

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS

CECÍLIA FISCHER DIAS

**O POSICIONAMENTO DO PROTAGONISTA DAVID LURIE EM *DISGRACE*
E *DESONRA* PELO USO DE DIFERENTES LÍNGUAS NA NARRATIVA**

Porto Alegre

2018

CECÍLIA FISCHER DIAS

**O POSICIONAMENTO DO PROTAGONISTA DAVID LURIE EM *DISGRACE*
E *DESONRA* PELO USO DE DIFERENTES LÍNGUAS NA NARRATIVA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Letras

Orientador: Prof. Dr. Ian Alexander

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Dias, Cecília Fischer

O posicionamento do protagonista David Lurie em Disgrace e Desonra pelo uso de diferentes línguas na narrativa / Cecília Fischer Dias. -- 2018.

50 f.

Orientador: Ian Alexander.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Curso de Letras: Tradutor Português e Inglês, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Tradução. 2. Itens Culturalmente Marcados. 3. Narratologia. 4. Disgrace. 5. Desonra. I. Alexander, Ian, orient. II. Título.

CECÍLIA FISCHER DIAS

O POSICIONAMENTO DO PROTAGONISTA DAVID LURIE EM *DISGRACE* E
DESONRA PELO USO DE DIFERENTES LÍNGUAS NA NARRATIVA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Letras

Orientador: Prof. Dr. Ian Alexander

Aprovada em Porto Alegre, 17 de dezembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Karina de Castilhos Lucena
(UFRGS)

Profa. Dra. Elaine Barros Indrusiak
(UFRGS)

Prof. Dr. Ian Alexander
Orientador (UFRGS)

Ao vô, à vô e à vô.

AGRADECIMENTOS

Gosto de pensar que este trabalho reflete um tanto da minha caminhada na letras. Tem um pouco das duas pesquisas de que participei em iniciação científica e de quatro disciplinas do meu curso. Agradeço, então, aos professores que me orientaram e aos colegas que me acompanharam de perto nesses momentos. Especialmente, ao Ian, que abraçou e orientou este trabalho desde o início.

Ao pai e à mãe, que são exemplo e colo;

À Oli, que, sendo força, me leva adiante;

Ao Lucas, que leva com calma.

Aos meus colegas da letras – viver tudo isso foi melhor com vocês;

Antes tarde do que nunca, aos meus colegas da geografia – seguimos juntos.

À UFRGS, por ser cenário de tudo isso.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise do posicionamento do protagonista David Lurie no romance *Disgrace*, de J. M. Coetzee, e em sua tradução para o português brasileiro, *Desonra*, de José Rubens Siqueira, pelo uso de palavras, expressões ou frases em diversas línguas na narrativa. O objetivo é observar como as escolhas tradutórias podem influenciar no posicionamento do personagem na narrativa e, a partir disso, iluminar aspectos relevantes para a tradução de textos multilíngues. A análise parte da leitura das duas obras, amparada pela obra de Wood (2012), para a seleção de trechos a serem analisados. Essa seleção toma por base buscas em dicionários e uma ferramenta de tradução gratuita e evidencia a dificuldade de estabelecer limites entre línguas. Foram identificadas as vozes a que os itens em questão estão vinculados, em que língua eles estavam, a quem referiam e, finalmente qual a estratégia de tradução empregada. As estratégias abordadas aqui foram as de Aixelá (1996), de itens culturalmente marcados. Foi analisado, então, o efeito dessas escolhas na obra, com base em Galindo (2015). Em sua maioria, as estratégias de tradução foram de conservação, mas há uma tendência maior ao acréscimo de informações, especialmente nos itens de origem em línguas oficiais da África do Sul. Desta forma, foi possível perceber que, em *Desonra*, o personagem de Lurie está mais distante do narrador, se distancia menos de sua ideia de África e continua buscando se aproximar da sua ideia de Europa. Espera-se, assim, indicar que um caminho possível para o tratamento de textos multilíngues é a combinação das estratégias de itens culturalmente marcados e de aspectos da narratologia.

Palavras-chave: Disgrace. Desonra. Literatura Multilíngue. Tradução. Itens Culturalmente Marcados. Narratologia.

ABSTRACT

This is an analysis of how the protagonist David Lurie is positioned in J. M. Coetzee's *Disgrace* and in its Brazilian Portuguese translation, *Desonra*, by José Rubens Siqueira, through the use of words, expressions or sentences in different languages in the narrative. The objective is to observe how translation choices may influence the character's position in the narrative and, through that, illuminate relevant aspects for the translation of multilingual texts. The analysis is based on the reading of the two works, aided by the work of Wood (2012), and the subsequent selection of excerpts to be analyzed. This selection is based on dictionary searches and the use of a free translation tool, and it illustrates the difficulty in establishing limits between languages. The excerpts were organized based on the voices with which they were associated, in which language they were, to whom they referred, and, finally, the translation strategy used. The strategies used here were Aixelá's (1996) culture-specific items. The effects these choices had in the narrative were then analyzed based on Galindo's (2015) work. Conservation strategies were the most frequently used, but they showed a tendency to add information, especially with items in South African languages. It was possible to see, then, that in *Desonra*, Lurie's character is more distant from the narrator, less distant from his idea of Africa, and still aiming to get closer to his idea of Europe. Hopefully this paper indicates a possible treatment for multilingual texts with the combination of culture-specific items strategies and narratology aspects.

Keywords: Disgrace. Desonra. Multilingual Literature. Translation. Culture-Specific Items. Narratology.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 REFERENCIAL TEÓRICO.....	13
2.1 DISGRACE	13
2.2 LÍNGUAS EM COETZEE	15
2.3 LITERATURA MULTILÍNGUE.....	16
2.4 ESTRATÉGIAS.....	19
2.4.1 Itens culturalmente marcados.....	19
2.4.2 Narratologia.....	21
3 MÉTODO	23
4 RESULTADOS	29
4.1 LÍNGUAS NÃO OFICIAIS DA ÁFRICA DO SUL.....	29
4.1.1 Repetição.....	30
4.1.2 Nota intratextual.....	32
4.1.3 Universalização absoluta.....	32
4.1.4 Estratégias de substituição	33
4.1.5 CSIs de línguas não oficiais da África do Sul – análise.....	33
4.2 LÍNGUAS OFICIAIS DA ÁFRICA DO SUL	33
4.2.1 Repetição.....	35
4.2.2 Universalização absoluta.....	35
4.2.3 Nota intratextual – discurso direto	36
4.2.4 Nota intratextual – discurso indireto livre – outra leitura	37
4.2.5 Nota intratextual – discurso indireto livre – narrador ajuda o leitor	39
4.2.6 CSIs de línguas oficiais da África do Sul – análise.....	39
4.3 ANÁLISE – o posicionamento de Lurie.....	40
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS	44
APÊNDICE A – QUADRO GERAL DAS OCORRÊNCIAS ANALISADAS	46

1 INTRODUÇÃO

O cânone literário se constrói a partir de um viés monolinguista: tanto se baseando principalmente em línguas centrais, como o inglês e o francês, quanto desconsiderando o papel das traduções na sua formação – tudo isso, em geral, em textos monolíngues. Neste trabalho, busco chamar a atenção para o papel do uso de diferentes línguas em um mesmo texto e para a tradução desse tipo de texto. Analiso o uso de palavras, expressões ou frases que não estejam em inglês em *Disgrace*, de Coetzee, e como esses usos se dão na tradução para o português brasileiro, de Siqueira, com foco no posicionamento do personagem de David Lurie.

Disgrace é um romance do escritor sul africano J. M. Coetzee, publicado originalmente em 1999, em que o personagem principal, David Lurie, abusa de uma de suas alunas. A história se desenrola a partir desse acontecimento, e, ao longo dela, Lurie diversas vezes se coloca como diferente dos outros sul africanos, querendo se afastar do que entende por África. Os personagens e o narrador usam diversas línguas ao longo da história, seja por palavras, expressões, ou citações, e esses usos ajudam a criar uma certa imagem dos personagens – especialmente de Lurie. Parte de meu argumento neste trabalho é que o uso dessas diferentes línguas reforça o distanciamento que Lurie vê entre si mesmo e a África. Entre as línguas usadas, identifico dois grupos principais: línguas oficiais da África do Sul e línguas não oficiais da África do Sul. O primeiro grupo é composto por africâner e xhosa; o segundo, principalmente por línguas europeias (como italiano, alemão, francês e latim).

Para tentar compreender melhor o significado dessas línguas na narrativa, busquei alguns dados sobre as línguas na África do Sul. O país conta com onze línguas oficiais, das quais três são usadas no texto: inglês, africâner e xhosa. Xhosa aparece como a segunda língua mais falada como primeira língua em casa em estatísticas de 1996, 2001 e 2011 e como segunda língua mais frequentemente falada em casa em 2016. Africâner aparece em terceiro lugar nessas mesmas estatísticas. O inglês, língua em que a narrativa é predominantemente escrita, aparece em quinto lugar nos dados de 1996 e 2001, em quarto nos de 2011 e em sexto nos de 2016. Esses dados¹ indicam que, tanto no contexto de publicação do texto quanto de desenvolvimento deste trabalho, o inglês era menos presente na África do Sul do que africâner e xhosa, enquanto essas duas línguas eram das mais presentes (atrás apenas de zulu). Nas províncias em que o romance se ambienta, Cabo Oriental e Cabo Ocidental, africâner e xhosa são as mais faladas, seguidas pelo inglês. As outras línguas que compõem a narrativa não constam como línguas oficiais ou como as mais faladas em casa no país.

¹ STATISTICS SOUTH AFRICA. *Census 2001: Primary tables South Africa – Census '96 and 2001 compared*. Pretória, 2004

STATISTICS SOUTH AFRICA. *Census 2011: Census in brief*. Pretória, 2012.

STATISTICS SOUTH AFRICA *Community survey 2016 in brief*. Pretória, 2016.

No Brasil, ainda que saibamos que há diversas línguas em uso, apenas o português é considerado língua oficial, sendo que em alguns municípios há a co-oficialização de outras. Delas, apenas o alemão é usado na narrativa. Esse status, porém, só lhe é conferido em dois municípios², o que indica que o alemão não é de uso tão expressivo ou abrangente no Brasil. As pesquisas do censo brasileiro não levam em consideração línguas faladas até 2010, quando passam a perguntar sobre línguas indígenas. Isso sugere que no Brasil se toma como base o monolinguismo em português.

Ainda que algumas das línguas europeias (francês, italiano e latim) tenham histórico semelhante na África do Sul e no Brasil (no sentido de não serem de colonização predominante, nem nativas), elas guardam relações diferentes com as línguas predominantes nos dois países: francês, italiano e latim são mais próximas do português, enquanto alemão é mais próxima do inglês e do africâner. Configura-se, portanto, um contexto linguístico bastante diferente entre o contexto de produção do romance de Coetzee e o da tradução de Siqueira.

Tendo em vista que Aixelá (1996) define Itens Culturalmente Marcados (Culture-Specific Items, CSIs) como itens que podem trazer problemas para a tradução por não existirem ou por terem valores diferentes na língua alvo, proponho que as palavras e expressões (daqui para frente, itens) em línguas que não a predominante do livro (o inglês) sejam consideradas dessa forma. Uma vez que as línguas usadas no texto têm valores diferentes nos contextos de produção do original e da tradução, espera-se que isso exija maior atenção do tradutor, que cause uma certa dificuldade no processo. Por isso, baseio a análise da tradução nas estratégias propostas pelo autor no referido texto.

Ciente das discussões sociolinguísticas de que os limites entre as línguas são artificiais (Makoni, 2012), reconheço que falar em “palavras ou expressões em inglês” ou “palavras ou expressões não em inglês” tem limites tênues. Porém, sei que a ideia de que existem línguas definidas e separadas circula como concepção comum, e que a escolha entre línguas, ou de recursos de diferentes línguas, pode ter significados específicos para quem a faz. Portanto, ainda que seja difícil estabelecer limites entre línguas, entendo como útil a separação entre elas, pelo menos para ajudar a organizar o processo tradutório.

Nos estudos de tradução, há debate sobre a tradução de textos compostos por mais de uma língua. Há diversas narrativas que se desenvolvem em mais de uma língua, o que pode acontecer em diálogos ou no discurso do narrador, por exemplo. Esse tipo de escolha normalmente é feito para marcar um personagem ou o narrador, para diferenciar a voz dele do resto da narrativa. Utilizo aqui os trabalhos de Gardner-Chloros e Weston (2015) e Grutman (2006) para entender o que os estudos de literatura multilíngue e de suas traduções podem trazer para a análise desta narrativa, e o estudo de Amaral (2016) para observar o que já foi discutido em relação ao uso de diferentes línguas por Coetzee.

Disgrace não é tão intenso no seu multilinguismo quanto os romances normalmente analisados em artigos sobre tradução de textos multilíngues. Porém, há

² INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E DESENVOLVIMENTO EM POLÍTICA LINGUÍSTICA. Lista de línguas cooficiais em municípios Brasileiros. Florianópolis, 2017.

palavras e expressões que não estão sendo usadas como o resto do texto em inglês, e esse uso parece intencional, para criar sentido. Esses recursos linguísticos, portanto, parecem estar cumprindo o mesmo papel dos trechos longos dos textos da literatura multilíngue: construindo vozes. Podemos entender, então, que a escolha de mobilizar as diferentes línguas é motivada pelo efeito que elas vão ter na narrativa. Isso levanta questões específicas para a tradução: quando o autor opta por caracterizar uma voz no texto dessa maneira, o tradutor precisa conseguir lidar com aquela voz e com a relação que ela estabelece com as outras vozes do mesmo texto (que podem, por sua vez, também usar outras línguas ou não); ele tem que lidar com esse sentido tentando manter abertas as possibilidades de leitura na tradução. Para melhor compreender esses aspectos, utilizo a leitura de Wood (2012) e Galindo (2015).

Ressalto, portanto, que neste trabalho a diferenciação entre o que está em inglês e o que está em não-inglês se dá pela função que esses itens têm na narrativa. Para tanto, estabeleço alguns critérios para a seleção dos trechos para análise, que serão discutidos em profundidade na seção de métodos. De modo geral, o que me guiou na escolha foi o que parecia intencionalmente usado como não-inglês. Uma vez selecionados os trechos, em um total de 52 ocorrências, observei como eles ocorriam em português e classifiquei com base nas estratégias propostas por Aixelá (1996), na voz vinculada ao item, e nas línguas de origem. Finalmente, busquei analisar a relevância dos trechos para o posicionamento de David Lurie em inglês e em português.

Espero que este trabalho contribua para novas leituras da obra em questão e para a discussão sobre o que são textos multilíngues (à luz dos debates atuais) e sobre como lidar com eles em tradução. Além disso, espero que ajude a ver esses termos e trechos em outras línguas não simplesmente como empréstimos, como itens de outras línguas usados ao acaso, mas como itens com significados específicos *no contexto de produção* da narrativa (trazendo questões próprias desses itens para a tradução) e como escolhas justificadas *pela* narrativa (e que, portanto, devem ser traduzidas de forma coerente com ela).

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 DISGRACE

Disgrace é um romance de J. M. Coetzee publicado pela primeira vez em 1999, publicado no Brasil como *Desonra*, em tradução de José Rubens Siqueira, em 2000. Localizado na África do Sul, o enredo se divide entre a Cidade do Cabo e a província de Cabo Oriental. A história começa no primeiro, onde conhecemos David Lurie, descobrimos que ele paga por uma tarde de sexo por semana com Soraya, que ele é professor universitário, que fora casado com Rosalind, com quem tem uma filha, Lucy, que mora em uma fazenda em Cabo Oriental. É na Cidade do Cabo que ele constrói um relacionamento baseado em abuso com uma de suas alunas, Melanie Isaacs. Lurie é demitido da universidade e decide que vai passar um tempo com Lucy em Cabo Oriental. Lá conhecemos Petrus, sócio de Lucy na fazenda, e Bev Shaw, amiga de Lucy que trabalha no refúgio de animais da cidade, entre outros personagens. É na fazenda em Cabo Oriental que Lurie e Lucy sofrem um ataque: Lucy é estuprada e Lurie tem boa parte da cabeça queimada. O romance segue se desenrolando a partir desse episódio.

Acompanhamos esse enredo a partir de um narrador muito próximo do personagem principal, David Lurie, sendo difícil estabelecer uma diferença entre eles. De acordo com Wood (2012, p. 22) “O estilo indireto livre atinge seu máximo quando é quase invisível ou inaudível.”, o que parece ser o caso de *Disgrace*. Nesses casos, algumas palavras podem indicar quando estamos lendo a percepção do personagem ou apenas a do narrador, mas em outros momentos “não sabemos muito bem quem ‘possui’ a[s] palavra[s]” (WOOD, 2012, p. 23). Portanto, ainda que possamos ter indicações ao longo do texto quanto a quem está falando em um determinado momento, a grande vantagem do discurso indireto livre é por em dúvida essas divisões. Considerando que “o romance nos ensina a ler o narrador” (WOOD, 2012, p. 19), neste trabalho, quando me referindo a “narrador” em *Disgrace*, me refiro à voz em discurso indireto livre, entre Lurie e narrador, uma vez que minha impressão de leitura é que a focalização se dá sempre via o personagem principal (em *Desonra*, isso muda um pouco, como mostro adiante).³ Um exemplo disso é o trecho “Now here she is, flowered dress, bare feet and all, in a house

³ No quadro que segue em apêndice, porém, identifico por “Lurie”, para melhor visualizar a quem os CSIs se vinculam (assim como identifiquei por “Bev” e “Lucy” as ocorrências em que o narrador menciona algo que elas disseram).

full of the smell of baking, no longer a child playing at farming but a solid countrywoman, a *boervrou*.” (COETZEE, 1999, p. 60)⁴; é, sim, a voz do narrador, mas depois de várias leituras do romance, não identifiquei nenhum momento em que essa voz não pareça refletir as percepções e as avaliações do próprio Lurie. Além disso, como esta análise pretende entender a posição de Lurie em relação aos outros personagens da história através de itens em línguas que não o inglês, são considerados usos desses itens por todas as vozes dessa narrativa, e essas duas, por serem tão próximas, contribuem como uma só para o posicionamento de Lurie em *Disgrace*, podendo ser vistas indistintamente.

A posição de Lurie se baseia muito em uma diferença estabelecida pelo narrador mais de uma vez ao longo do romance entre Cidade do Cabo (com a sua vida acadêmica e cultural) e o resto da África – que seria, afinal, uma distância entre Lurie e a África. Essa separação muitas vezes aparece por meio de reflexões sobre a língua. A primeira indicação que temos dessa distância ocorre quando Lurie já está em Cabo Oriental, na casa de Lucy, olhando um jogo de futebol na televisão: “The commentary alternates between Sotho and Xhosa, languages of which he understands not a word”⁵ (COETZEE, 1999, p. 75). Naquele contexto, as línguas que chegam a Lurie são línguas de que ele não entende nem uma palavra. É relevante também que qualquer menção a línguas africanas em uso só seja feita depois que ele sai da Cidade do Cabo. Até então, os únicos comentários sobre língua eram sobre a fala dos personagens na peça de Melanie, em uma variante de africâner, a língua usada na ópera que Lurie escreve, e escolhas de palavras (em inglês ou em línguas europeias) por parte dos personagens.

Adiante, em um momento crucial da história, durante o ataque à fazenda de Lucy, ele ouve dois dos homens conversando entre si. A reação de Lurie nesse momento é chave para o argumento deste trabalho:

He speaks Italian, he speaks French, but Italian and French will not save him in darkest Africa. He is helpless, an Aunt Sally, a figure from a cartoon, a missionary in cassock and topi waiting with clasped hands and upcast eyes while the savages jay away in their own lingo preparatory to plunging him into their boiling cauldron (COETZEE, 1999, p. 95)⁶

⁴ “Agora ali está ela, de vestido florido, pés descalços e tudo, numa casa cheirando a assado, não mais uma menina brincando de fazendeira, mas uma sólida camponesa, uma *boervrou*.” (COETZEE, 2009, p. 72)

⁵ “O comentário se alterna em sotho e xhosa, línguas de que ele entende nem uma palavra.” (COETZEE, 2009, p. 88)

⁶ “Ele fala italiano, fala francês, mas italiano e francês de nada lhe valem na África negra. Está desamparado, um alvo fácil, um personagem de cartoon, um missionário de batina e capacete esperando

É assim que Lurie se vê: um europeu em oposição aos selvagens da África. Mais do que isso, o modo que ele encontra para traçar essa diferença é associá-la às línguas faladas por cada um.

Lurie deixa mais explícita essa distância quando, descobrindo que o estuprador de Lucy está de volta, vai discutir com Petrus o futuro de Lucy. Já no início da conversa há um comentário sobre o modo de falar de Petrus (“‘He is my relative,’ he says, rolling the *r*.” (COETZEE, 1999, p. 201)⁷). Petrus propõe se casar com Lucy, ao que Lurie reage: “‘(...) This is not how we do things.’ *We*: he is on the point of saying, *We Westerners*.” (COETZEE, 1999, p. 202)⁸. Lurie estabelece claramente uma oposição entre um “nós”, ocidentais, a que ele busca se associar através de demonstrações de erudição, de uso de línguas europeias, e “eles”, a África, com quem se usam palavras de línguas africanas.

Portanto, não vejo como ao acaso a escolha de palavras, especialmente as de origem em línguas oficiais da África do Sul, ao longo do texto; elas ajudam a construir a narrativa.

2.2 LÍNGUAS EM COETZEE

O uso de diferentes línguas na obra de Coetzee já foi explorado em outros trabalhos. Na dissertação de mestrado de Amaral (2016), por exemplo, ele lida com *Boyhood*, romance autobiográfico de Coetzee, com enfoque nas narrativas confessionais. Em uma parte de seu trabalho, discute o uso de inglês e africâner na obra. Amaral (2016) traz, portanto, uma visão mais biográfica do uso de inglês e de africâner para Coetzee, que reforça a ideia de que a escolha de que língua usar, para o autor, não é por acaso.

Ele começa a discussão sobre o estranhamento entre inglês e africâner em uma relação identitária: dizendo que o protagonista não se sente “nem um africânder, nem um inglês, nem um nativo sul-africano nem um forasteiro. Ele também não pertence ao grupo dos mestiços ou ao dos negros” (AMARAL, 2016, p. 67-68). É diferente da imagem que

de mãos juntas e olhos virados para o céu enquanto os selvagens combinam lá na língua deles como jogá-lo dentro do caldeirão de água fervendo.” (COETZEE, 2009, p. 111)

⁷ “‘Ele é meu parente’, ele diz, rolando os *rr*.” (COETZEE, 2009, p. 226)

⁸ “‘(...) Não é assim que nós fazemos as coisas. *Nós*: ele está a ponto de dizer, *Nós, ocidentais*.” (COETZEE, 2009, p. 228)

temos que Lurie, de alguém que está confortável em se reconhecer como forasteiro naquela parte da África e se associar a uma imagem europeia.

Amaral vai mostrando como essas questões de identidades para o menino John Coetzee têm relação com a língua, falando sobre como ele fala em inglês em casa e na escola, mas na rua ele tem contato com africâner; sobre como o inglês está vinculado a sua mãe e o africâner à família paterna. Ele diz, finalmente, que “John possui relações tanto com a língua inglesa quanto com o africâner. Mas o que conta para ele pender para algum lado entre inglês e africânder é justamente as características agressivas que ele percebe no contexto da língua africâner.” (AMARAL, 2016, p. 68). Ainda que adiante ele diga que John usa africâner como uma forma de se firmar, o que não acontece em *Disgrace*, a relação estabelecida entre inglês e africâner parece bastante semelhante àquela estabelecida entre essas línguas por Lurie: o inglês é a língua em que ele está confortável para viver sua vida, e o africâner é uma língua para uso em um mundo rural.

Amaral ainda propõe uma discussão entre as diferenças de status entre inglês e africâner enquanto línguas de brancos na África do Sul. O inglês seria uma língua usada por pessoas em posições mais altas da sociedade, enquanto africâner seria usado por pessoas em posições de trabalho menos favorecidas. Essa observação reforça a anterior, do uso de inglês como a língua de base em *Disgrace*, na narração focada em um professor universitário, e o uso de africâner apenas em alguns itens, principalmente ligados à vida rural. Porém, em *Disgrace*, essa discussão é um pouco diluída, tornada mais complexa, por acrescentar outros elementos: o uso de xhosa e de outras línguas europeias.

2.3 LITERATURA MULTILÍNGUE

O uso de mais de uma língua em textos literários não é novo, mas, como apontam Gardner-Chloros e Weston (2015), o uso de alternância de código na literatura não é muito explorado nem pela sociolinguística nem pela literatura⁹. Esses autores sugerem que isto se dá, na sociolinguística, pela não-espontaneidade do texto escrito em oposição à fala, que traria os dados mais confiáveis para análises linguísticas; na literatura, pela

⁹ Não pretendo aqui entrar em detalhes quanto à noção de “code-switching”, ou alternância de códigos; opto por tratar aqui por literatura multilíngue todo texto que seja construído utilizando mais de uma língua ao mesmo tempo.

crença de que o monolinguismo é a regra, quando dados mostram que na verdade o monolinguismo é a exceção.

Após uma revisão sobre literatura multilíngue através dos tempos, incluindo textos de autores que escreveram em línguas que não as suas primeiras, Gardner-Chloros e Weston (2015) se voltam para os textos de que várias línguas fazem parte. Eles propõem possíveis motivações para que os itens sejam usados no texto: “(...) diferentes línguas sendo utilizadas para personagens e vozes diferentes; marcar partes diferentes do texto; representar um modo de fala misturado que caracteriza a comunidade; ou para trazer diferentes registros e conjuntos de alusões.” (GARDNER-CHLOROS; WESTON, 2015, p. 186, tradução minha). Os autores apresentam mais uma série de casos em que isso ocorre, e apontam que às vezes autores contemporâneos optam por não usar essa estratégia para “não limitar seu público leitor àqueles que são igualmente multilíngues” (GARDNER-CHLOROS; WESTON, 2015, p. 187, tradução minha). Afinal, para um texto multilíngue ser lido e compreendido totalmente, é preciso que os leitores sejam multilíngues em relação àquelas mesmas línguas, o que limita o alcance do texto.

Em *Disgrace*, me parece que a motivação para o uso dos itens combine duas das mencionadas: elas estão aí para diferenciar vozes e personagens e desencadear associações para seus leitores, fortalecendo, assim, a imagem que temos dos personagens. A preocupação quanto a limitar o público leitor, por sua vez, parece mais presente na tradução do que no original, como indicam os exemplos adiante.

Diferentes possibilidades de alcance do texto dependendo das estratégias empregadas na tradução de um texto multilíngue são tema principal de Grutman (2006). O autor começa sua discussão sublinhando a importância de tratar de textos multilíngues nos estudos de tradução, argumentando que esta área de estudos não deveria atentar apenas para os tipos de texto mais comuns (os monolíngues). Diferente de Gardner-Chloros e Weston (2015), que entendem que o multilinguismo acrescenta realismo à ficção, com um tom mais oral, Grutman (2006) nega que o fenômeno literário seja tão próximo desse realismo, da representação de fenômenos da vida real.

Grutman (2006) começa seu texto criticando a tradução de textos multilíngues de forma homogeneizadora, que apagam o fato de que esses elementos linguísticos estavam em jogo no original. Para ele, a questão fica mais evidente quando uma das línguas do texto é a língua alvo da tradução (se uma das línguas marcando diferença no texto é a

língua alvo, como traduzir o texto sem homogeneizar?). Ele passa então a olhar para fatores de contexto que interferem nas escolhas de como traduzir esses textos:

Vamos pressupor por um momento que [o tradutor] consiga convencer quem vai editar e publicar o livro de que sua escolha é apropriada: ele ainda tem que aguardar o veredito do público leitor anônimo, que não quer ser lembrado de que está lendo uma tradução nem se importa particularmente com textos que flertam com línguas demais (GRUTMAN, 2006, p. 23, tradução minha)

Quer dizer: se o tradutor optar por manter o multilinguismo do texto, tem o desafio de ser aceito por quem edita, quem publica e, finalmente, por quem lê. Por isso as escolhas são muito guiadas pelos valores de língua e cultura da comunidade alvo, aspectos esses que apontam para diferenças de poder entre os sistemas literários (para isso, o autor retoma as pesquisas de Even-Zohar e Casanova).

Para demonstrar possíveis efeitos desses dois caminhos (homogeneizar ou não), Grutman (2006) apresenta o caso de uma autora canadense, Marie-Claire Blais, que usa em sua obra o *joual*, francês associado à classe trabalhadora de Montreal, misturado com o inglês. Ele apresenta duas obras da autora: uma traduzida para o inglês por um tradutor canadense (Ray Ellenwood) e outra por um tradutor estadunidense de fama já estabelecida (Ralph Manheim).

A tradução americana está orientada para um público dos Estados Unidos, sem marcar as mudanças entre francês e inglês do original, ainda que se preocupe em manter o tom coloquial de determinadas expressões. É um texto muito mais fácil para o leitor médio dos Estados Unidos. A tradução canadense, por sua vez, tenta manter o jogo entre francês e inglês. O tradutor conscientemente declara que sua tradução vai chamar atenção para si mesma (ELLENWOOD, 1995, apud GRUTMAN, 2006). Essa tradução foi bastante bem recebida por outros tradutores, mas foi criticada pela crítica não especializada.

Grutman (2006) reflete, então, sobre os efeitos dessas escolhas tradutórias: enquanto uma deixa passar a especificidade da linguagem do texto de partida mas consegue deixar mais atraente para o público leitor, a outra consegue manter a proposta da autora, mas restringe o público leitor.

De um ponto de vista sociológico, a visibilidade e o prestígio (ou, nos termos de Bourdieu, o ‘capital cultural’) que Blais ganhou por ter sido traduzida em Nova York por alguém respeitado como Ralph Manheim provavelmente compensou a ‘injustiça poética’ cometida ao seu texto no processo. (GRUTMAN, 2006, p. 40, tradução minha)

O foco de Grutman é discutir as diferenças de prestígio e poder envolvidas no processo, mas tomo essa discussão para apontar que há mais de um caminho a ser seguido pela tradução de textos multilíngues, que têm efeitos diferentes para o leitor e para a circulação dos textos, e que nem sempre as escolhas cabem apenas ao tradutor. É importante que ele tenha isso em mente para fazer escolhas informadas, tendo noção dos possíveis alcances do seu trabalho.

2.4 ESTRATÉGIAS

Grutman (2006) tem como foco aspectos contextuais de opções de tradução, que influenciam as escolhas de menor escala, textuais (que ele aborda brevemente tratando de aspectos da “injustiça poética” ao texto). Para lidar com itens em outras línguas em uma narrativa, é importante levar em consideração os dois: o significado que aquela língua tem nos contextos de partida e de chegada, e o que ela tem naquele texto. Por isso, trago aqui duas teorias que podem contribuir para a análise de textos multilíngues (em especial, *Disgrace*): Itens Culturalmente Marcados de Aixelá (1996), que traz os aspectos culturais para as escolhas individuais de cada item, e aspectos de narratologia de Galindo (2012), que trata dos efeitos de escolhas de tradução na narrativa.

2.4.1 Itens culturalmente marcados

Aixelá (1996) parte, como Grutman (2006), da ideia de que o processo de tradução envolve assimetrias entre dois (ou mais) sistemas. Enquanto Grutman (2006) tem como foco sistemas literários, Aixelá (1996) tem sistemas culturais. Estão sempre em jogo duas (ou mais) culturas cujo peso cultural é relativo, cujo equilíbrio “vai depender em grande medida do peso relativo da cultura exportadora conforme ele for sentido na cultura receptora (...), a que geralmente toma as decisões de como a tradução vai ser feita” (AIXELÁ, 1996, p. 52, tradução minha).

O autor retoma Toury para introduzir a ideia de que o valor de uma tradução depende da posição do texto no polissistema literário de partida e da que ele toma no de chegada. A busca por esse valor, segundo ele, se divide em quatro campos: diversidade linguística (dada a arbitrariedade dos sistemas linguísticos, não é possível substituir as palavras uma a uma), diversidade de interpretações (já que toda tradução envolve uma

leitura), diversidade intertextual ou pragmática (das convenções próprias de cada tipo de discursos) e a diversidade cultural (“cada comunidade linguística ou linguístico-nacional tem a seu dispor uma série de hábitos, julgamentos de valor, sistemas de classificação, etc., que às vezes são claramente diferentes e às vezes se sobrepõem” (AIXELÁ, 1996, p. 53, tradução minha)). É neste último que ele baseia seu trabalho

Para isso, ele passa a tratar de como as assimetrias culturais podem influenciar o trabalho do tradutor, especialmente da influência de culturas dominantes atualmente, como a norte-americana. Recuperando Holmes, ele aponta para uma tendência de domesticar aspectos de linguagem e estrangeirizar aspectos culturais. Ele então busca definir o que seriam esses aspectos culturais, esses itens culturalmente marcados, tomando por base a ideia de que relações culturais são dinâmicas. Chega, retomando Snell-Hornby, à ideia de que:

em tradução um item culturalmente marcado não existe em si, mas como resultado de um conflito gerado a partir de qualquer referência representada linguisticamente no texto de partida que, quando transferida para a língua de chegada, cria um problema de tradução por não existir ou por ter um valor diferente (determinado por ideologia, uso, frequência, etc.) na cultura da língua de chegada. (AIXELÁ, 1996, p. 57, tradução minha)

Levando em consideração os contextos de produção de *Disgrace* e *Desonra*, essa definição de item culturalmente marcado se torna conveniente para tratar dos itens em diferentes línguas no texto. As línguas africanas não existem no contexto brasileiro, e as europeias têm valores diferentes nos dois contextos (pelo modo como chegaram a eles e pela proximidade com as línguas predominantes neles), o que gera um conflito para o tradutor, ao qual ele tem que reagir. Aixelá (1996) ressalta que os tradutores vão reagir ao CSI, consciente ou inconscientemente. Portanto, entendo que seja melhor para o tradutor que ele se cerque de informações sobre possíveis escolhas de tradução, como já mencionei anteriormente, para que essa reação, mesmo que inconsciente, se torne melhor embasada, e o tradutor, mais seguro.

Aixelá (1996) estabelece, então, dois grupos de estratégias de tradução, de acordo com a sua natureza: as de conservação e as de substituição. Trago aqui apenas as que encontrei ao longo da análise de *Disgrace*, com exemplos do romance.

- Conservação:
 - Repetição: “Os tradutores mantêm o máximo possível da referência original” (AIXELÁ, 1996, p. 61, tradução minha). “‘Good morning,’ he

says. 'Molo. I'm looking for Petrus.'" (COETZEE, 1999, p. 201) → ““Bom dia”, ele diz. “Molo. Quero falar com Petrus.”” (COETZEE, 2009, p. 226) Para Aixelá, esta estratégia muitas vezes aumenta o grau de estrangeirização do texto. Veremos, ao longo da minha discussão, alguns casos em que isso não ocorre quando itens de outros idiomas são tratados como CSIs.

- Nota intratextual: acréscimo de explicações “como uma parte indistinta do texto, normalmente para não desviar a atenção do leitor” (AIXELÁ, 1996, p. 62, tradução minha). “(...) though Bev Shaw refers to it as *Driepoot*” (COETZEE, 1999, p. 215) → “(...) embora Bev Shaw refira-se a ele como *Driepoot*, três patas” (COETZEE, 2009, p. 241)
- Substituição:
 - Universalização absoluta: quando o tradutor considera o item muito distante para a compreensão do leitor e “não encontra um CSI mais conhecido ou quer apagar qualquer conotação estrangeira e escolhe uma referência neutra para seus leitores” (AIXELÁ, 1996, p. 63, tradução minha). “She is here because she loves the land and the old, *ländliche* way of life.” (COETZEE, 1999, p. 113) → “Está ali porque gosta da terra e do velho estilo de vida rural.” (COETZEE, 2009, p. 131)

Aixelá (1996) não trata de questões gráficas (como o acréscimo ou a exclusão de itálico no texto) ou de explicações já no texto de partida, que se mostraram relevantes na minha análise. É interessante notar também que ele trata nota extratextual (o acréscimo de explicação como nota de rodapé, de fim, glossário, ...) como frequente em citações de outras línguas, o que não ocorre em nenhum momento em *Desonra*.

Uma vez que as estratégias de tradução são utilizadas, elas geram efeitos na narrativa. Portanto, passei a considerar a relação entre narratologia e tradução, conforme apresentada por Caetano Galindo (2015).

2.4.2 Narratologia

Galindo (2015) propõe uma reflexão teórica que diga respeito especificamente à tradução do que ele chama de prosa romanesca (“prosa de ficção, prosa literária, prosa. Contos, novelas, romances. Todas as manifestações do prosaico na literatura”

(GALINDO, 2015, p. 100)); algo que permita montar uma análise e “estabelecer através dela critérios rigorosos para a avaliação”(p. 102) desse tipo de texto.

Ele levanta dois aspectos fundamentais para a tradução da prosa romanesca: “visão de larga escala” (GALINDO, 2015, p. 108) e “domínio de línguas” (GALINDO, 2015, p. 111), combinados para cumprir o dever de “manter abertas as portas que se ofereciam ao leitor do original” (GALINDO, 2015, p. 110), com o objetivo maior de que o leitor da tradução possa afirmar que leu o original. O que não pode mudar na tradução é a trama. Por “visão de larga escala”, o autor diz que o tradutor precisa ter uma visão do todo do texto, para perceber a relevância de algumas repetições, por exemplo. Quando fala de “domínio de línguas”, ele ressalta que deve ser da língua fonte e da língua alvo, e preferencialmente mais da língua alvo.

Esses aspectos são essenciais, pois, para Galindo (2015, p. 111), retomando Bakhtin, a característica chave do romance é ser composto por um “tecido de dizeres, discursos, vozes, registros”. Cabe ao tradutor, portanto, saber lidar com essas tantas vozes no mesmo texto, sabendo reproduzir os diferentes estilos de cada uma. Mais especificamente, ele traz o trabalho de Wood, estabelecendo que o que define o romance moderno é o uso do discurso indireto livre: as vozes convivem de tal maneira que não é mais possível estabelecer de quem é a voz (como mencionado anteriormente) ao mesmo tempo em que se mantém uma certa autonomia por parte de cada uma. Portanto, o grande desafio do tradutor é “fundir vozes resguardando a possibilidade, se não do desemaranhamento, pelo menos do reconhecimento da consutibilidade do tecido.” (GALINDO, 2015, p. 115). Por isso é importante que o tradutor tenha recursos linguísticos suficientes para lidar com essas diferentes vozes e que não perca o todo de vista, para que consiga entender as vozes e mantê-las consistentes ao longo do texto, mantendo, assim, abertas as possibilidades de leitura que estão no original.

Em *Disgrace*, me parece que em grande medida os itens em diferentes línguas servem para marcar as diferentes vozes no texto, o que posiciona os personagens uns em relação aos outros. Neste trabalho, portanto, analiso quais efeitos têm na narrativa as escolhas tradutórias desses itens culturalmente marcados.

3 MÉTODO

Ao longo da leitura do texto em inglês, selecionei itens que me pareciam que poderiam não estar em inglês, identificando de que língua poderiam ser e a que voz estavam vinculados. Li então a tradução e marquei o que parecia não estar em português, para ver se coincidia com as marcações do texto de partida. Percebi que as ocorrências eram bastante semelhantes, mas havia algumas diferenças (como nos casos em que os itens foram traduzidos, que fazem parte da presente análise, e trechos mantidos em inglês na tradução¹⁰). Voltei ao texto em inglês, já que minha análise partia dele, para ver as estratégias de tradução empregadas. Porém, ficou claro que estabelecer o que era inglês e o que não era seria difícil; saber o que é uma língua e o que é outra é difícil.

Conforme aponta Makoni,

A ideia de que as línguas não se dividem em categorias claras também tem implicações radicais para a natureza da análise porque as línguas não se apresentam para os estudos como uma gama de fenômenos homogêneos claramente separados, esperando pacientemente uma descrição por parte de um observador imparcial. (MAKONI, 2012, p. 190, tradução minha).

O autor parte de uma análise sociolinguística, que não é foco deste trabalho, mas traz uma visão que reflete essa dificuldade de estabelecer o que posso entender como uma língua ou como outra. As línguas não estão naturalmente separadas em categorias distintas. Assim, era preciso estabelecer critérios do que seria e o que não seria considerado inglês, e o fato de causar estranhamento na minha leitura não seria um critério confiável ou replicável de análise.

Com isso em mente, percebi que grande parte do meu critério de seleção de itens para a análise deveria se dar pelo papel que eles tinham no texto. Se a função deles na narrativa parecia ser intencionalmente não-inglês, eles se tornavam relevantes para a análise. Por isso, busquei indicativos de qual língua eles representavam no texto (se inglês ou não). Primeiro, identifiquei aqueles que estavam em itálico; depois, busquei os itens em dicionários de inglês online¹¹, Merriam-Webster (M-W) e Oxford; se as buscas não tinham resultado, usava o Google Tradutor para ver que língua ele detectava; se não bastasse, fazia buscas gerais online.

¹⁰ A discussão sobre o tradutor optar por manter citações e palavras em inglês é próxima da que desenvolvo neste trabalho, mas não é o foco aqui.

¹¹ É necessário notar que dicionários online são atualizados com considerável frequência. A presença ou não nos dicionários considerada neste trabalho se refere a buscas até o dia 19/11/2018.

A partir disso, identifiquei as seguintes categorias para os itens: aqueles que estavam em itálico e não constavam no dicionário (em nenhum dos dois); aqueles que estavam em itálico e constavam no dicionário (em pelo menos um); aqueles que estavam em itálico e constavam no dicionário como de uso específico da África do Sul (em pelo menos um); aqueles que não estavam em itálico e constavam no dicionário como de uso específico da África do Sul (em pelo menos um); e aqueles que não estavam em itálico e constavam no dicionário (em pelo menos um). Uma vez estabelecidas as categorias, foi preciso selecionar quais entrariam na análise e quais não. Para isso, tentei entender o que esses indicativos (o uso de itálicos e a presença em dicionários) significavam no texto. Essas categorias, é importante notar, não foram mantidas na análise. Elas serviram para organizar o que seria analisado, mas, uma vez que a seleção havia sido feita, o fato de ser encontrado no dicionário ou não deixou de ser relevante. As marcações em itálico seguiram sendo consideradas.

A primeira decisão tomada foi de que, se não estava em itálico e constava no dicionário, o item não entraria na análise. Apesar de meu estranhamento inicial, não havia indicações no texto de que os itens estivessem sendo usados como não-inglês: o fato de não estar em itálico já era um indicativo de que estava sendo usado como algo para o qual não se chamava atenção, e o fato de que os termos constavam no dicionário reforçava isso, indicando que poderia ser esperado que o leitor entendesse o item. De maneira análoga, a segunda decisão foi a de que, se estava em itálico e não constava no dicionário, entraria para análise. O texto indicava que o item deveria ser estranhado, e os dicionários reforçavam isso, indicando que não necessariamente se esperava que o item fosse compreensível para o leitor de inglês. Entraram nessa categoria, além de palavras e expressões, algumas citações de textos que não em inglês (da Divina Comédia, por exemplo).

A terceira decisão foi a de que, se estava em itálico, mesmo que estivesse dicionarizado, o item entraria na análise. No meu entendimento, não é frequente o uso de itálico para marcar ênfase em *Disgrace*. Os casos em que poderia estar sendo usado para ênfase coincidem em grande medida com casos de itens que aparentemente não estão em inglês. Por isso, acredito que o itálico esteja sendo usado justamente para chamar atenção para essa outra origem do item. Trago alguns exemplos para ilustrar meu entendimento. No caso de “j’accuse” (“The hand slows, settles, makes its X, its cross of righteousness:

J'accuse.”¹² (COETZEE, 1999, p. 40)) pode ser que seja um uso já bastante consolidado no inglês, mas o itálico sugere que se esteja reforçando a referência a Zola, o estrangeirismo da expressão. No caso de “sotto voce” (“‘He was what by the experience?’ he hears someone ask *sotto voce.*”¹³ (COETZEE, 1999, p. 56)), não haveria motivo para destacar a expressão quando justamente “sotto voce” é para indicar algo dito em voz baixa. Isso me faz entender que o itálico está chamando atenção para a origem italiana do item. Há também casos em que Lurie ou o narrador parece estar buscando uma palavra adequada para o que quer dizer, vai enumerando até encontrar, e acaba encontrando algo de origem não inglesa ou germânica. É o que ocorre com “harijan” (“Well, now he has become a dogman: a dog undertaker; a dog psychopomp; a *harijan.*”¹⁴ COETZEE, 1999, p. 146) e “contadina” (“With her heavy bust, her stocky trunk, her abbreviated legs, she looks more like a peasant, a *contadina*, than an aristocrat.”¹⁵ COETZEE, 1999, 181). Portanto, me parece que esta categoria está sendo marcada pela origem de seus termos, ainda que já possam ser vistos pelos dicionários como parte do inglês.

Se itens em itálico que constavam no dicionário sem especificação de uso entrariam na análise, também deveriam entrar os que constavam no dicionário como de uso específico da África do Sul, que provavelmente causariam maior estranhamento para leitores de fora desse país. O argumento é o mesmo e se torna mais interessante na medida em que se trata de um uso local de língua, de inglês, de africâner ou de xhosa, que está sendo marcado: marcar como distante algo que não precisaria ser. São cinco os casos em que isso ocorre. Dois dos casos são usados como exclamações: a primeira, “ag” (“Ag, pick up a broom and make yourself useful,' says the hairdresser.”¹⁶ (COETZEE, 1999, p. 24)), é fala de uma personagem de uma peça, que foi descrita como tendo o sotaque marcadamente Kaaps (variedade típica da Cidade do Cabo, como explica o narrador na tradução) e a segunda, “boytjie” (“We have no antibiotics, so - hold him still, boytjie! - so we'll just have to lance it and hope for the best.”¹⁷ (COETZEE, 1999, p. 81)), é fala de Bev Shaw, que Lurie identifica como alguém da África, em diálogo com um interlocutor

¹² “A mão ralenta, pára, marca o X, a cruz da retidão: *J'accuse.*” (COETZEE, 2009, p. 49)

¹³ “‘Foi uma experiência o quê?’, ele ouviu alguém perguntar *sotto voce.*” (COETZEE, 2009, p. 67)

¹⁴ “Bom, ele agora se transformou em um cachorro: um agente funerário canino; um psico-pompo; um *harijan.*” (COETZEE, 2009, p. 166)

¹⁵ “Com seus seios pesados, tronco compacto, pernas curtas, ela parece mais uma camponesa, uma *contadina*, do que uma aristocrata.” (COETZEE, 2009, p. 205)

¹⁶ “‘Ag, arre, pegue a vassoura e tente ser útil para alguma coisa’, diz o cabelereiro.” (COETZEE, 2009, p. 31)

¹⁷ “‘(...) não temos antibiótico, então... segure bem, *boytjie*, segure, menininho! Então, vamos ter de lancetar e esperar que funcione’” (COETZEE, 2009, p. 95)

com quem fala em xhosa. Outra é referência a um tipo de comércio (“(...) anything for which there is a market, but particularly for pills, which they sell to *muti* shops or trade in the streets”¹⁸ COETZEE, 1999, p. 145). Outra é Lurie buscando uma palavra para a situação de Lucy, que ela estava descrevendo “‘(...) I will become a tenant on his land.' 'A *bywoner*.' 'A *bywoner*. (...)’”¹⁹ (COETZEE, 1999, p. 204). Quase todos parecem estar sendo usados intencionalmente para marcar as posições de personagens na história (a personagem da peça, Bev Shaw e Lurie e Lucy). O caso do nome do comércio parece também marcar a posição do comércio, como algo especificamente da África. Por marcarem essas posições no texto, se tornam relevantes para a análise.

Se havia itens dicionarizados como da África do Sul que estavam em itálico, surgem as questões de por que há alguns itens que estão dicionarizados da mesma forma que não estão em itálico, e de se deveriam entrar na análise. São sete os casos em que isso ocorre. Dois deles são os de “Tante”²⁰ e “Oom” (“On their right are an old Afrikaner couple whom Lucy greets as Tante Miems and Oom Koos, and a little assistant in a balaclava cap who cannot be more than ten.”²¹ COETZEE, 1999, p. 71). O narrador já avisa que é um casal africâner e que aquele é o modo como Lucy cumprimenta eles, o que já indica que é um modo de falar, um modo de tratamento africâner. “Mealies” e “daga” são plantas, traduzidas como “milho” e “maconha”. “Snoek” é o nome de um peixe, mencionado como parte do almoço de Lurie em determinado momento. “Donga” é uma forma de relevo. “Stoep” é uma varanda. Me parece que aqui há um padrão de nomes, especialmente de caráter natural, que seriam de uso normal para um falante de inglês nessa parte da África do Sul (portanto sem itálico), mas que poderiam ser facilmente substituídos por equivalentes em um inglês mais universal (portanto usados como diferente, como local). Assim, optei por incluí-los na análise.

Isto resultou em uma amostra de de 52 itens a serem analisados. Procurei identificar, então, quem usava aqueles itens no texto. A partir das leituras de Wood (2012)

¹⁸ “(...) mas principalmente comprimidos, que vendem nas lojas *muti*, de negros, ou nas ruas.” (COETZEE, 2009, p. 165)

¹⁹ “‘(...) Eu viro locatária na minha própria terra.’ ‘Uma *bywoner*.’ ‘Uma *bywoner*. (...)’” (COETZEE, 2009, P. 230)

²⁰ Tante é encontrado no Oxford como substantivo comum; em sua definição, consta que é especialmente usado entre pessoas de origem francesa, alemã ou africâner. Incluo o termo nesta mesma categoria porque seu uso em combinação com “Oom” me parece especificar o uso como sul-africano.

²¹ “À direita, um melho casal afrikaner que Lucy cumprimenta chamando de tia e tio, *Tante* Miems e *Oom* Koos, e um pequeno assistente que não deve ter mais de dez anos, com um boné de lã na cabeça.” (COETZEE, 2009, p. 83)

e Galindo (2015), reli os trechos e busquei entender a que voz do texto eles se vinculavam. Como a história se constroi em discurso indireto livre, em alguns casos foi difícil identificar se o item estava vinculado ao narrador ou a Lurie. Não entendo isso como algo que prejudica a análise. Por mais que a voz em discurso indireto livre seja do narrador, se considerarmos que a focalização é via Lurie, é possível considerar que o item estava sendo usado por Lurie ou pelo narrador. Quando me referindo ao original, trato indistintamente Lurie e narrador.

Por mais que o enfoque deste trabalho seja o posicionamento de David Lurie, entendo que ele se dá em relação aos outros personagens, e, portanto, a análise não se limitou aos casos em que a voz de Lurie usava os itens em questão, mas abarcou também os casos em que os itens se encontravam nas vozes dos outros personagens e do narrador. Ao longo da narrativa, Lurie e o narrador fazem comentários sobre as línguas que Lurie fala e as que os outros personagens falam (como já mencionado), e, portanto, entendo que todos esses usos em conjunto ajudam a posicionar o personagem de David Lurie. Nesse sentido, também se mostrou relevante identificar a quem o item se refere e onde a narrativa estava se desenvolvendo naquele momento.

Quando identifico “a quem o item se refere”, trato de a quem ou a que o item se refere ou, em casos de discurso direto, a quem ele se dirige, conforme demonstrei anteriormente nesta seção, nos casos de “Tante” e “Oom” e de “boytjie”. Em relação a localização, tomei por base a diferenciação que Lurie parece perceber: Cidade do Cabo x “África”. Por isso, identifiquei o que acontecia na Cidade do Cabo e o que acontecia na província de Cabo Oriental, onde fica a fazenda da sua filha (que não tem uma localização precisa). Além disso, alguns itens se dão em espaços fictícios: a peça em que Melanie atua e a ópera que Lurie estava escrevendo. A peça se passa em Joanesburgo e a ópera na Itália, mas isso pareceu secundário na análise.

Com estes aspectos estabelecidos, me voltei, então, para a tradução e as estratégias de Aixelá (1996) passando à análise. Selecionei os trechos em questão no texto de partida e coloquei lado a lado com os trechos equivalentes no texto de chegada. A partir da leitura de Aixelá (1996) identifiquei as estratégias no trabalho do tradutor e os grupos a que elas pertenciam (se eram estratégias de conservação ou de substituição).

Na maioria dos casos pude facilmente relacionar as traduções com as estratégias propostas pelo autor. Em alguns, porém, outros aspectos entraram em questão. Em 3 casos

(“Tante”, “Oom” e “Snoek”), foi acrescentado itálico ao termo além de nota intratextual, o que não está previsto nas estratégias de Aixelá. Além disso, em alguns casos, já havia uma espécie de nota intratextual no próprio texto de partida, o que também não parece estar previsto no trabalho de Aixelá (1996). Isto se deu de duas formas no texto: em alguns casos há uma explicação explicitamente usada como tal (“Lösung” e “Du musst dein Leben ändern”), e nos outros há uma explicação implícita (“boervrou”, “chuchotantes”, “paysan”, “contadina”, “secca” e “bywoner”). São os casos em que a voz em questão parece estar buscando por palavras (enumerando possibilidades ou descrevendo uma situação), encontrando soluções que coincidem com um CSI, como mencionado anteriormente, ou em que há uma explicação imediata em inglês (traduzida para o português). São exemplos, respectivamente: “What is being asked for is, in fact, *Lösung* (German always to hand with an appropriately blank abstraction): sublimation, as alcohol is sublimed from water, leaving no residue, no aftertaste.” (COETZEE, 1999, p. 142)²², “A peasant, a *paysan*, a man of the country.” (COETZEE, 1999, p. 117)²³ e “He closes his good eye and slips into a swoon in which the two sisters continue to whisper together, *chuchotantes*.”²⁴ (COETZEE, 1999, p. 101).

A partir desses aspectos, pude melhor analisar o efeito das escolhas nas obras. Ainda organizei grande parte deles em um quadro, que segue como apêndice, de modo que pudesse melhor visualizar os dados. Os resultados dessas análises são o que apresento a seguir.

²² “O que estão pedindo de fato é *Lösung* (o alemão sempre presente com uma abstração vazia e adequada): sublimação, como o álcool é sublimado da água, sem deixar resíduo, sem deixar nem um gosto.” (COETZEE, 2009, p. 162)

²³ “Um camponês, um *paysan*, um homem do campo.” (COETZEE, 2009, p. 136)

²⁴ “Ele fecha o olho bom e desliza para um cochilo em que as duas irmãs continuam sussurando, *chuchotantes*.” (COETZEE, 2009, p. 117)

4 RESULTADOS

Dos 52 itens analisados, 21 são de origem em línguas oficiais da África do Sul (africâner e xhosa) e 31 são de origem em línguas não oficiais da África do Sul, predominantemente europeias (italiano, francês, alemão, latim e espanhol), além de sânscrito. As estratégias de conservação são predominantes nos dois grupos. No de línguas não oficiais da África do Sul, a repetição é a regra, sendo que há apenas um caso de nota intratextual, também estratégia de conservação, e um de universalização absoluta. No de línguas oficiais da África do Sul, há maior variação entre as estratégias escolhidas: são 4 repetições, 12 notas intratextuais (sendo que em três desses casos houve também o acréscimo de itálico nos itens) e 5 universalizações absolutas. A tendência neste grupo é, portanto, também de conservação, mas mais explicativa.

4.1 LÍNGUAS NÃO OFICIAIS DA ÁFRICA DO SUL

É possível identificar alguns tipos de uso das línguas não oficiais da África do Sul ao longo do texto, independente da língua em questão. Há sete que fazem parte de uma ópera que Lurie está escrevendo “em um inglês que puxa continuamente para um italiano imaginado” (COETZEE, 2009, p. 204)²⁵. É uma associação a uma forma de arte erudita em uma língua europeia em que ele se sente à vontade a ponto de escrever. Há sete em que o narrador parece estar buscando por palavras²⁶. Parece que o inglês não é suficiente para a expressão precisa das ideias dele, e essas outras línguas estão a seu alcance para complementar essas lacunas. Há nove em que ele está citando ou fazendo referência a outras obras²⁷. É semelhante ao primeiro caso, na medida em que tem uma referência cultural europeia, mas aumenta a abrangência das línguas envolvidas. Lurie passa a imagem de alguém que tem um repertório cultural amplo a seu alcance para fazer referências a qualquer momento. Finalmente, há dez em uso normal (marcado por

²⁵ “Sunt lacrimae (...)”, “reliquie”, “contadina”, “mio Byron”, “secca”, “la mal’aria”, “che vuol dir (...)”, sendo que “contadina” é busca por palavras também e a “che vuol dir (...)” é também uma referência

²⁶ “schadenfreude”, “chuchotantes”, “paysan”, “eingewurzelt”, “lösung”, “harijan”, “contadina”, sendo a “contadina” também da ópera

²⁷ “luxe et volupté”, “la donna è mobile”, “j’accuse”, “qu’est devenu (...)”, “sunt lacrimae (...)”, “du musst (...)”, “vedi l’anime (...)”, “che vuol dir (...)”, “das ewig Weibliche”, sendo “che vuol dir (...)” também da ópera

itálico)²⁸. Assim, ele acaba reforçando essas imagens anteriores, já que lhe parece natural usar itens de outras línguas. O objetivo desse uso parece, portanto, aproximar Lurie de uma imagem educada, erudita, ocidental.

Todas essas ocorrências estão na voz de Lurie direta ou indiretamente (pelo discurso indireto livre, como já discutido), o que indica que essa iniciativa parte dele, que é uma escolha do personagem. Por isso, todas têm influência semelhante na imagem dele: Lurie nos é apresentado como alguém de conhecimento cultural e linguístico amplo, que naturalmente lança mão desse repertório cultural tão vinculado à Europa e tão distante daquilo que ele apresenta por África. Ele faz questão de cotidianamente usar essas marcas, de modo que há sempre um lembrete de que ele é diferente (do resto) dos africanos.

Quase todas as ocorrências estão mantidas na tradução; a única exceção é a ocorrência “ländliche”. Analiso mais detidamente os casos, de modo que se possa observar como eles podem contribuir para a formação da imagem do personagem.

4.1.1 Repetição

É importante notar que nem todas as repetições têm o mesmo efeito. Aixelá (1996) considera que, em muitos casos, essa estratégia acaba estrangeirizando mais o texto. Como o português é uma língua latina e o inglês é uma língua germânica, e grande parte desses itens está em outras línguas latinas (francês, italiano, espanhol ou o próprio latim), poderíamos esperar que a repetição acabasse facilitando a compreensão para um leitor de português. Porém, na maioria dos casos, mesmo com essa proximidade, não é imediata a compreensão para o leitor de português, o que significa que se mantém de fato o efeito estrangeirizador da busca de Lurie pela associação ao ocidente. É o que ocorre com “chuchotantes” e “eingewurzelt”, por exemplo. “He closes his good eye and slips into a swoon in which the two sisters continue to whisper together, *chuchotantes*.” (COETZEE, 1999, p. 101) fica “Ele fecha o olho bom e desliza para um cochilo em que as duas irmãs continuam sussurando, *chuchotantes*.” (COETZEE, 2009, p. 117). Em ambos os casos o leitor vai ter um estranhamento, mas vai entender que aquela palavra está descrevendo as irmãs que Lurie vê na sala de espera do hospital. “(...) Ettinger is another peasant, a man

²⁸ “nom de commerce”, “coup de main”, “sotto voce”, “tessitura”, “basta”, “coup de grâce”, “ländliche”, “regina et imperatrix”, “contra naturam”, “omnis gens (...)”

of the earth, tenacious, *eingewurzelt*.” (COETZEE, 1999, p. 117) fica “(...) Ettinger é camponês também, homem da terra, tenaz, *eingewurzelt*.” (COETZEE, 2009, p. 136), de modo que o estranhamento está presente na descrição de Ettinger nas duas línguas.

Porém, em dois casos particularmente, essa repetição acabou por criar um outro tipo de efeito. É o caso de “basta” e “secca”.

Basta, de “The case you want me to make is a case that can no longer be made, *basta*.” (COETZEE, 1999, p. 89), se torna “Você está querendo que eu crie um caso que não dá mais para se criar, basta.” (COETZEE, 2009, p. 104). Lurie está discutindo com Lucy e recorre a este termo. Nessa repetição se perde o itálico, talvez porque “basta” é também uma palavra em português, justamente como no italiano (provavelmente de onde ele a conhece). Fica, então, como uma palavra em português, sem algo que chame a atenção do leitor nessa fala. Neste caso específico, a repetição acaba se tornando a estratégia mais domesticadora, diferente da proposta de Aixelá (1996).

Secca, de “(...) and then a word she does not want to hear: *secca*, dry. It has dried up, the source of everything.” (COETZEE, 1999, p. 183) é mantida, inclusive com o itálico. Porém, ela é traduzida no próprio texto de partida para o inglês logo em seguida, e, na tradução, o que está em inglês é traduzido para o português. Temos, assim, “(...) e então uma palavra que ela não quer ouvir: *secca*, seca. Secou, a fonte de tudo.” (COETZEE, 2009, p. 206). O leitor de português acaba ficando com uma explicação basicamente inútil, pois era bastante transparente para ele o termo em italiano, e a ideia de secar está presente em seguida. Se cria uma situação difícil para o tradutor, que, para não deixar o texto repetitivo, teria que omitir uma palavra do original ou encontrar outra saída. Mantendo assim, tem-se também um tipo de estranhamento para o leitor de *Desonra*, mas diferente do estranhamento proposto em *Disgrace*: o leitor do português se pergunta por que aquelas duas palavras tão parecidas estão em sequência, enquanto o leitor do inglês facilmente percebe que a segunda é uma explicação da primeira.

Esses dois casos mostram que a simples estratégia de repetição de um CSI pode ser complicada quando há mais de uma língua envolvida no processo. Mais especificamente, a estratégia de repetição pode ser complicada quando uma das línguas em questão é tão próxima da língua alvo (semelhante ao caso de *ser* a língua alvo, como aponta Grutman (2006)).

4.1.2 Nota intratextual

A ocorrência de “*Sunt Iacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt*: those will be Byron's words, he is sure of it.” (COETZEE, 1999, p. 162) é traduzida por “*Sunt Iacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt*. Há lágrimas para tudo, e as coisas humanas tocam o coração: essas serão as palavras de Byron, disso ele tem certeza.” (COETZEE, 2009, p. 184). Trata-se de um trecho em que Lurie está escrevendo sua ópera, e decide que Byron terá aquela fala. O tradutor optou por acrescentar uma nota intratextual, o que não parece muito motivado pela narrativa. Em *Disgrace*, o narrador não parece preocupado em explicar o que Byron quer dizer; Lurie entende, e isso é suficiente. A escolha poderia ser motivada por ser um trecho mais longo do que a maioria, mas há que se considerar que o leitor do inglês não tem qualquer explicação sobre o trecho (que poderia ser considerado de mais fácil compreensão para um leitor de português pela proximidade do latim e do português), mas percebe que parece italiano, e isso basta. Além disso, acaba criando duas possibilidades de leitura: uma de que Byron vai falar em latim e outra de que ele vai falar em português. A nota, em geral uma boa estratégia de conservação, acaba gerando mais confusão no leitor do que esclarecimento. Ela acaba desestabilizando a tensão entre as vozes do narrador e do personagem, conforme será melhor explorado adiante.

4.1.3 Universalização absoluta

A ocorrência de “*ländliche*” é de um trecho em que Lurie reflete sobre o fato de que seus planos para aumentar a segurança da casa da filha não vão ser aceitos por ela, uma vez que ela está lá justamente por gostar do modo de vida do campo. “She is here because she loves the land and the old, *ländliche* way of life.” (COETZEE, 1999, p. 113) se torna “Está ali porque gosta da terra e do velho estilo de vida rural.” (COETZEE, 2009, p. 131). É o único caso das ocorrências de línguas não-africanas que é substituído; é um dos que se referem a vida rural (junto com “*paysan*”, “*eingewurzelt*” e “*harijan*”). Pode ser que, por estar nesse contexto, por estar nomeando esse estilo de vida, o tradutor tenha preferido tratar ele como os outros itens que tratam da vida rural, que estão em africâner e xhosa.

4.1.4 Estratégias de substituição

A baixa ocorrência de estratégias de substituição neste grupo, especialmente de universalização absoluta, tão presente no outro grupo, pode em parte ser explicada pelo fato de que não entraram na nossa análise itens de línguas europeias que não estavam em itálico. É provável que o tradutor tenha, em grande parte desses casos, substituído a palavra por uma em português, já que elas seriam consideradas palavras em inglês, como o resto do texto. Não chega a ser uma explicação total, uma vez que sei que mesmo desses itens que não entraram na análise (de origem europeia, especialmente latina, sem itálico) alguns foram conservados na tradução. Mesmo assim, me parece pertinente fazer esta observação, por conta da diferença bastante grande entre os dois grupos nesse tipo de estratégia.

4.1.5 CSIs de línguas não oficiais da África do Sul – análise

As estratégias de tradução empregadas nesses casos são quase todas de conservação. Mesmo que o alemão seja mais próximo do inglês e as línguas latinas, muito mais frequentes, sejam mais próximas do português, as estratégias empregadas foram as mesmas (à exceção de “ländliche” e “sunt lacrimae”), e, assim, parece que o estranhamento está presente tanto no inglês quanto no português, independente da origem dos itens. Em ambas as versões do romance o leitor pode perceber que Lurie, professor universitário, se associa a uma imagem de erudição ocidental, distante do seu entendimento de África.

4.2 LÍNGUAS OFICIAIS DA ÁFRICA DO SUL

No grupo das línguas oficiais na África do Sul, também é possível encontrar alguns tipos de uso, ainda que menos definidos do que os do grupo anterior. Há sete casos em que são usados para descrever relações interpessoais locais (quatro na voz do narrador e três na de Lucy)²⁹; seis casos em que nomeiam coisas, especialmente de caráter natural,

²⁹ “boervrou”, “tante”, “oom”, “baas en klaas”, “handlanger”, “bywoner” e “aanhangers”

todas na voz do narrador³⁰; quatro casos da peça de teatro em que Melanie atua, sendo três delas falas e uma comentário do narrador³¹; dois são interjeições, uma na voz de Lurie e outra na voz de Lucy³²; e dois são vocativos usados por Bev Shaw³³. Todos eles são usados no contexto do Cabo Oriental ou da peça em que Melanie atua. De modo geral, portanto, pode-se dizer que essas vozes se restringem ao meio rural, tanto pelo que referem, quanto pelo contexto em que são usadas (por quem, para quem, onde).

Mais precisamente, podemos ver que as diferentes vozes contribuem de maneiras diferentes para nos dar uma imagem de Lurie. As falas da peça de Melanie não contribuem diretamente para a imagem de Lurie, mas ajudam a ilustrar algo que Lurie marca como diferente dele. Quando ele vê a peça, comenta logo no início o sotaque presente. Poranto, sabemos que aquele jeito de falar não é o de Lurie, que ele quer se distanciar daquilo. Bev é alguém que Lurie vê como simples, o que Lurie não hesita em apontar (“He has not taken to Bev Shaw, a dumpy, bustling little woman, with black freckles, close-cropped, wiry hair, and no neck.”³⁴ (COETZEE, 1999, p. 72)). Ela usa africâner para nomear um cachorro e falar com um menino que também fala xhosa. Lucy também é uma personagem que Lurie marca como rural, que escolheu uma vida diferente dos pais, acadêmicos (“Curious that he and her mother, cityfolk, intellectuals, should have produced this throwback, this sturdy young settler.”³⁵ (COETZEE, 1999, p. 61)). Ela usa para falar com Lurie e com outras pessoas do Cabo Oriental. Portanto, as duas vozes ajudam a localizar o uso de africâner no interior. Na voz de Lurie, os CSIs têm duas funções diferentes. Os que não estão em itálico indicam que o inglês da Cidade do Cabo não dá conta daquele tipo de termo, e então Lurie recorre naturalmente ao africâner (é semelhante ao caso de uso natural das línguas europeias, com a diferença de que os usos aqui são restritos ao contexto rural). Os que estão em itálico servem para nomear relações, cumprimentar pessoas desse meio, e nomear o sotaque da peça e um tipo de comércio. Quando ele restringe o uso de africâner e xhosa a esses contextos e faz algum tipo de comentário distanciador sobre todas as outras vozes que usam essas línguas, Lurie se

³⁰ “stoep”, “mealies”, “dagga”, “donga”, “muti”, “snoek”

³¹ “kaaps”, “ag”, “my gats”, “jou dom meid”

³² “hamba”, “molo”

³³ “boytjie”, “Driepoot”

³⁴ “Ele não foi com a cara de Bev, uma mulherzinha atarracada, agitada, com sardas pretas, cabelo duro, cortado curto, e sem pescoço” (COETZEE, 1999, p. 84)

³⁵ “Engraçado que ele e a mãe dela, urbanos, intelectuais, tivessem produzido esse retrocesso, essa sólida colona.” (COETZEE, 2009, p. 73)

marca como distante desse contexto. Cada voz, portanto, contribui de uma forma diferente para situar Lurie na África do Sul.

Neste grupo, como já mencionado, vemos o tradutor buscar estratégias mais variadas. O tratamento não parece depender da língua em questão: tanto nas palavras em xhosa quando nas em africâner as estratégias variam. Neste grupo também variam mais as vozes envolvidas, mas elas também não parecem ser decisivas para a escolha da estratégia. Mesmo com tantas variações, é possível identificar alguns tipos de escolhas de tradução neste grupo. Analiso exemplos de cada tipo de escolha a seguir.

4.2.1 Repetição

Nos quatro casos de repetição (três em africâner e um em xhosa) deste grupo de itens há, já no texto de partida, uma preparação para que o leitor consiga entender o que está se passando com aquele item, mesmo sem compreendê-lo especificamente. Aqui temos o caso de quando Lurie está descrevendo Lucy, por exemplo: “Now here she is, flowered dress, bare feet and all, in a house full of the smell of baking, no longer a child playing at farming but a solid countrywoman, a *boervrou*.” (COETZEE, 1999, p. 60). O leitor pode não saber o que é “*boervrou*”, mas percebe que tem a ver com essa descrição. Na tradução, temos “Agora ali está ela, de vestido florido, pés descalços e tudo, numa casa cheirando a assado, não mais uma menina brincando de fazendeira, mas uma sólida camponesa, uma *boervrou*.” (COETZEE, 2009, p. 72). Assim, também o leitor da tradução pode ver que esse termo desconhecido é próximo de “camponesa”.

4.2.2 Universalização absoluta

Nos cinco casos de universalização absoluta, os itens estavam em africâner sem marca de itálico no original. Um é na peça de Melanie. Os outros quatro estão em discurso indireto livre. Levando em conta que são termos que nomeiam coisas relacionadas ao meio rural e que não estavam marcados por itálico, me parece que essa categoria seja representativa da posição de Lurie em relação à África: seu inglês da Cidade do Cabo não tem aquelas palavras, que são necessárias no Cabo Oriental, então ele usa as palavras em africâner já quase como em inglês. Daí a falta de marcação do itálico e a tradução como o resto do texto em inglês. Ao mesmo tempo, para o leitor do inglês há uma indicação de

que aquilo se refere à África do Sul. É o que ocorre com “mealies” e “dagga” (que viram “milho” e “maconha”) quando Lurie está chegando na casa de Lucy, e estamos conhecendo a história dela. “Six years ago Lucy moved in as a member of a commune, a tribe of young people who peddled leather goods and sunbaked pottery in Grahamstown and, in between stands of mealies, grew dagga.” (COETZEE, 1999, p. 60) → “Seis anos antes, Lucy foi morar ali como membro de uma comunidade, uma tribo de jovens que vendia artigos de couro, cozia cerâmica em Grahamstown e, entre uma colheita e outra de milho, plantava maconha.” (COETZEE, 2009, p. 72). Se um leitor sul-africano entende sem dificuldades, o leitor brasileiro também vai entender sem dificuldades, mas não vai ter sinal, ali, da especificidade do contexto, coisa que um leitor do inglês, mesmo que não seja familiarizado com o contexto da África do Sul, vai ter. O leitor do português recebe um texto menos localizado que o leitor do inglês.

4.2.3 Nota intratextual – discurso direto

Os casos de nota intratextual são mais heterogêneos. Há cinco casos em que o item estava em discurso direto e tem uma explicação acrescentada³⁶. As falas são de Lucy e Bev Shaw, marcadamente personagens do meio rural na narrativa, e dos personagens da peça, sobre cujo sotaque o narrador comenta. A questão de acrescentar explicações em discurso direto, em geral, é que isso quer dizer que o personagem vai estar de fato falando aquela informação acrescentada, o que muda o ritmo da fala. É o caso das falas dos personagens da peça, sendo que em “*Jesus Christ, jou dom meid!*” screeches the hairdresser.” (COETZEE, 1999, p. 192) muda também a voz: em inglês, parece que o cabelereiro está xingando a personagem de Melanie (que, na minha leitura, era uma ajudante do cabelereiro) por ela ter causado o estouro; em português, ela mesma está se culpando por isso “*“Meu Deus do céu, jou dom meid!, que menina besta eu sou!”*”, berra a cabelereira.” (COETZEE, 2009, p. 217).

Nas falas de Bev Shaw e Lucy, a questão é que a nota acaba mudando a relação entre falante e ouvinte: no original, elas não esperam que seu interlocutor precise de explicações; em português, sim. No caso de Bev Shaw (“*boytjie*”), ela está falando com um menino, com quem ela conversa em xhosa, conforme aponta o narrador. Em inglês,

³⁶ “Ag”, “boytjie”, “hamba”, “jou dom meid”, “aanhangers”

ela entende que o menino vai compreender o que ela está dizendo, mesmo que seja africâner (“(...) We have no antibiotics, so -hold him still, *boytjie!* (...)”) (COETZEE, 1999, p. 81)); em português, seria possível ler que o menino só entenderia xhosa, e não africâner (“(...) não temos antibiótico, então... segure bem, *boytjie*, segure, menininho! (...)”) (COETZEE, 2009, p. 95)).

No caso de Lucy, o interlocutor é o próprio Lurie, o que traz uma possibilidade de leitura de que ela não considera que Lurie conheça a palavra em africâner, afastando-o dessa realidade. “Lucy speaks. ‘This can’t go on, David. I can cope with Petrus and his *aanhangers*, I can cope with you, but I can’t cope with all of you together.’” (COETZEE, 1999, p. 208) → “Lucy fala. “Isso não pode continuar assim, David. Eu dou conta de Petrus e seus *aanhangers*, asseclas, dou conta de você, mas não dou conta de todos juntos.” (COETZEE, 2009, p. 234). Em português, ela toma um tempo da sua fala para explicar para Lurie que *aanhangers* são asseclas, partindo do pressuposto de que ele não entenderia.

Há uma outra fala de Lucy que tem uma explicação acrescentada. Quando ela e Lurie encontram os homens que vão atacar eles, um deles fica atijando os cachorros. Ela grita para que ele saia de perto dos cachorros. “‘Get away from the dogs!’ she shouts. ‘*Hamba!*’” (COETZEE, 1999, p. 92) “*Hamba*” é uma palavra em xhosa para dizer para o outro ir embora. Ela estaria tentando se fazer entender por eles, supondo que eles falassem xhosa, para que eles deixassem de incomodar os cachorros. Em português, é acrescentado um outro sentido “‘Deixe os cachorros!’’, ela grita. ‘*Hamba!* Porra!’” (COETZEE, 2009, p. 107). O leitor fica com a impressão de que “*hamba*” é um xingamento, que Lucy já está agindo como se aquilo fosse um ataque (sabemos que, na continuação da leitura, ela e Lurie já estão achando a situação suspeita, mas ela concorda em emprestar o telefone aos homens) ou que ela está tendo um comportamento um pouco mais impaciente do que o normal, mais parecido com o de Lurie do que com o dela.

4.2.4 Nota intratextual – discurso indireto livre – outra leitura

O caso de “*baas en Klaas*” não é em discurso direto, mas também traz uma mudança na relação descrita: Lurie está ajudando Petrus a vender os produtos de Lucy na feira e descreve a situação, dizendo que Petrus é quem faz todo o trabalho. Seu comentário é “Just like the old days: *baas en Klaas*.” (COETZEE, 1999, p. 116). Um leitor do inglês

pode não entender o que é “baas en Klaas”, talvez apenas intuir que se “baas” parece com “boss”, “chefe”, pode estar descrevendo uma situação entre senhor e servo. Um leitor do português vai ter parte dessa relação explicitada: “Exatamente como nos velhos tempos: *baas en Klaas*, um “supervisor”.” (COETZEE, 2009, p. 134). A explicação é acrescentada para ajudar o leitor, mas só esclarece parcialmente, e de forma amenizada, o que está sendo indicado ali.

O oposto dessa amenização parece ocorrer com “muti”. O narrador está descrevendo as idas de Lurie ao incinerador e fala sobre as pessoas que ficam por perto, para vasculhar o lixo em busca de algo que possam vender. Ele diz que elas procuram muitas coisas: “(...) but particularly for pills, which they sell to *muti* shops or trade in the streets.” (COETZEE, 1999, p. 145). O leitor do inglês que não é familiarizado com a África do Sul provavelmente não sabe o que é “muti”, mas vê que é um tipo de comércio, e pode imaginar que seja algo comum lá. Na tradução, há uma nota intratextual: “(...) mas principalmente comprimidos, que vendem nas lojas *muti*, de negros, ou nas ruas.” (COETZEE, 2009, p. 165). É possível que muti tenha uma conotação de comércio mantido por negros, mas não parece ser o sentido principal. Em buscas na internet, e nos próprios dicionários de inglês, “muti” aparece como medicamento, tanto natural quanto industrializado (o que faz sentido pelo contexto, já que o lixo sendo vasculhado é hospitalar). Portanto, se há uma indicação sutil disso para o leitor de inglês, ela fica explícita em português; e, se não há, há uma indução ao erro.

Há ainda mais um caso em que a explicação acrescentada pode confundir o leitor. Quando Lurie volta ao Cabo Oriental, já no fim do romance, sua nova rotina é descrita, inclusive suas refeições: “He brings in the gas stove to make tea or warm up canned food: spaghetti and meatballs, snoek and onions.” (COETZEE, 1999, p. 211). A enumeração, em português, fica “Traz o fogão para fazer chá e esquentar comida enlatada: espaguete e almôndegas, *snoek*, peixe seco, e cebola.” (COETZEE, 2009, p. 238). O leitor fica sem saber se “peixe seco” é uma explicação de “snoek” ou um item da lista. O itálico pode ter sido acrescentado para chamar atenção para o termo, indicar que ele precisaria de explicação, numa tentativa de guiar o leitor para a leitura de “peixe seco” como nota intratextual. Mesmo assim, me parece, o leitor fica com uma possibilidade a mais de leitura.

4.2.5 Nota intratextual – discurso indireto livre – narrador ajuda o leitor

O último tipo de escolha de tradução identificado neste trabalho foi o de acréscimo de informação por parte do narrador em discurso indireto livre, em que o narrador ajuda o leitor. Em três dos casos, o item é usado por Lucy (“Tante” e “Oom”) ou Bev Shaw (“Driepoot”), mas o narrador é quem diz que elas usam os itens. O acréscimo de informação na tradução, portanto, é atribuído ao narrador. É o caso de “On their right are an old Afrikaner couple whom Lucy greets as Tante Miems and Oom Koos, and a little assistant in a balaclava cap who cannot be more than ten.” (COETZEE, 1999, p. 71), que fica “À direita, um velho casal afrikaner que Lucy cumprimenta chamando de tia e tio, *Tante Miems* e *Oom Koos*, e um pequeno assistente que não deve ter mais de dez anos, com um boné de lã na cabeça.” (COETZEE, 2009, p. 83). Nesses dois casos (“tante” e “oom”), em inglês, o narrador já havia preparado o leitor para que soubesse que aquilo era provavelmente uma forma de tratamento em africâner, mas ele não espera que o leitor vá necessariamente entender que é uma relação tão próxima pelo modo de tratar; isso fica indicado no resto da descrição da situação. Em português, há um acréscimo de informação, provavelmente para reforçar uma relação de proximidade entre Lucy e os outros, e o acréscimo de itálico, semelhante ao caso de “snoek”, provavelmente para guiar o leitor a ver que aquelas palavras são as que estão em questão na explicação, em vez de parte do nome deles. Fica, dessa forma, mais fácil para um leitor do português entender aquele trecho, que é apenas indicado na leitura do inglês.

O outro caso de discurso indireto livre em que o narrador ajuda o leitor é normal ao romance, em que o narrador está muito próximo de Lurie, e é ele mesmo quem usa os CSIs. É o caso da explicação acrescentada a *kaaps*. Quando Lurie está vendo a peça de Melanie, ele nota que a personagem tem um forte sotaque *kaaps*: “Her accent glaringly *Kaaps*; it is Melanie.” (COETZEE, 1999, p. 24). O narrador em português explica ao leitor o que é *kaaps*: “Ela carrega no sotaque *kaaps*, típico da Cidade do Cabo; é Melanie.” (COETZEE, 2009, p. 31).

4.2.6 CSIs de línguas oficiais da África do Sul – análise

As vozes dos personagens da peça ganham notas intratextuais e uma universalização absoluta. As notas intratextuais atrapalham o ritmo da fala, mas isso não

interfere diretamente na imagem de Lurie. A universalização também não muda diretamente a imagem de Lurie, mas deixa seu comentário sobre o sotaque de Melanie na peça sem base, já que ela fala normalmente em português. As vozes de Bev e Lucy recebem sempre notas intratextuais. Nos casos de discurso indireto, isso indica um narrador que sente mais necessidade em explicar ao leitor aqueles termos. No caso de “aanhangers”, Lucy passa a afastar Lurie daquele contexto ao oferecer explicações a ele. A voz de Lurie recebe universalização absoluta em alguns casos, o que faz parecer que ele circula normalmente, sem nenhuma marca específica de contexto, pelo Cabo Oriental; isso aproxima Lurie de lá. Nos casos em que os CSIs na voz dele são mantidos, permanecem essas referências, mantendo o efeito do original – reforçar que aqueles usos são locais.

Nos casos em que Lurie recebe nota intratextual, a situação é diferente. Cria-se uma sensação de que o narrador para de observar Lurie e se volta para o leitor para explicar aquilo que ele está vendo através de Lurie. Isso lembra uma questão abordada por Wood (2012) em seu trabalho. Ele aponta alguns deslizos de discurso indireto livre, sendo que um deles é uma explicação dada pelo narrador a algo pensado pelo personagem. É um personagem muçulmano que, durante uma sequência de discurso indireto livre, se refere a Deus e explica em que parte do Alcorão aquilo é dito. Wood (2012) diz que essas palavras são do autor, e não do personagem, “pois, se fosse Ahmad, ele saberia onde está a passagem e não precisaria se lembrar dela.” (WOOD, 2012, p. 36). Isto me parece bastante semelhante com uma ideia de que Lurie saberia aquelas palavras, e não precisaria explicá-las ou traduzi-las. Por isso temos uma sensação de que o narrador se distancia do personagem para acrescentar a explicação para o leitor. Lurie pode conhecer a palavra, mas o narrador, conhecendo ou não, sente a necessidade de explicar para o leitor. Isso afasta Lurie e o narrador. Somando isso à ideia de que Lurie às vezes circula mais naturalmente pelo meio rural (pelas universalizações), podemos pensar que Lurie e o narrador estão mais distantes: Lurie menos afastado da África e o narrador mais próximo do leitor (oferecendo mais explicações).

4.3 ANÁLISE – o posicionamento de Lurie

Há, portanto, dois movimentos em *Disgrace*: um de aproximação à Europa e um de afastamento da África (é possível falar em Europa, mesmo com a ocorrência de sânscrito, dada a diferença entre as frequências e a leitura do texto como um todo). Na tradução, dada a conservação dos itens europeus, se mantém esse primeiro movimento. O segundo, por sua vez, também se mantém, mas é enfraquecido. As estratégias de conservação garantem que o leitor perceba que Lurie se mostra distante da África (ao restringir o uso desses termos ao contexto de Cabo Oriental), mas as substituições e a tendência à explicação fazem com que haja menos estranhamento do leitor quanto à vida em Cabo Oriental (o que indica Lurie mais próximo, agindo mais naturalmente em relação a esse ambiente). Essa tendência também faz Lurie e o narrador se afastarem, o que nos dá um Lurie menos distante da África do Sul e um narrador mais distante dela. Temos, portanto, um Lurie ainda próximo da Europa mas menos distante da África do Sul.

Ainda assim, é preciso observar que só é possível notar esses aspectos em cotejo: por si, *Desonra* funciona. O leitor sabe que a história se passa na África do Sul e que Lurie é um personagem que deseja se distanciar desse contexto e se aproximar da Europa, ainda que menos enfaticamente. Isso se deve ao fato de que essas escolhas não mexem na trama. Parafraseando Galindo (2015), o leitor de *Desonra* ainda pode dizer que leu *Disgrace*. Isso se dá, em parte, pelo fato de que as minhas interpretações são baseadas também em observações do próprio personagem ao longo da história: os usos da língua apenas reforçam as ideias que Lurie expressa ao longo do romance.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dificuldade de estabelecer o que seria considerado inglês ou não evidenciou a artificialidade de estabelecer limites entre línguas. Mesmo assim, havia uma percepção de que havia itens sendo usados na narrativa para dar este efeito, de que estavam se diferenciando do inglês usado no restante do romance. Seria esta, portanto, a característica dos textos multilíngues: usar diversas línguas, com base em valores sociais atribuídos a elas, para criar novos sentidos dentro da narrativa.

Propus, então, que um modo de encarar a tradução desse tipo de texto é combinando estratégias de itens culturalmente marcados (Aixelá, 1996) e aspectos de narratologia (Galindo, 2015). Uma vez que esse tipo de texto combina o que as línguas representam na sociedade nos contextos de produção com os efeitos que elas causam na narrativa, é interessante combinar essas teorias de tradução, que têm esses dois enfoques. Considerar os trechos em outras línguas como CSIs se presta especialmente a este caso, uma vez que os eles são curtos; seria necessário observar textos multilíngues em que os trechos são mais longos para entender se funcionariam também nesses casos.

Especificamente em *Disgrace*, foi possível observar que esses itens foram mobilizados para ajudar a posicionar o protagonista. Eles tornam concretos os comentários de Lurie sobre se considerar diferente dos africanos, mostrando a estratégia dele para marcar essa diferença. No processo de tradução, esses itens foram predominantemente mantidos (especialmente os de origem em línguas não oficiais da África do Sul), mas com uma tendência a maior explicação para o leitor (especialmente os de origem em línguas oficiais da África do Sul).

Com as universalizações absolutas nos CSIs de línguas oficiais da África do Sul, o estranhamento do leitor com o contexto sul-africano diminui, o que sugere um Lurie que circula mais tranquilamente pelo Cabo Oriental. A outra grande tendência desse grupo é o acréscimo de informações na voz do narrador, que parece se afastar de Lurie para explicar os itens ao leitor. Portanto, muito do que muda de *Disgrace* para *Desonra*, no que se refere aos CSIs, é a relação entre Lurie e o narrador. Em relação às línguas não oficiais da África do Sul, a estratégia de repetição mantém a imagem de que Lurie está usando normalmente aquelas referências no seu cotidiano, sem se importar se o leitor está entendendo ou não. Em cotejo, vemos, então, em *Desonra*, um narrador querendo dar

mais explicações ao leitor, se distanciando de Lurie, que se distancia menos da África, mas ainda busca se aproximar da Europa.

REFERÊNCIAS

AIXELÁ, J. F. Culture-specific Items in Translation. In ALVAREZ, R.; VIDAL, M. C.-A. (Eds.) *Translation, Power, Subversion*. Philadelphia: Multilingual matters, 1996, p. 52-78.

AMARAL, J. P. W. *A escrita de si em Boyhood, de J. M. Coetzee*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2016.

COETZEE, J. M. *Disgrace*. Londres: Vintage, 1999.

_____. *Desonra*. Tradução José Rubens Siqueira. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GALINDO, C. W. Tradução & Ficção. In AMORIM, L. M.; RODRIGUES, C. C.; STUPIELLO, E. N. A. (Orgs.). *Tradução &*. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 99-122.

GARDNER-CHLOROS; WESTON. Code-switching and multilingualism in Literature. *Language and Literature*, Thousand Oaks, v. 24, n. 3, p. 182-193, 2015.

GRUTMAN, R. Refraction and Recognition – Literary multilingualism in Translation. *Target*, Amsterdam, v. 18, n. 1, p. 17-47, 2006.

INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E DESENVOLVIMENTO EM POLÍTICA LINGUÍSTICA. Lista de línguas cooficiais em municípios Brasileiros. Florianópolis, 2017. Disponível em <<http://ipol.org.br/lista-de-linguas-cooficiais-em-municipios-brasileiros/>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

MAKONI, S. B. A critique of language, languaging and supervenacular. *Muitas vozes*, Ponta Grossa, v. 1, n. 2, p. 18-199, 2012.

MERRIAM-WEBSTER. Disponível em <<https://www.merriam-webster.com/>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

OXFORD DICTIONARIES. Disponível em <<https://en.oxforddictionaries.com/>>. Acesso em: 19 nov. 2018.

STATISTICS SOUTH AFRICA. *Census 2001: Primary tables South Africa – Census '96 and 2001 compared*. Pretória, 2004. Disponível em <http://www.statssa.gov.za/census/census_2001/primary_tables/RSAPrimary.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2018.

STATISTICS SOUTH AFRICA. *Census 2011: Census in brief*. Pretória, 2012. Disponível em <http://www.statssa.gov.za/census/census_2011/census_products/Census_2011_Census_in_brief.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2018.

STATISTICS SOUTH AFRICA *Community survey 2016 in brief*. Pretória, 2016. Disponível em <http://cs2016.statssa.gov.za/wp-content/uploads/2017/07/CS-in-brief-14-07-2017-with-cover_1.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2018.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottman. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

APÊNDICE A – QUADRO GERAL DAS OCORRÊNCIAS ANALISADAS

LÍNGUAS NÃO OFICIAIS DA ÁFRICA DO SUL			
Repetição			
EN	PT	Língua	Voz
In the desert of the week Thursday has become an oasis of <i>luxe et volupté</i> . (p. 1)	No deserto da semana, a quinta-feira passou a ser um oásis de <i>luxe et volupté</i> . (p. 7)	Francês [R]	Lurie
No doubt with other men she becomes another woman: <i>la donna è mobile</i> . (p. 3)	Com outros homens, sem dúvida, ela é outra mulher: <i>la donna è mobile</i> . (p. 9)	Italiano [R]	Lurie
He spends an evening with another Soraya - Soraya has become, it seems, a popular <i>nom de commerce</i> - in a hotel room in Long Street. (p. 8)	Ele passa a noite com outra Soraya – parece que Soraya passou a ser um <i>nom de commerce</i> muito popular – em um quarto de hotel na Long Street. (p. 15)	Francês [ND]	Lurie
After this <i>coup de main</i> Melanie keeps her distance. (p. 31)	Depois desse <i>coup de main</i> , Melanie mantém distância. (p. 39)	Francês [D]	Lurie
The hand slows, settles, makes its X, its cross of righteousness: <i>J'accuse</i> . (p. 40)	A mão ralenta, pára, marca o X, a cruz da retidão: <i>J'accuse</i> . (p. 49)	Francês [R]	Lurie
The community of the righteous, holding their sessions in corners, over the telephone, behind closed doors. Gleeful whispers. <i>Schadenfreude</i> . First the sentence, then the trial (p. 42)	A comunidade é correta, reunindo-se nos cantos, pelo telefone, por trás de portas fechadas. Murmúrios jubilosos. <i>Schadenfreude</i> . Primeiro a sentença, depois o julgamento. (p. 52)	Alemão [D]	Lurie
‘He was what by the experience?’ he hears someone ask <i>sotto voce</i> . (p. 56)	‘Foi uma experiência o quê?’, ele ouve alguém perguntar <i>sotto voce</i> . (p. 67)	Italiano [D]	Lurie
Letting herself go, as happens when one withdraws from the field of love. <i>Qu'est devenu ce front poli, ces cheveux blonds, sourcils voûtés?</i> (p. 65)	Abandonada, como acontece quando alguém se retira do campo do amor. <i>Qu'est devenu ce front poli, ces cheveux blonds, sourcils voûtés?</i> (p. 77)	Francês [R]	Lurie
On their left are three African women with milk, <i>masa</i> , butter to sell; (p. 71)	À esquerda, três mulheres africanas com leite, <i>masa</i> e manteiga para vender; (p. 83)	Espanhol [D]	Lurie
‘‘He has never seen such a <i>tessitura</i> from close by.’’ (p. 81)	‘‘Ele nunca viu uma <i>tessitura</i> dessas de perto.’’ (p. 96)	Italiano [D]	Lurie
The case you want me to make is a case that can no longer be made, <i>basta</i> . (p. 89)	Você está querendo que eu crie um caso que não dá mais para se criar, <i>basta</i> . (p. 104)	Italiano [D]	Lurie
(...) another, with a gaping throatwound, sits down heavily, flattens its ears, following with its gaze the movements of this being who does not even bother to administer a <i>coup de grâce</i> . (p. 95)	(...) outro, com uma ferida aberta no pescoço, senta-se pesadamente, baixa as orelhas e acompanha com os olhos os movimentos desse ser que não se dá ao trabalho de administrar um <i>coup de grâce</i> . (p. 111)	Francês [D]	Lurie
He closes his good eye and slips into a swoon in which the two sisters continue to whisper together, <i>chuchotantes</i> . (p. 101)	Ele fecha o olho bom e desliza para um cochilo em que as duas irmãs continuam sussurrando, <i>chuchotantes</i> . (p. 117)	Francês [ND]	Lurie
A peasant, a <i>paysan</i> , a man of the country. (p. 117)	Um camponês, um <i>paysan</i> , um homem do campo. (p. 136)	Francês [D]	Lurie

(...) Ettinger is another peasant, a man of the earth, tenacious, <i>eingewurzelt</i> . (p. 117)	(...) Ettinger é camponês também, homem da terra, tenaz, <i>eingewurzelt</i> . (p. 136)	Alemão [ND]	Lurie
(...) stamped on the one side with the head of sour Victoria, <i>regina et imperatrix</i> , (...) (p. 135)	(...) com a cabeça da mal-humorada Vitória, <i>regina et imperatrix</i> impressa de um lado (...) (p. 154)	Latim [ND]	Lurie
What is being asked for is, in fact, <i>Lösung</i> (German always to hand with an appropriately blank abstraction): sublimation, as alcohol is sublimed from water, leaving no residue, no aftertaste. So on Sunday afternoons the clinic door is closed and locked while he helps Bev Shaw <i>lösen</i> the week's superfluous canines. (p. 142) -- He and Bev Shaw are engaged in one of their sessions of <i>Lösung</i> . (p. 218)	O que estão pedindo de fato é <i>Lösung</i> (o alemão sempre presente com uma abstração vazia e adequada): sublimação, como o álcool é sublimado da água, sem deixar resíduo, sem deixar nem um gosto. Por isso nas tardes de domingo a porta da clínica é fechada e trancada, enquanto ele ajuda Bev Shaw a <i>lösen</i> os cães supérfluos da semana. (p. 162) -- Ele e Bev Shaw estão concentrados em sua sessão de <i>Lösung</i> . (p. 245)	Alemão [ND]	Lurie
Well, now he has become a dogman: a dog undertaker; a dog psychopomp; a <i>harijan</i> . (p. 146)	Bom, ele agora se transformou em um cachorro: um agente funerário canino; um psico-pompo; um <i>harijan</i> . (p. 166)	Sânscrito [D]	Lurie
(...) what she calls her <i>reliquie</i> , which her grandnieces are meant to open after her death and peruse with awe. (p. 181)	(...) que chama de suas <i>reliquie</i> , que suas sobrinhas-netas abrirão depois de sua morte e examinarão com assombro. (p. 205)	Italiano [ND]	Teresa [O]
With her heavy bust, her stocky trunk, her abbreviated legs, she looks more like a peasant, a <i>contadina</i> , than an aristocrat. (p. 181)	Com seus seios pesados, tronco compacto, pernas curtas, ela parece mais uma camponesa, uma <i>contadina</i> , do que uma aristocrata. (p. 205)	Italiano [D]	Lurie
<i>Mio Byron</i> , she sings, her voice throbbing with sadness. (p. 182)	<i>Mio Byron</i> , canta, a voz embriagada de tristeza. (p. 206)	Italiano [ND]	Teresa [O]
(...) and then a word she does not want to hear: <i>secca</i> , dry. It has dried up, the source of everything. (p. 183)	(...) e então uma palavra que ela não quer ouvir: <i>secca</i> , seca. Secou, a fonte de tudo. (p. 206)	Italiano [ND]	Byron [O]
(...) she whines from the bed in the convent where she is dying of <i>la mal'aria</i> (p. 186)	(...) ela geme na cama do convento onde está morrendo de <i>la mal'aria</i> (p. 210)	Italiano [ND]	Lurie
(...) for broadcasting old seed, tired seed, seed that does not quicken, <i>contra naturam</i> . (p. 190)	(...) por espalhar semente velha, semente cansada, semente que não fecunda, <i>contra naturam</i> . (p. 215)	Latim [D]	Lurie
<i>Omnis gens quaecumque se in se pecere vult</i> . The seed of generation, driven to perfect itself, driving deep into the woman's body, driving to bring the future into being. (p. 194)	<i>Omnis gens quaecumque se in se pecere vult</i> . A semente da geração, decidida a se aperfeiçoar, mergulhando decidida no corpo da mulher, determinada a dar origem ao futuro. (p. 219)	Latim [ND]	Lurie
<i>Du musst dein Leben ändern!</i> : you must change your life. (p. 209)	<i>Du musst dein Leben ändern!</i> : você tem de mudar de vida. (p. 235)	Alemão [R]	Lurie
An image comes to him from the <i>Inferno</i> : (...) <i>Vedi l'anime di color cui vinse l'ira</i> . Souls overcome with	Vem-lhe uma imagem do <i>Inferno</i> : (...) <i>Vedi l'anime di color cui vinse l'ira</i> . Almas dominadas pela raiva, uma mordendo a outra. (p. 236)	Italiano [R]	Lurie

anger, gnawing at each other. (pp. 209-210)			
' <i>Che vuol dir</i> ,' she sings, her voice barely above a whisper - ' <i>Che vuol dir questa solitudine immensa? Ed io</i> ,' she sings - ' <i>che Sono?</i> ' Silence. The <i>solitudine immensa</i> offers no reply. (p. 213)	" <i>Che vuol dir</i> ", ela canta, a voz pouco mais que um sussurro, " <i>Che vuol dir questa solitudine immensa? Ed io</i> ", canta, " <i>che Sono?</i> " Silêncio. A <i>solitudine immensa</i> não responde nada. (p. 239)	Italiano [R]	Teresa [O] (e Lurie repete)
(...) and at the centre of the picture a young woman, <i>das ewig Weibliche</i> , lightly pregnant, in a straw sunhat. (p. 218)	(...) e, no centro do quadro, uma jovem, <i>das ewig Weibliche</i> , levemente grávida, com um chapéu de palha. (p. 244)	Alemão [ND]	Lurie
Nota intratextual			
<i>Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt</i> : those will be Byron's words, he is sure of it. (p. 162)	<i>Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt</i> . Há lágrimas para tudo, e as coisas humanas tocam o coração: essas serão as palavras de Byron, disso ele tem certeza. (p. 184)	Latim [R]	Lurie/Bryon[O]
Universalização absoluta			
She is here because she loves the land and the old, <i>ländliche</i> way of life. (p. 113)	Está ali porque gosta da terra e do velho estilo de vida rural. (p. 131)	Alemão [ND]	Lurie
LÍNGUAS OFICIAIS DA ÁFRICA DO SUL			
Repetição			
EN	PT	Língua	Voz
Now here she is, flowered dress, bare feet and all, in a house full of the smell of baking, no longer a child playing at farming but a solid countrywoman, a <i>boervrou</i> . (p. 60)	Agora ali está ela, de vestido florido, pés descalços e tudo, numa casa cheirando a assado, não mais uma menina brincando de fazendeira, mas uma sólida camponesa, uma <i>boervrou</i> . (p. 72)	Africâner [ND]	Lurie
Petrus needs him not for advice on pipefitting or plumbing but to hold things, to pass him tools - to be his <i>handlanger</i> , in fact. (p. 136)	Petrus não precisa dele para dar conselhos sobre encanamentos, mas para segurar coisas, para lhe passar ferramentas, para ser um <i>handlanger</i> , na verdade. (p. 156)	Africâner [ND]	Lurie
'(...) I will become a tenant on his land' 'A <i>bywoner</i> .' 'A <i>bywoner</i> . (...)' (p. 204)	"(...) Eu viro locatária na minha própria terra." "Uma <i>bywoner</i> ." "Uma <i>bywoner</i> . (...)" (p. 230)	Africâner [ND]	Lurie (e Lucy repete)
'Good morning,' he says. ' <i>Molo</i> . I'm looking for Petrus.' (p. 201)	"Bom dia", ele diz. " <i>Molo</i> . Quero falar com Petrus." (p. 226)	Xhosa [ND]	Lurie
Universalização absoluta			
' <i>My gats</i> , why must everything always be my fault?' (p. 24)	"Credo, por que tem de ser tudo minha culpa, sempre?" (p. 32)	Africâner (Kaaps) [ND]	Ajudante [P]
(...) five hectares of land, most of it arable, a wind-pump, stables and outbuildings, and a low, sprawling farmhouse painted yellow, with a galvanized-iron roof and a covered stoep. (p. 59)	(...) cinco hectares de terra, a maior parte arável, uma bomba movida a vento, estábulos e outras construções, e uma casa de fazenda esparramada, baixa, pintada de amarelo, com teto de ferro	Africâner [DAS]	Lurie

	galvanizado e uma varanda coberta. (p. 71)		
Six years ago Lucy moved in as a member of a commune, a tribe of young people who peddled leather goods and sunbaked pottery in Grahamstown and, in between stands of mealies, grew dagga. (p. 60)	Seis anos antes, Lucy foi morar ali como membro de uma comunidade, uma tribo de jovens que vendia artigos de couro, cozia cerâmica em Grahamstown e, entre uma colheita e outra de milho, plantava maconha. (p. 72)	Africâner [DAS]	Lurie
Six years ago Lucy moved in as a member of a commune, a tribe of young people who peddled leather goods and sunbaked pottery in Grahamstown and, in between stands of mealies, grew dagga. (p. 60)	Seis anos antes, Lucy foi morar ali como membro de uma comunidade, uma tribo de jovens que vendia artigos de couro, cozia cerâmica em Grahamstown e, entre uma colheita e outra de milho, plantava maconha. (p. 72)	Africâner [DAS]	Lurie
Count yourself lucky not to be a prisoner in the car at this moment, speeding away, or at the bottom of a donga with a bullet in your head (p. 98)	Considere-se feliz de não estar preso no carro neste momento, sendo levado embora, ou no fundo de um canal com uma bala na cabeça. (p. 113-114)	Africâner [DAS]	Lurie
Nota intratextual – discurso direto			
“‘Ag, pick up a broom and make yourself useful,’ says the hairdresser.” (p. 24)	“‘Ag, arre, pegue a vassoura e tente ser útil para alguma coisa”, diz o cabelereiro. (p. 31)	Africâner [ND]	Cabelereiro [P]
“(…) We have no antibiotics, so - hold him still, <i>boytjie!</i> (…)” (p. 81)	“(…) não temos antibiótico, então... segure bem, <i>boytjie</i> , segure, <i>meninho!</i> (…)” (p. 95)	Africâner [DAS]	Bev Shaw
“‘Get away from the dogs!’ she shouts. ‘ <i>Hamba!</i> ’” (p. 92)	“‘Deixe os cachorros!’, ela grita. ‘ <i>Hamba! Porra!</i> ’” (p. 107)	Xhosa [ND]	Lucy
‘ <i>Jesus Christ, jou dom meid!</i> ’ screeches the hairdresser. (p. 192)	“ <i>Meu Deus do céu, jou dom meid!, que menina besta eu sou!</i> ”, berra a cabelereira. (p. 217)	Africâner [ND]	Cabelereiro [P]
Lucy speaks. ‘This can’t go on, David. I can cope with Petrus and his <i>aanhangers</i> , I can cope with you, but I can’t cope with all of you together.’ (p. 208)	Lucy fala. “Isso não pode continuar assim, David. Eu dou conta de Petrus e seus <i>aanhangers</i> , asseclas, dou conta de você, mas não dou conta de todos juntos.” (p. 234)	Africâner [ND]	Lucy
Nota intratextual – discurso indireto livre – outra leitura			
Just like the old days: <i>baas en Klaas</i> . (p. 116)	Exatamente como nos velhos tempos: <i>baas en Klaas</i> , um “supervisor”. (p. 134)	Africâner [ND]	Lurie
(…) but particularly for pills, which they sell to <i>muti</i> shops or trade in the streets. (p. 145)	(…) mas principalmente comprimidos, que vendem nas lojas <i>muti</i> , de negros, ou nas ruas. (p. 165)	Xhosa [DAS]	Lurie
He brings in the gas stove to make tea or warm up canned food: spaghetti and meatballs, <i>snoek</i> and onions. (p. 211)	Traz o fogão para fazer chá e esquentar comida enlatada: espaguete e almôndegas, <i>snoek</i> , peixe seco, e cebola. (p. 238)	Africâner [DAS]	Lurie
Nota intratextual – discurso indireto livre – narrador ajuda o leitor			
Her accent glaringly <i>Kaaps</i> ; it is Melanie (p. 24)	Ela carrega no sotaque <i>kaaps</i> , típico da Cidade do Cabo; é Melanie. (p. 31)	Africâner [ND]	Lurie

On their right are an old Afrikaner couple whom Lucy greets as Tante Miems and Oom Koos, and a little assistant in a balaclava cap who cannot be more than ten. (p. 71)	À direita, um velho casal afrikaner que Lucy cumprimenta chamando de tia e tio, <i>Tante Miems</i> e <i>Oom Koos</i> , e um pequeno assistente que não deve ter mais de dez anos, com um boné de lã na cabeça. (p. 83)	Africâner [DAS]	Lucy
On their right are an old Afrikaner couple whom Lucy greets as Tante Miems and Oom Koos, and a little assistant in a balaclava cap who cannot be more than ten. (p. 71)	À direita, um velho casal afrikaner que Lucy cumprimenta chamando de tia e tio, <i>Tante Miems</i> e <i>Oom Koos</i> , e um pequeno assistente que não deve ter mais de dez anos, com um boné de lã na cabeça. (p. 83)	Africâner [DAS]	Lucy
(though Bev Shaw refers to it as <i>Driepoot</i>) (p. 215)	(embora Bev Shaw refira-se a ele como <i>Driepoot</i> , três patas) (p. 241)	Africâner [ND]	Bev Shaw

Quadro 1 - Legenda: [R] referência a outra obra; [D] dicionarizado; [DAS] dicionarizado como da África do Sul; [ND] não dicionarizado identificado pelo Google Tradutor ou em buscas online; [P]personagem da peça; [O] personagem da ópera

Fonte: elaboração própria