que ai de quem se atrevesse a arrancar-lhe o **cálice de sofrimentos** dos dedos artríticos." (p. 132)

3.2.6.2.2

Texto de Partida: "...he went on before **they** could launch into another tiresome dissertation on the hazards of modern freeways..." (p. 113)

Texto de Chegada: "...continuou antes que **os filhos** dessem início a outra longa palestra acerca dos perigos das autoestradas modernas..." (p. 137)

3.2.7 Equivalência

Nas palavras de Vinay e Darbelnet (1958, 134), a equivalência serve como uma versão de determinado passo de um texto de partida. Utilizada maioritariamente para expressões idiomáticas, provérbios e fraseologismos, a forma de tradução passa por encontrar uma expressão na língua e cultura de chegada que transmita o mesmo sentido.

3.2.7.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

3.2.7.1.1

Texto de Partida: "It was as if she had sprouted wings and taken to flight, while I could only **stand back and watch.**" (p. 97)

Texto de Chegada: "Era como se ela tivesse criado asas e começado a voar, ao passo que eu só podia **ficar em terra a ver.**" (p. 106)

3.2.7.1.2

Texto de Partida: "Why is it you only understand things in a **nuts and bolts, point A to point B**, what goes up must come down way?" (p. 95)

Texto de Chegada: "Porque é que entendes as coisas como **preto e branco, início e fim**, tudo o que sobe desce?" (p. 103)

3.2.7.2 "Uma Vela ao Vento"

3.2.5.2.1

Texto de Partida: "Though her voice remained quietly under control, there was just enough inflexibility in her manner **to prove her her mother's own daughter.**" (p. 124)

Texto de Chegada: "Embora a sua voz permanecesse calma e sob controlo, as suas maneiras eram suficientemente inflexíveis **para mostrar que quem sai à mãe não degenera.**" (p. 151)

3.2.7.2.2

Texto de Partida: "When I get out of here I'm going **to blow the whole thing sky-high**. That's what they're afraid of." (p. 117)

Texto de Chegada: "Quando sair daqui vou **meter a boca no trombone**. É disso que elas têm medo." (p. 142)

As equivalências acima apresentadas resultam da incompreensão do texto de chegada caso a tradução fosse literal. As conotações das expressões evidenciadas, assim como o sentido das mesmas, seriam perdidas na tradução. Nalguns casos, julgou-se ainda necessário proceder-se a uma modulação da expressão idiomática mais corrente na língua de chegada, como atesta o exemplo 3.2.5.2.1: "para mostrar que quem sai à mãe não degenera."

3.2.7.2.3

Texto de Partida: "While the cat's away,
The mice will play." (p. 121)

Texto de Chegada: "Patrão fora
Dia santo na loja." (p. 147)

A equivalência aqui retratada prende-se com o uso de um provérbio. Como tradução, procurou-se um provérbio na língua de chegada que privilegiasse o sentido da expressão. Note-se, ainda assim, que esta opção de tradução talvez incorra na tendência deformante de destruição de locuções, segundo Antoine Berman. Do ponto de vista de Berman,

os equivalentes de uma locução ou de um provérbio não os substituem. Traduzir não é procurar equivalências. Além disso, querer substituí-los é ignorar que existe dentro de nós uma

consciência-de-provérbio que identificará de imediato, no novo provérbio, o irmão de um provérbio local. (1997, 54)

3.2.8 Adaptação

Definido por Vinay e Darbelnet como "o limite extremo da tradução" (2009, 134), que procura atender à recepção do texto e ao contexto da expressão em questão, pode ser aplicada a expressões idiomáticas, fraseologismos ou provérbios. A adaptação procura corresponder ao sentido do texto de partida.

"Uma Vela ao Vento"

Texto de Partida: "**He might just as well have.** If he'd listened to me in the first place and let the Andersons drive us, I wouldn't be lying here." (p. 124)

Texto de Chegada: "— **Foi quase a mesma coisa.** Se me tivesse ouvido em primeiro lugar e tivesse deixado os Andersons levar-nos de carro eu agora não estava aqui." (p. 151)

A adaptação acima exemplificada resultou da consideração que o texto de chegada seria apenas parcialmente compreendido caso a sua tradução fosse literal.

3.3. Estrato Pragmático

O estrato pragmático proposto por João Barrento (2002, 38) tem como base o conhecimento do mundo real das línguas e culturas em questão. Todas as traduções estão sujeitas ao tempo e ao lugar onde se inserem, obrigando a determinadas alterações.

3.3.1 Filtragem cultural

A filtragem cultural, termo de Chesterman e Wagner (2002, 62), que se apresenta nesta secção prende-se com conversão de medidas de comprimento. Uma vez que os sistemas métricos são diferentes nas duas culturas, julgou-se necessária a conversão.

3.3.1.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

Texto de Partida: "She seemed to have an endless capacity to hold anything and everything inside her slim, **five-foot, four-inch** frame." (p. 96)

Texto de Chegada: "Parecia ter uma capacidade interminável de reter tudo e qualquer coisa dentro da sua frágil estrutura de **um metro e sessenta.**" (p. 104)

3.3.1.2 "Uma Vela ao Vento"

Texto de Partida: "In the last decade of her life she shrank **five inches**—as she was the first to tell anyone." (p. 110)

Texto de Chegada: "Na última década de vida encolheu **doze centímetros** e fazia questão de ser a primeira a dizê-lo." (p. 132)

A conversão de medidas do sistema imperial para o sistema internacional tornou-se fundamental para a compreensão do leitor.

3.3.2 Mudança de coerência

A mudança de coerência diz respeito a alterações que afetam a posição dos elementos no texto e as relações semânticas entre si. Esta mudança pode implicar também aquilo que Toury designa por normas matriciais (1978, 209): a mancha gráfica

de uma tradução pode tomar uma forma diferente da do texto de partida. Este fenómeno pode ocorrer como consequência da adaptação do texto às normas e convenções literárias de determinada cultura, sendo um exemplo óbvio a substituição das aspas nos diálogos na língua de partida por travessão na língua de chegada, muitas vezes implicando a abertura de um parágrafo onde isso não se verifica no original. Para além disso, alguns parágrafos foram alvos de alterações, nomeadamente a sua estrutura antes e após diálogos, assim como se uniram alguns períodos, criando uma frase mais longa, mas compreensível. Em última análise, privilegiou-se o sentido em detrimento da forma.

3.3.2.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

Texto de Partida: "One day, however, returning home soon after leaving for work, I chanced to find Lavonia squatting in the nude on the bedroom floor. **That in itself wasn't unusual, for Lavonia often did her stretching exercises without the hindrance of clothing.**" (p. 93)

Texto de Chegada: "Contudo, um dia, ao voltar a casa pouco depois de ter saído para trabalhar, encontrei por acaso a Lavonia nua, agachada no chão do quarto, **o que por si só não seria anormal, dado ela ter o hábito de fazer alongamentos sem o entrave de roupas.**" (p. 100)

Após análise das frases constituintes do excerto, tomou-se a decisão de alterar a estrutura frásica: uma vez que a frase a negrito no texto de partida servia como uma explicação adicional à frase antecedente, a decisão de unir ambas não alterou o sentido das mesmas. Evitou-se também começar uma frase por determinante ou deítico.

3.3.3 Artigo definido seguido de nome próprio

3.3.3.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

Esta questão tornou-se de extrema importância ao longo do conto, conforme o contexto e diferentes ocorrências. A língua de partida permite a ausência de artigo precedente do nome próprio das personagens. Na língua de chegada, a norma em literatura é que qualquer nome próprio de pessoa (de batismo e de família) não é precedido pelo artigo definido. Dado haver uma diferença entre a oralidade e a escrita dentro da mesma língua, a questão do uso do artigo definido antes de nomes próprios tornou-se fundamental. Considerou-se poder abrir-se uma exceção dado o texto literário em questão denotar uma grande familiaridade do narrador. Assim, para acentuar a proximidade entre este e a protagonista, bem como a forma como parece implicar o narratário, optou-se neste caso pelo uso do artigo definido antes do nome próprio Lavonia. Note-se que esta questão poderia ser também abordada dentro das estratégias sintáticas, mas como se relaciona com expectativas de uso no tratamento de um referente pessoal, optou-se por enquadrá-la dentro da categoria relativa à pragmática.

3.3.3.1.1

Texto de Partida: "It didn't make sense that **Lavonia** would steal from me, especially such trivial objects." (p. 93)

Texto de Chegada: "Não fazia sentido que **a Lavonia** me roubasse algo, especialmente objetos tão comuns." (p. 100)

3.3.3.1.2

Texto de Partida: "With eyes half-opened, still half asleep, I made out **Lavonia's silhouette**, her features mysteriously illuminated..." (p. 98)

Texto de Chegada: "Com os olhos semiabertos, ainda meio adormecido, reconheci a **silhueta da Lavonia**, com as suas feições misteriosamente iluminadas..." (p. 108)

Neste caso, a contração da preposição "de" com o artigo "a" indica proximidade, ao invés do convencional "de".

3.3.3.2 "Uma Vela ao Vento"

3.3.3.2.1

Texto de Partida: "**Teri's defense** was automatic." (pág. 131)

Texto de Chegada: "**A defesa de Teri** fora automática." (pág. 160)

3.3.3.2.2

Texto de Partida: "Perplexed by the force of her daughter's words, **Louise** seemed at first not to comprehend." (p. 131)

Texto de Chegada: "Perplexa com a força das palavras da filha, **Louise** ao início pareceu não compreender." (p. 161)

Devido ao tom no conto de Julian Silva, optou-se por não usar artigos definidos com nomes próprios. Ainda que por vezes se sugira uma proximidade entre o narrador e o narrado, trata-se neste caso de um narrador de terceira pessoa e pareceu ajustado respeitar a convenção do português escrito de não usar artigos definidos antes de nomes próprios de pessoas.

3.3.4 Formas de tratamento

As formas de tratamento no processo de tradução dos contos foram alvo de especial atenção. Dentro de determinada cultura, as formas de tratamento estão enraizadas nos indivíduos, o que levantou o problema de tradução e a questão que

qualquer tradutor tem: na transladação de uma cultura – e conseqüente sistema linguístico – para outra, manter-se-á ou eliminar-se-á, na substituição de formas de tratamento, o alinhamento entre narrador e personagens e destas entre si, afetando conseqüentemente possíveis alianças por parte do leitor?

A língua e cultura inglesa dispõem do mesmo pronome pessoal de segunda pessoa para se referirem a pessoas do singular como a pessoas do plural, além de elidirem o grau de formalidade de tratamento, o que causa problemas ao grau de reverência, intimidade e proximidade. Por sua vez, a língua e cultura de chegada estão repletas de diferentes formas de tratamento reverentes que regem as interações entre seres humanos.

A tradução, portanto, das formas de tratamento procurou atender ao contexto e às informações disponibilizadas nos próprios contos. As repetidas leituras dos mesmos proporcionaram conhecimento suficiente para se deduzir a relação interpessoal e o grau de formalidade nos diálogos ou nos acontecimentos narrados.

3.3.4.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

Em "A Mulher que Roubou a Lua" existe um casal, nomeadamente o narrador e a protagonista, Lavonia, que vive sob o mesmo teto há algum tempo, uma vez saberem os costumes e hábitos de cada qual. Com base nestas informações, tomou-se a decisão de incorporar as formas de tratamento que seriam adequadas e esperadas pela sociedade da cultura de chegada numa situação destas: a segunda pessoa do singular. Como conseqüência, foi inserida uma proximidade entre as personagens, que estava implícita no texto de partida e foi tornada evidente no texto de chegada.

Texto de Partida: "“Now, Lavonia Anne, **you** best tell me where that book is.” / “What do **you** think I’ve done with it,” she said, in a voice devastatingly playful. “**You** don’t think I’ve swallowed that great big book of **yours**, **do you**?”” (p. 94)

Texto de Chegada: "— Lavonia Anne, é bom que me **digas** onde está o livro. / — Que **pensas** que lhe fiz? — perguntou, com uma voz arrasadora e

brincalhona. — Não me **digas** que **achas** que engoli um livro daquele tamanho, **ou achas?**" (p. 102)

Este diálogo mostra a tradução empreendida das formas de tratamento ao longo do conto. O pronome pessoal "you", no texto de partida, permitiu a tradução para "tu" no texto de chegada. É de notar que existe uma diferença na frequência pronominal: na língua de partida, é geralmente obrigatório o uso de pronomes pessoais (por ser uma língua de sujeito explícito), ao passo que na língua de chegada é frequente omitir o pronome pessoal e inferir o mesmo através da flexão verbal. Em última análise, a tentativa de legitimar os diálogos, tornando-os plausíveis e realistas, também teve o seu peso na escolha das formas de tratamento.

3.3.4.2 "Uma Vela ao Vento"

Em "Uma Vela ao Vento", a narração dá primazia à relação entre um casal, Henry e Louise Ramos, casados há várias décadas. Existem, como relações secundárias, interações entre os pais e os filhos. As formas de tratamento entre as personagens principais são informais, marcadas por anos de hábitos e de conhecimento pessoal e mútuo. As formas de tratamento entre pais e filhos têm outro tom: a forma como a mãe, Louise, trata os filhos contém desdém, enquanto o pai, Henry, faz questão de ser mais complacente.

Tal como em "A Mulher que Roubou a Lua", as formas de tratamento foram traduzidas de maneira a se enquadrarem na língua e cultura de chegada, sem desrespeitar o texto de partida.

3.3.4.2.1

Texto de Partida: "Maybe next time **you'll listen** to me! If there is a next time."/ "Oh, Loo! Loo! **Don't make it any worse for me** than it already is." (p. 115)

Texto de Chegada: "— Talvez me **oiças** da próxima vez! Se houver uma próxima vez. / — Oh, Lu! Lu! **Não me faças sentir pior** do que já sinto." (p. 140)

3.3.4.2.2

Texto de Partida: "Well, it's about time **you** came to see me." / "But Mother, I was here yesterday. And the day before that." (...) / "No one's been to see me for days. No one. Not even **your father**." (p. 116)

Texto de Chegada: "— Bem, estava a ver que nunca mais cá **vinhas**. / — Mas Mãe, estive cá ontem. E anteontem. (...) / — Ninguém me vem ver há dias. Ninguém. Nem **o teu pai**." (p. 140)

3.3.4.2.3

Texto de Partida: "If he'd listened to me in the first place and let the Andersons drive us, I wouldn't be lying here." / "Oh, Lord! If! If! If! I don't know how God has managed all these years to run heaven without **you** up there telling Him how to go about it." / "**Don't be** irreverent." / "All right, Mother, I'm not going to argue with **you** any longer." (p. 124)

Texto de Chegada: "Se me tivesse ouvido em primeiro lugar e tivesse deixado os Andersons levar-nos de carro eu agora não estava aqui. / — Oh, Deus! Se! Se! Se! Não sei como é que Deus conseguiu ter o paraíso em ordem estes anos todos sem **tu andares** lá em cima a dizer-Lhe como fazer. / — **Não sejas** irreverente. / — Está bem, Mãe. Não vou discutir mais **contigo**." (p. 151)

Tendo em consideração os diálogos apresentados, optou-se por introduzir uma proximidade entre personagens que o texto de partida implicitamente exprimia. A decisão partiu do facto de os diálogos serem entre membros da mesma família, havendo uma proximidade e uma intimidade que justificaria o tratamento na segunda pessoa.

3.4. Estrato Cultural

A análise dos contos levantou algumas questões de foro cultural. Como João Barrento afirma, um texto literário apresenta marcas históricas e culturais, algumas delas manifestas em expressões idiomáticas (2002, 37). Naturalmente, os autores inseriram nas suas obras marcas da cultura de partida, involuntária ou deliberadamente. A tradução destes elementos culturais e a reinserção dos mesmos numa cultura diferente da cultura de origem foi um aspeto a ter em conta, considerando não só os sistemas linguísticos e as alterações consequentes dos mesmos, mas também a forma como a cultura de chegada aborda tais assuntos.

3.4.1 Equivalência

Como referido no Estrato Léxico-Sintático, a equivalência serve como um modo de converter para a língua de chegada o texto de partida e é frequentemente utilizada para verter expressões idiomáticas, provérbios e fraseologismos. A dupla ocorrência do seguinte exemplo prende-se com o facto de, além de se categorizar como pertencente ao estrato léxico-sintático, poder também ser uma marca cultural.

"Uma Vela ao Vento"

Texto de Partida: "While the cat's away,

The mice will play." (p. 121)

Texto de Chegada: "Patrão fora

Dia santo na loja." (p. 147)

3.4.2 Empréstimo

Tal como apresentado no Estrato Léxico-Sintático, o empréstimo é o uso da palavra do texto de partida no texto de chegada, tal e qual como esta foi apresentada. Aqui se tratará a valência específica de "empréstimo cultural".

Texto de Partida: "... how all those tired old liberals left over from the **New Deal**..." (p. 114)

Texto de Chegada: "... aqueles liberais velhos e cansados, ainda com saudades do **New Deal**..." (p. 137)

Neste exemplo, a expressão "New Deal" não tem tradução na língua de chegada. Para facilitar a compreensão e contextualizar o enunciado, optou-se, adicionalmente, por uma explicitação em nota de rodapé.

3.4.3 Desambiguação na Interpretação (Inter)cultural

3.4.3.1 Horta vs Jardim

3.4.3.1.1

Texto de Partida: "He even took a kind of perverse pleasure, when showing of the **garden** he and his wife had spent over half a century creating..." (p. 111)

Texto de Chegada: "Até sentia um prazer perverso, ao mostrar a **horta** que ele e a mulher andavam há mais de cinquenta anos a criar..." (p. 134)

3.4.3.1.2

Texto de Partida: "Stunted by hordes of aphids, the roses were a truer measure of the **garden's** own invalid state." (p. 126)

Texto de Chegada: "Atrofiadas por invasões de afídios, as rosas eram uma medida mais realista do estado de invalidez do **jardim**." (p. 154)

Estes exemplos desfazem uma ambiguação que o texto de partida contém. A leitura do conto informa o leitor de que o casal tinha um jardim e uma horta, recebendo a designação comum de "garden" (cf. Caracterização de "Uma Vela ao Vento"). A palavra "quintal" talvez mantivesse a ambiguação, mas a extensão do terreno em causa desaconselhava-a. De acordo com os contextos, optou-se por desfazer a ambivalência, traduzindo "garden" por "horta" quando o contexto refere plantas alimentícias, e por "jardim" quando o contexto refere plantas e flores.

3.4.3.2 Pastor vs Padre

Texto de Partida: "Sunday alone had its distinctive ritual, but she received the Sacred Host from their visiting **pastor** as impassively as she received her husband's kisses." (p. 126)

Texto de Chegada: "Só o domingo tinha um ritual distinto, mas recebia a Hóstia Sagrada do **padre**, que a visitava em casa, com tanta indiferença como recebia os beijos do marido." (p. 152)

Neste exemplo, o excerto remete para a cultura de partida, mencionando um "pastor" que faz visitas ao domicílio. Uma vez que a religião em questão é o catolicismo romano, a entidade religiosa que daria a hóstia aos fiéis seria um padre e não um pastor. Resta apenas indagar a razão de o autor ter optado pela palavra "pastor" em vez de "priest", podendo a explicação passar pela existência de alguma autoridade inferior ao padre, mas com poder religioso para administrar a hóstia.

A tradução deste elemento cultural prendeu-se à semelhança de religião nas culturas em questão; embora a tradução não seja literal, o significado foi mantido.

3.4.4 Intertextualidade de "Uma Vela ao Vento"

O título do conto de Julian Silva merece atenção. "A Candle in the Wind" remete para a canção "Candle in the Wind", popularizada por Elton John após a morte da Princesa Diana de Gales. Originalmente escrita em 1973, a canção foi dedicada a Marilyn Monroe, homenageando a atriz. Em 1997, Elton John eternizou a canção no funeral da Princesa Diana.

Apesar de Louise Ramos não ser uma figura pública, a ligação que pode existir entre as três mulheres é essa mesma: serem mulheres. Para além disso, pode-se afirmar que são mulheres fortes, com um carácter definido, determinadas e ambiciosas, adoradas e queridas pelo mundo. As diferenças entre estas três mulheres residem na realidade e na ficção: Marilyn Monroe e a Princesa Diana morreram prematuramente, espantando o mundo. Louise Ramos morreu com idade avançada, o que lhe permitiu cumprir sonhos e objetivos de vida. Louise também se destaca devido à pequena rede de contactos e relações que mantinha nos últimos momentos de vida: a dor e amargura afastaram amigos e conhecidos, restando apenas a família mais próxima.

Por fim, é importante ressaltar que todas estas mulheres travaram uma luta. Marilyn Monroe e a Princesa Diana enfrentaram a pressão mediática e a falta de privacidade nas suas vidas, ao passo que Louise enfrentou uma debilitação física que alterou a vida diária.

3.5 Estrato Fonológico

O estrato fonológico, como João Barrento avança (2002, 24), baseia-se nos aspetos de sonoridade e de prosódia de determinado texto literário. Os efeitos sonoros nesta análise recaem na recriação dos efeitos do texto de partida, sempre que possível, e na tradução, decalque ou compensação dos mesmos.

3.5.1 Decalque

Texto de Partida: "Maybe next time you'll listen to me! If there is a next time."/ "Oh, **Loo! Loo!** Don't make it any worse for me than it already is." (p. 116)

Texto de Chegada: "— Talvez me oiças da próxima vez! Se houver uma próxima vez. / — Oh, **Lu! Lu!** Não me façás sentir pior do que já sinto." (p. 140)

Este decalque resultou da incompatibilidade de línguas e culturas. A língua de chegada não permitia a existência da alcunha referida na língua de partida e o ditongo nela existente, o que obrigou a uma alteração de grafia.

3.5.2 Aliteraões

3.5.2.1 "A Mulher que Roubou a Lua"

3.5.2.1.1

Texto de Partida: "I **smelled smells and tasted tastes** I'd never known before." (p. 97)

Texto de Chegada: "Eu **cheirava cheiros e saboreava sabores** que nunca antes experimentara..." (p. 105)

3.5.2.1.2

Texto de Partida: "Night after night, she lay by my side, and I felt the **slithering tendrils of a vine creep along the side of my legs**, as she sang an enchanting nightly tune..." (p. 97)

Texto de Chegada: "Noite após noite, ela deitava-se ao meu lado e eu sentia os **rastejantes rebentos de um ramo verde treparem-me pelas pernas** enquanto ela cantava uma música noturna encantadora..." (p. 106)

3.5.2.2 "Uma Vela ao Vento"

Texto de Partida: "... lying with **skeletal mouths agape, gasping** for one last breath..." (p. 118)

Texto de Chegada: "... **bocas esqueléticas escancaradas, arquejando** no esforço de uma última respiração..." (p. 143)

As aliterações acima exemplificadas ocorrem de um processo de tradução literal e compensação na tradução, respetivamente. No último exemplo há uma acentuação icónica das bocas pedindo ar, procurando-se um efeito estilístico que atenua a falta de intensidade de outras tentativas.

Conclusão

O presente trabalho teve como um dos objetivos aprofundar as questões relacionadas com a literatura de diáspora portuguesa nos Estados Unidos da América, tendo por base dois contos de lusodescendentes. Começou-se por uma breve descrição da tarefa do(a) tradutor(a) de textos literários, seguindo-se uma contextualização e uma apresentação dos autores, terminando numa análise exaustiva da tradução dos contos.

Quanto à tradução dos contos, o maior desafio apresentado prendeu-se com a caracterização das protagonistas e a fidelidade ao estilo e tom dos autores que as mesmas exigiram. Com a ajuda de reflexões de narratologia (Bakhtin, Booth), acredita ter-se encontrado uma forma justa e fiel de traduzir os desafios.

Deu-se especial ênfase à enumeração das técnicas e estratégias que auxiliaram a tradução, justificando cada uma de uma forma devidamente fundamentada. Fez-se questão de comparar o texto de partida ao texto de chegada em cada exemplo, tal como evidenciar a palavra ou expressão que levantou dificuldades, para que a leitura da dissertação não fosse perturbada pela interminável procura e alternância entre páginas.

Como nenhuma tradução literária é perfeita, espera-se que as traduções apresentadas sejam principalmente uma porta que se abre aos textos de partida. Como Susan Sontag afirma,

like classical ballet, literary translation is an activity with unrealistic standards, that is, standards so exacting that they are bound to generate dissatisfaction, a sense of being rarely up to the mark. In literary translation (...) there can only be one superior, never a perfect, performance. (2007).

Bibliografia

Bibliografia Primária

Kastin, Darrell. 2004. "The Woman Who Stole the Moon". *The Windsor Review: Special Erotica Issue*. Vol. 37, No. 1. Spring

Silva, Julian. 2011. *Move Over, Scopes and Other Writings*. Dartmouth, MA: Tagus Press.

Bibliografia Secundária

Accardi, Millicent. "Darrell Kastin's mystical world of fantasy and intrigue" *Portuguese-American Journal*. portuguese-american-journal.com (Out. 5). 2013. Web.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel. 1990. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa. Universidade Aberta.

Almeida, Onésimo Teotónio. 2008. "Comunidades portuguesas nos EUA: identidade, assimilação e aculturação". In *Portugal intercultural: razão e projecto*, vol. IV. Edição de Artur Teodoro de Matos e Mário Lages. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, pp. 339-422.

----- . 2015. "Sobre o Universo Literário Luso-Americano Actual - de osmoses, intersecções e diferenças", in *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies*, Vol. 4, issue 2, pp. 243-255.

Bakhtin, Mikhail. 1987. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Edição de Michael Holquist.. Tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press

- Barrento, João. 2002. *O Poço de Babel: para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Berman, Antoine, 1997. "A Tradução da Letra ou a Pousada do Longínquo", in *O Tradutor Dilacerado: reflexões de autores franceses contemporâneos sobre tradução*, coordenação de Guilhermina Jorge. Lisboa: Colibri, pp. 15-63
- Booth, Wayne C. 1980. *A Retórica da Ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa. Arcádia
- Bowers, Maggie Ann. 2004. *Magic(al) Realism*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chesterman, Andrew. 2000. *Memes of Translation: the spread of ideas in translation theory*. Amesterdão: John Benjamins.
- Chesterman, Andrew, & Emma Wagner. 2002. *Can Theory Help Translators?: a dialogue between the ivory tower and the wordface*. Manchester: St Jerome
- Cid, Teresa. 2005. "A Escrita luso-americana: da rasura à visibilidade". In *Literatura e migração*. Edição de Teresa Seruya. Lisboa: Colibri, pp. 61 - 80
- Costa, Melissa. 2012. "Beauty of the Azores inspires collection of short stories". *O Jornal*. ojornal.com (dezembro 2014) Web
- Cunha, Celso e Cintra, Luís F. Lindley. 2005. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 18º Edição. Lisboa. Sá da Costa
- Dias, Eduardo Mayone. 1983. "A Literatura Emigrante Portuguesa na Califórnia". Paper presented at Universidade dos Açores, https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/664/1/EduardoMayoneDias_p467-568.pdf (acedido a 22 de Agosto de 2015)
- Fagundes, Francisco; Irene Maria Blayer; Teresa Alves; Teresa Cid eds. 2013. *Narrating the Portuguese Diaspora*. New York et al: Peter Lang.
- Ferguson, Suzanne. 2003. "Sequences, Anti-Sequences, Cycles, and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism", in *Journal of the Short Story in English*, vol. 41, pp. 103-117.

- Janssen, Maarten. 2012. "Lexical Gaps", in *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Wiley
- Kastin, Darrell. 2013. "The Archipelago Within Me"; *Mundo Açoriano*. mundoacoriano.com (13 outubro) Web.
- Ladeira, António. 2009. "Literaturas da Diáspora nos Estados Unidos da América e Canadá". Paper presented at the Sociedade de Geografia de Lisboa, 6 de Novembro, <http://www.socgeografialisboa.pt/wp/wp-content/uploads/2010/01/Literaturas-da-Diaspora-nos-EUA-e-Canad%C3%A1.pdf> (acedido a 22 de Agosto de 2015)
- Landers, Clifford. 2001. "Using tone in translation", in *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, pp. 67-72.
- Martins, Ana Maria. 2013. "Estruturas de Coordenação", in *Gramática do Português*, vol. I. Edição de Eduardo Buzaglo Paiva Raposo [et alli]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 2296-2300.
- Matos, Carolina. 2012. "Darrell Kastin: His allure of the Azores and his work in progress— Interview", *Portuguese American Journal*. Portuguese-American-journal.com (5 julho) Web
- Maylaerts, Reine. 2006. "Heterolinguisism in/and Translation. How Legitimate are the Other in His/Her Language: An Introduction.", In *Heterolinguisism in/and Translation*. Special issue of *Target* 18(1), pp. 1-15
- Pap, Leo. 1981. *The Portuguese-Americans*. Boston: Twine Publishers.
- Reis, Carlos, Lopes, Ana Cristina M. 1987. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra. Almedina.
- Schleiermacher, Friedrich. 2013. *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Porto: Porto Editora.
- Scott, Dulce Maria. 2009. "Portuguese Americans' Acculturation, Socioeconomic Integration and Amalgamation." *Sociologia: Problemas e Práticas* 61 (2009): 41-64.

- Silva, Reinaldo Francisco. 2009. *Portuguese American Literature*. Penrith: Humanities-Ebooks.
- 2009. "Pride and Rejection: In Search of Portuguese Roots in Julian Silva's Fiction", *Gávea-Brown*, XXX-XXXI: 11-23.
- Smith, Murray. 2005. *Engaging Character: Fiction, Emotion and The Cinema Screen*. Oxford: Clarendon Press.
- Sontag, Susan. 2007. "The World as India. The Saint Jerome Lecture on Literary Translation", in <http://www.susansontag.com/prize/onTranslation.shtml>
- Sousa, Frank. 2014. "Press Release: Publication of Move Over, Scopes and Other Writings by Julian Silva". Online at http://www1.umassd.edu/communications/articles/showarticles.cfm?a_key=2929
- Toury, Gideon. 2009. "The Nature and Role of Norms in Translation" [1978], in *The Translation Studies Reader*, edição de Lawrence Venuti. Nova Iorque: Routledge, pp. 205-218
- Vale de Gato, Margarida. 2013. "No Beginnings: Heterolingualism and Translated Luso-American Novels by Erika de Vasconcelos and Others". *Gávea-Brown: A Bilingual Journal of Portuguese-American Letters and Studies*. Volume XXXIV-XXXV (2012-2013), pp. 153-166.
- 2015. "Will the Aliens Come Home? Diaspora and Translation in Portuguese-American Literature". In *How Peripheral is Periphery? Translating Portugal Back and Forth*. Ed. Rita Bueno Maia, Marta Pacheco Pinto and Sara Ramos Pinto. Newcastle and Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 275-295.
- Vale de Gato, Margarida, Teresa F. A. Alves, Rui Vitorinio, M. C. Castel-Branco, Alexandra Lopes, Ana-Maria Chaves, Fernando F. Alves, Maria do Carmo Figueira, Isabel O. Martins, Rita Q. Barros, Reinaldo Silva e Susana Valez, eds. 2016. *Nem Cá Nem Lá - Portugal e América do Norte Entre Escritas*. Sintra: Edlp.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. Londres: Routledge.

Vinay, Jean-Paul, & Jean Darbelnet. 2009. "A Methodology for Translation" [1958], in *The Translation Studies Reader*, Ed. Lawrence Venuti. Nova Iorque: Routledge, pp. 128-137.

Warrin, Don. 2012. "Julian Silva: Novelist and Short Story Writer". Online at http://digitalassets.lib.berkeley.edu/roho/ucb/text/silva_julian.pdf