

**Literatura Goesa em Tradução: explorando as camadas
socioculturais e linguísticas na tradução para o inglês do romance
O Signo de Ira, de Orlando da Costa**

A Dissertation for

Course code and Course Title: POR-DST, Dissertation

Credits: 16

Submitted in partial fulfilment of Master of Arts Degree

(M. A. in Portuguese)

by

SYBIL ONA SEQUEIRA

Seat No: 22P0220005

ABC ID: 732893821874

PRN: 201900070

Under the supervision of

Prof. MARCELLE FEIGOL GUIL

Shenoi Goembab School of Languages and Literature

Discipline of English



GOA UNIVERSITY

April 2024

Examined by:

Seal of the school

DECLARATION BY STUDENT

I hereby declare that the data presented in this Dissertation report entitled, “Literatura Goesa em Tradução: explorando as camadas socioculturais e linguísticas na tradução para o inglês do romance *O Signo da Ira*, de Orlando da Costa” is based on the results of investigations carried out by me in the Discipline of Portuguese and Lusophone Studies at the Shenoí Goembab School of Languages and Literature, Goa University under the Supervision of Prof. Marcelle Feigol Guil and the same has not been submitted elsewhere for the award of a degree or diploma by me. Further, I understand that Goa University or its authorities will not be responsible for the correctness of observations / experimental or other findings given the dissertation.

I hereby authorize the University authorities to upload this dissertation on the dissertation repository or anywhere else the UGC regulations demand and make it available to any one as needed.



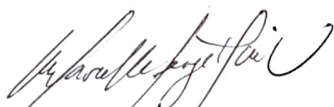
Sybil Ona Sequeira
22P0220005

Discipline of Portuguese and
Lusophone Studies
Shenoí Goembab School of
Languages and Literature

Date: 16th April 2024
Place: Goa University

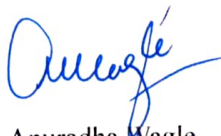
COMPLETION CERTIFICATE

This is to certify that the dissertation report “**Literatura Goesa em Tradução: explorando as camadas socioculturais e linguísticas na tradução para o inglês do romance *O Signo da Ira*, de Orlando da Costa**” is a bonafide work carried out by Miss Sybil Ona Sequeira under my supervision in partial fulfilment of the requirements for the award of the degree of **Master of Arts** in the Discipline of Portuguese and Lusophone Studies at the Shenoï Goembab School of Languages and Literature, Goa University.



Prof. Marcelle Feigol Guil
Discipline of Portuguese
and Lusophone Studies

Date: 16th April 2024



Prof. Anuradha Wagle
Dean

Shenoï Goembab School of Languages and Literature

Date: 16th April 2024

Place: Goa University



School Stamp

AGRADECIMENTOS

Primeiro de tudo, desejo agradecer a Deus Todo-Poderoso por conceder-me a oportunidade de embarcar neste projeto e por me dar força, paciência e determinação até a sua concretização.

Desejo expressar a minha profunda gratidão à minha orientadora, Prof. Marcelle Feigol Guil pelo seu apoio inestimável e orientação constante. A sua motivação, suporte e confiança foram fundamentais para o sucesso deste trabalho. Muito obrigada.

Desejo estender os meus sinceros agradecimentos à Prof. Loraine Alberto, cuja generosidade em compartilhar materiais foi essencial, inclusive uma cópia de '*O Signo da Ira*', o foco deste projeto. Agradeço também aos demais professores do departamento do português e estudos lusófonos pela sua motivação e sugestões valioso ao longo da dissertação. Minha sincera gratidão também ao prof. Dhruv, Diretor do Programa de Português e à reitora da *School of Languages and Literatures*, Prof. Anuradha Wagle.

Não poderia deixar de mencionar a minha colega, Mizia Freitas, que foi uma verdadeira companheira nesta jornada de dois anos. Muito obrigada Mizia, pela amizade, e compartilhar comigo tanto os momentos de alegria quanto os momentos de tristeza.

Por último, mas não menos importante, estou muito agradecida aos meus pais, os meus amigos, vizinhos e todos que de alguma forma contribuíram para a conclusão desta dissertação. A sua ajuda e apoio significam muito para mim.

TABELAS

No.	Descrição	No. de página
4.1	Grupos Sociais e Títulos	48
4.2	Sítios Geográficos	51
4.3	Comida e Bebida	53
4.4	Formas de Tratamento / Vocativos e Outras Expressões.	56
4.5	Instrumentos (de tocar, de cozinha, etc) e moedas	59
4.6	Traje	61
4.7	Expressões religiosos	62
4.8	Profissões	63
4.9	Outros	64

LISTA DE SIGLAS

1. LP – Língua de Partida
2. LC – Língua de Chegada
3. TP – Texto de Partida
4. TC – Texto de Chegada
5. MPLA – Movimento Popular para a Libertação de Angola
6. FRELIMO – Frente DE Libertação de Moçambique
7. PAIGC – Partido Africana para Independência da Guiné e Cabo Verde
8. PIDE – Pólicia Internacional de Defesa do Estado
9. PCP – Partido Comunista Português

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo investigar as nuances e os aspetos linguísticos e socioculturais por meio da análise da tradução do romance *O Signo da Ira*, de Orlando da Costa para o inglês *The Signo of Wrath*, realizado por David Addison Smith. A tradução literária, uma disciplina académica autónoma relativamente nova, suscita questões de natureza complexa e às vezes insolúveis que vão desde a sua própria definição até às técnicas de execução, e a tradução cultural que ganhou destaque nos Estudos da Tradução a partir dos anos 1990, é uma atividade imprescindível em toda e qualquer cultura que esteja em contacto com alguma outra cultura que fale uma língua diferente. A metodologia baseia-se no paradigma qualitativo e possui um carácter interpretativista. A dissertação será subdividida em duas partes: a primeira parte é teórica, de carácter bibliográfico. Na segunda parte da metodologia, realizamos a análise da tradução *The Signo of Wrath*, com base nas estratégias de estrangeirização e domesticação e aplicando os conhecimentos teóricos. Através da análise, observamos que *O Signo da Ira*, sendo uma literatura transcultural, vai além da mera transposição de palavras, é um processo contínuo de transferência entre culturas diversas. Assim o tradutor também atua como um leitor crítico e intérprete de textos, mediando entre diferentes línguas e culturas.

PALAVRAS CHAVES: Estrangeirização. Domesticação. Tradução Literária. Tradução Cultural. Literatura Transcultural.

ABSTRACT

The aim of this study is to investigate linguistic and socio-cultural aspects and nuances by analysing the translation of Orlando da Costa's novel, *O Signo da Ira* to English *The Sign of Wrath*, translated by David Addison Smith. Literary translation, a relatively new autonomous academic discipline, raises complex and sometimes insoluble questions ranging from its very definition to its execution techniques, and cultural translation, which has gained prominence in Translation Studies since the 1990s, is an essential activity in any culture that is in contact with another culture that speaks a different language. The methodology is based on the qualitative paradigm and has an interpretivist character. The dissertation is divided into two parts: the first part is theoretical and bibliographical. In the second part of the methodology, we analyse the translation of *The Sign of Wrath*, based on the strategies of foreignisation and domestication and applying theoretical knowledge. Through the analysis, we observe that *O Signo da Ira*, being a transcultural literature, goes beyond the mere transposition of words; it is a continuous process of transfer between different cultures. In this way, the translator also acts as a critical reader and interpreter of texts, mediating between different languages and cultures.

KEY WORDS: Foreignisation. Domestication. Literary Translation. Cultural Translation. Transcultural Literature.

ÍNDICE

Capítulos	Particulares	Número da página
	DECLARATION BY STUDENT	i
	CERTIFICADO DE CONCLUSÃO.....	ii
	AGRADECIMENTOS.....	iii
	TABELAS	iv
	LISTA DE SIGLAS	v
	RESUMO.....	vi
	ÍNDICE	viii
	INTRODUÇÃO.....	1-5
I	TRADUÇÃO LITERÁRIA	6-15
II	PAPEL DA CULTURA NA TRADUÇÃO.....	16-29
2.1	Colonialismo, Cultura e Tradução.....	18
2.2	Estrangeirização e Domesticação.....	23
III	METODOLOGIA.....	30-32
IV	O SIGNO DA IRA: A ANÁLISE DA TRADUÇÃO...33-72	
4.1	Sobre o autor	33
4.2	O Signo da Ira: O pano de fundo.....	36
4.3	O Signo da Ira: O resumo.....	40
4.4	Análise da Tradução	46

V	CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
	REFERÊNCIAS.....	76

INTRODUÇÃO

A tradução literária suscita questões de natureza complexa e às vezes insolúveis que vão desde a sua própria definição até às técnicas básicas de realização (Antunes, 1).

A institucionalização da tradução como uma disciplina académica autónoma é um fenómeno relativamente recente. O campo dos estudos de tradução começou a se consolidar nos anos 1970, conforme evidenciado por Mary Snell-Hornby em *The Turns of Translation Studies*. Inicialmente, a tradução era abordada dentro do domínio da linguística, com foco principalmente na tradução técnica, enquanto a tradução literária era considerada uma subárea da disciplina de literatura comparada (Britto, 19).

Mais tarde, James Holmes, um estudioso norte-americano teve um papel significativo na consolidação dos estudos de tradução como uma área independente. Ele destacou que a tradução não se limita a manipular frases ou estruturas linguísticas, mas sim, lidar com textos completos, que envolvem aspetos muito além da gramática. (Britto, 19-20).

Essa dissertação visa investigar as nuances e os aspetos profundos por meio da análise da tradução que é o fruto de literatura goesa, abordando temas de linguística, cultura, transcultura e colonialismo. A obra escolhida para este estudo é *O Signo da Ira* escrita por Orlando da Costa, e a sua tradução para o inglês “*The Sign of Wrath*” realizada por David Addison Smith. A literatura indo-portuguesa ou goesa, por natureza, possui características singulares que a tornam objeto de estudo peculiar.

O romance *O Signo da Ira* é um romance neorrealista enriquecido pela sensibilidade e pela cultura indiana (Real, 186). Orlando da Costa não foi único a escrever sobre as relações entre *bhatkar* e *mundkar*, muitos outros autores goeses também

escreveram, nas várias línguas e vários gêneros literários. Para exemplificar, R.V. Pandit, no seu livro de poesias em concani *Mhojem utor gavddeanchem* (1967), inclui o poema “*Pausa, pausa, i ore io*”, que exprime a ansiedade dos lavradores enquanto estes imploram a Deus por chuvas, para garantir uma boa colheita de arroz. Lúcio Rodrigues, escreveu um conto “*It Happens*” (1954), no qual o filho do *bhatkar* molesta a filha do *mundkar* e depois ela é enviada para Bombaim. João Agostinho Fernandes, um dos dramaturgos, escreveu *tiatrs* originais abordando as relações sociais do *bhatkar*, em particular nas peças *Batcara-I* (1904), *Batcara-II* (1905), *Kunnbi Jaki-I* (1934) e *Tandlanchem Kestaum* (1944). Na sua antologia *Monção* (1962), Vimala Devi inclui dois contos – *Ocaso* e *Vénus*, que retratam as relações semelhantes. (Costa, 82)

De todos os escritores indo-portugueses, conforme Pe. Dr. Eufemiano de Jesus Miranda (2012), “nenhum, porém, retratou o mundo das relações entre *batcarás* e *manducares* melhor e numa obra de tão largo fôlego como o romance, do que Orlando da Costa”. O seu romance *O Signo da Ira*, revela sem dúvida, a sua visão desse mundo e valeu-lhe o Prémio Ricardo Malheiros da Academia das Ciências de Lisboa. João Gaspar Simões disse que a obra é “o primeiro romance adulto de ambiente goês” (116-117).

Este estudo analisará minuciosamente as escolhas lexicais do tradutor, avaliando as possíveis perdas ou ganhos. Além disso, serão exploradas questões relativas à intencionalidade do autor original, a dicotomia de fidelidade e a liberdade (fidelidade à palavra e liberdade da reconstituição de acordo com o sentido e, ao seu serviço), a equivalência, e não menos importante, os fatores muito predominantes nas obras goesas: A estrangeirização e a domesticação.

Em relação à metodologia, adotaremos uma abordagem qualitativa com caráter interpretativista. A dissertação será subdividida em duas partes: a primeira parte é teórica, de caráter bibliográfico. Esta fase concentra-se na exploração de conceitos teóricos fundamentais relacionados à tradução literária. Na segunda parte da metodologia, aplicamos os conhecimentos teóricos para realizar a análise da tradução “*The Sign of Wrath*”, por D.A. Smith, à medida que consideramos os aspectos linguísticos e socioculturais da época retratada no romance.

A dissertação tem quatro capítulos; sendo o primeiro intitulado “Tradução Literária”. Neste capítulo, dedicaremos à compreensão profunda do significado da tradução literária. Em essência, traduzir qualquer obra literária envolve criar que desperte no leitor um ‘efeito de literariedade’. Mais adiante exploraremos a dicotomia entre fidelidade e liberdade, assim como entre estrangeirização e domesticação. Além disso, discutiremos questões da tradutibilidade, a finalidade e a intencionalidade do autor.

O segundo capítulo tem o título, ‘Papel da Cultura na Tradução’. Nesse capítulo, exploraremos a tradução cultural como uma disciplina relativamente nova. De facto, a tradução é uma atividade fundamental em qualquer cultura. Abordaremos a “virada cultural” proposta por Holmes e a polissistemia sugerida por Itamar Even-Zohar.

O segundo capítulo tem ainda mais subcapítulos; no subcapítulo Colonialismo, Cultura e Tradução; destaca-se que a tradução é parte de um processo contínuo de transferência entre culturas distintas, mediado pelo tradutor, que atua como intérprete e mediador. Autores pós-coloniais ou de culturas subalternas não apenas transmitem textos, mas também as culturas de origem e subalterna, contribuindo

para a literatura transnacional. Assim, a função essencial do tradutor é estabelecer uma ponte entre o texto original e o traduzido. No subcapítulo; Estrangerização e Domesticação, analisaremos duas estratégias essenciais na qualquer tradução literária, especialmente nas escritas pós-coloniais e coloniais. Investigaremos como essas estratégias podem resultar em perdas ou ganhos na tradução.

O terceiro capítulo aborda a metodologia utilizada nesta dissertação. Serão examinados os recursos consultados para a parte teórica, como também analisaremos os aspetos linguísticos e socioculturais d'O Signo da Ira de Orlando da Costa traduzido para o inglês, *The Sign Of Wrath*, por David Addison Smith.

O quarto capítulo, o foco deste estudo, é composto por quatro subcapítulos distintos. No primeiro, examinaremos as relações complexas entre duas classes distintas de Goa: os 'batcarás' e 'manducares', elementos essenciais do contexto do romance. No segundo subcapítulo, ficaremos a conhecer a figura do autor do romance. O terceiro capítulo oferecerá um resumo do enredo, destacando questões de poder, exploração e solidariedade, situando a narrativa no contexto da Segunda Guerra Mundial. Por fim no quarto subcapítulo; denominado de análise, iremos investigar os aspetos linguísticos e socioculturais da tradução, utilizando como base de teorias culturais e conceitos de Estrangeirização e Domesticação.

Para concluir, sendo uma disciplina muito recente, a Tradução Literária é uma das cadeiras mais fulcrais no mundo das Letras e ocupa a posição imprescindível e faz parte implícita da qualquer literatura, porque lá está a divulgação do original e a sua sobrevivência. Por fim, vamos reparar as palavras de José Saramago nO's Cadernos de Lanzarote II: "Escrever é traduzir. Sempre o será. Mesmo quando estivermos a utilizar a nossa própria língua [...]. Para o tradutor, o instante do silêncio anterior à

palavra é, pois como o limiar de uma passagem “alquímica” em que o que é, precisa se transformar noutra coisa para continuar a ser o que havia sido.” (Christiane 8).

CAPÍTULO 1: TRADUÇÃO LITERÁRIA

Tradução e Literatura são, sem dúvida, duas atividades bastante diferentes. Para compreendermos o conceito de tradução literária, vamos delinear a definição primeiro de ‘literatura’ e subsequentemente de ‘tradução’.

De acordo com Infopédia (Porto editora), Literatura é a arte de compor obras em que a linguagem é usada esteticamente, procurando produzir emoções no recetor. Quanto à definição de Tradução, ela designa qualquer forma de «mediação interlinguística» que permite transmitir informação entre locutores de línguas diferentes, assim fazer passar uma mensagem de uma língua de partida (LP) para uma língua de chegada (LC) (Ladmiral, 15).

Nesse sentido, a tradução literária consiste na transmissão de conteúdos para outro idioma, de uma obra, que possui características literárias tais como conotação, plurissignificação, figuras de estilo, entre outras. Neste caso concreto, a tradução de um texto literário tem que preservar a sua literalidade.

Para preservar a literariedade da obra original para a tradução, conforme Paulo Henriques Brito, escritor e tradutor brasileiro, delineou no seu livro “A tradução literária”, o compromisso do tradutor recai sobre a utilização prática do texto, passando todas as informações do original para a tradução, sem haver “nenhuma perda, distorção nem acréscimo”. Como afirma Jakobson, se o valor literário de um texto reside nas palavras tal como se encontram na página, e não apenas nos seus significados, o tradutor de uma obra literária não pode limitar-se a transportar para a LC, a teia de significados do original. Há que levar a sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade, as conotações e muitas outras coisas em conta também. Não se trata simplesmente de produzir um texto que apenas contenha as mesmas

informações que o original; de facto ela trata-se de criação de um texto que provoque no leitor um ‘efeito de literariedade’ – um efeito estético, por assim dizer – de tal modo análogo ao produzido pelo original que o leitor da tradução possa afirmar, sem hesitar, que leu o texto original (Britto, 49-50).

A tradução literária é vinculada fortemente com a criatividade. Conforme a professora Tania Franco Carvalhal afirma na revista *Organon* (1993), “toda tradução literária é um ato criativo (47)”. Essa noção é reforçada por Britto (2012), que se refere à tradução de um texto de valor literário como um trabalho que “nada tem de mecânico: é um trabalho criativo (18-19).”

Por sua vez, no capítulo, *Tarefa do Tradutor* (2015), Walter Benjamin destaca uma perspectiva de que o original dá luz à tradução e sucessivamente, a tradução atrai o original da maneira onde podemos ouvir a sua ressonância em LC.

A tradução nunc se vê, como a criação poética, por assim dizer no interior da floresta da língua, mas fora dele; perante ela e sem nela entrar, ela atrai o original para o seu interior, para aquele lugar único onde o eco é capaz de fazer ouvir, na sua própria língua, a ressonância da obra na língua estrangeira. (99)

Carvalhal (1993) explica que, apesar de haver distinções entre a Tradução e Literatura, ambas as práticas elucidam e complementam uma a outra. Elementos como apropriações, transposições e deformações são comuns nas duas atividades, assim alimentando a criação literária. Isso ocorre tanto na perspectiva de que as traduções literárias enriquecem os sistemas que integram como também o trabalho individual do escritor. Nas palavras da autora, “Essa transposição, que é em si mesma contextual, é também uma prática de produção textual, paralela à própria criação literária” (47).

Muitas vezes, o tradutor faz escolhas e toma decisões no seu trabalho de modo que a obra resultante possa e deva ser considerada um novo original. Na verdade, alguns teóricos contemporâneos, conforme Britto (2012), alegam que nenhuma obra é plenamente original, visto que se insere numa tradição, e, portanto, não se distingue, quanto a isso, de uma tradução. Para exemplificar, quase todas as peças de Shakespeare são adaptações teatrais de obras que já existiam; Dante não poderia ter escrito a sua famosa comédia sem o exemplo da Eneida, que por sua vez deve muito à Ilíada; Kafka não seria Kafka se não tivesse lido Dickens, Dostoiévski, e Kleist; e assim por diante (34, 22).

Em textos de grande complexidade, como os textos literários, a tradução é uma tarefa imensamente desafiadora, pois esses textos possuem funções com um valor estético. Por exemplo, os textos de Machado de Assis podem ser estudado para fazer uma análise da sociedade brasileira no Segundo Império, no entanto esses textos são considerados literários pela apreciação estética que proporcionam (Britto, 47). Consequentemente, podemos dizer que a obra escolhida pelo esse estudo, “O Signo da Ira” também possui tais características. Sendo uma obra neorrealista, os neorrealistas principalmente tiveram preocupação social. Assim podemos analisar a sociedade goesa através d’*O Signo da Ira*, aquela composta por *batcará* e *manducares*. Mesmo assim, devido à sua beleza de linguagem e aspetos estéticos e o enredo no qual os personagens se interajam torna o livro literário.

Diante disso, deparamo-nos com as seguintes questões: quais características de um texto devem ser consideradas essenciais para se reproduzir na tradução desse tipo da obra? Ou seja, o que deve priorizar? (Britto, 51)

E eis a resposta: a tarefa do tradutor é determinar quais as características do original que são as mais importantes e quais podem ser reconstruídos no LC. É importante colocar os elementos do original numa escala hierárquica, e concentrar-se naqueles itens que ocupam o topo da hierarquia. E tomar também em conta, o humor que o original provoca. Para exemplificar, se a tradução de um texto provoca o riso no original, deve instigar o riso no seu leitor; o poema cheio de efeitos musicais, como padrões rítmicos e rimas, deve conter efeitos semelhantes na sua tradução (Britto, 48). Em síntese, o autor sustenta que o texto de chegada deve conter a sua própria experiência. Vamos ler a própria experiência do Britto:

A ordem em que os eventos se passam no original será respeitada na tradução. O estilo de James é famoso por sua complexidade sintática: frases longas, cheias de interpolações, antecipações, protelações; parte do suspense da narrativa é claramente um efeito dessa sintaxe arrevesada. Assim, na minha tradução terei de recorrer a uma sintaxe tão tortuosa quanto a do original, jamais cedendo à tentação de simplificar o complexo ou esclarecer o ambíguo ou obscuro: nesse texto, as complexidades, ambiguidades e obscuridades são características do original que devem ser respeitadas. Como o português permite estruturas sintáticas até certo ponto análogos, em grau e modo de complexidade. (51)

Contudo, existe ainda uma questão que persiste:

“Que coisa diz, afinal, uma obra literária? Sobre que realidade informa?”
(Benjamin, 91)

De acordo com Walter Benjamin, uma obra literária diz e informa muito pouco que o leitor comum compreende.

O que nela há de essencial não é da ordem da informação (Mitteilung), nem do enunciado. E, no entanto, uma tradução que pretendesse servir de meio de comunicação não poderia fazer passar mais que a informação –

ou seja, algo de inessencial. E este é, de facto, a marca inconfundível das más traduções. (Linguagem Tradução Literatura, 91)

Uma obra literária contém além de informação, é algo de “inapreensível, de misterioso, de poético.”

A tradução de uma obra literária envolve as noções de Tradutibilidade e Traduzibilidade. Enquanto a tradutibilidade significa a lei intrínseca da tradução, exigida por todo o original; a traduzibilidade quer dizer a sua possibilidade prática a ser traduzido incluído os limites da tradução. Para uma obra ser traduzida, em primeiro lugar, é preciso saber se a obra encontrará um dia um tradutor à sua altura; e no segundo lugar, se de acordo com a sua essência, permite a tradução. (Benjamin, pg.92).

É evidente de que uma tradução, por melhor que seja, nunca poderá significar para o original absolutamente. Apesar disso, ela entra numa conexão íntima com este, devido à sua tradutibilidade. A tradução, ao nascer do original, é responsável pela sua sobrevivência. O original dá luz à tradução, encontra “o seu tradutor de eleição na época do seu nascimento e o estádio da sua sobrevida”. Por isso, ela não serve apenas a obra, como os maus tradutores, ou seja, os tradutores que transmitem não mais de só informação, costumam queixam para o seu trabalho, mas deve-lhe antes a sua própria existência. Nela, a vida do original alcança o seu desenvolvimento último, mais amplo e sempre renovado (Benjamin, 93-94).

Mas a questão da tradução não se encerra com a possibilidade da sua tradutibilidade ou traduzibilidade. Então, qual será a finalidade da tradução?

A finalidade significa dar a mais íntima expressão entre as línguas, a romper o desconhecimento entre elas e, conseqüentemente, construindo o parentesco. Este desenvolvimento, próprio de uma vida singular e elevada, é determinado por uma

finalidade singular e elevada. Todas as manifestações de vida com uma finalidade, tal como a sua finalidade em geral, são em última análise adequadas aos seus objetivos, não por causa de própria vida, mas em função da expressão da sua essência, da representação da sua significação. Assim, a tradução tem por finalidade dar expressão à relação mais profunda e íntima das línguas umas com as outras. Uma tradução é um testemunho muito profundo e exato daquele parentesco entre as línguas, em contraste com a semelhança superficial e indefinível entre duas obras literárias (Benjamin, 94-95).

É crucial considerar que o original se transforma ao longo da sua sobrevida, e os tradutores têm de tirar o essencial da obra original, preservando o seu sentido e a sua subjetividade, e se preocupar de “modo de querer dizer”. Para compreendermos com exatidão a lei de finalidade, uma das leis fundamentais da filosofia da linguagem, é identificar a intencionalidade do autor da LP. Não importa necessariamente o que se quer dizer, mas o modo como se quer dizer. Por exemplo, as palavras ‘Brot’ e ‘pain’ o que se quer dizer é o mesmo, mas o modo de o querer dizer não é igual. No entanto, embora ambas as coisas signifiquem diferente (um Alemão e um Francês), é por via do que querer dizer que elas significam algo que é o mesmo e idêntico. (Benjamin, 94-95, 97).

A Intencionalidade na tradução literária, não visa apenas algo diferente da literatura original, mas é, em si mesma, totalmente diferente. A intencionalidade do poeta é ingênua, primeira intuitiva, a do tradutor derivada, última, ideativa (Benjamin, 100).

É na tradução onde o original ascende a uma atmosfera linguística. Poderemos extrair dela tanta substância meramente informacional quanto desejarmos e traduzi-

la; no entanto permanecerá sempre um resto intocável, no sentido do qual se orientou o trabalho do verdadeiro tradutor. Esse resto não é transmissível de mesma forma que a palavra poética do original, porque a relação entre conteúdo e linguagem é completamente distinta no original e na tradução (Benjamin, 98 - 99).

Além de todos estes aspetos já discutidos, existe ainda uma dicotomia insolúvel; Fidelidade e Liberdade. Liberdade – “da reconstituição de acordo com o sentido e, ao seu serviço. Fidelidade - à palavra: são os conceitos tradicionais em toda a discussão sobre a tradução” (Benjamin, 101).

É notável como o conceito de fidelidade é debatido nas obras de Walter Benjamin e Paulo Henriques Britto, respetivamente:

No livro, *Linguagem Tradução Literatura*, por Walter Benjamin (2015), a fidelidade na tradução da palavra isolada raramente consegue transmitir o sentido que ela tem no original porque na sua significação poética no original não tem a haver apenas no que é dito, como também como é dito, ou seja, a maneira como é expresso. Compreende-se assim facilmente como a fidelidade na reconstituição da forma dificulta a do sentido. Pelo contrário, o significado da fidelidade, associada a literalidade, “é o da grande nostalgia pela complementaridade de linguagem, a que a obra deve dar voz”. Isso significa que, como diferentes elementos da linguagem se encaixam e complementam para criar significado. A tradução deve expressar essa complementaridade, capturando a riqueza do texto original. A verdadeira tradução, segundo Walter Benjamin, é transparente e não esconde o original, não lhe tapa a luz, permitindo que a língua pura do original é brilhada de forma ainda mais plena. (101-102).”

Paulo Henriques Britto reconhece o conceito de fidelidade ao original é de importância central na tradução. Embora não haja a possibilidade de uma tradução ser absolutamente fiel a um original, por todos os motivos enumerados pelos tradutólogos: multiplicidade de interpretações possíveis, o idioma do original e o da tradução não serem sistemas perfeitamente equivalentes, às variações nas avaliações dos leitores. Ou seja: não há e não pode haver uma fidelidade absoluta e inconteste. Porém, essa constatação não nos autoriza a concluir que o conceito de fidelidade deva ser descartado. Britto argumenta que a fidelidade absoluta é uma meta. Assim, sustenta que o tradutor tem a obrigação de se esforçar ao máximo para aproximar-se tanto quanto possível do inatingível meta de fidelidade, e que ele não tem o direito de desviar-se desse caminho por outros motivos (36-37).

A liberdade, por sua vez, manifesta-se na habilidade do tradutor em expressar-se na própria língua, buscando resgatar a essência da linguagem pura que se encontra nas obras originais através de uma recriação poética.

Fidelidade e Liberdade mesmo que sejam opostas, uma não pode existir sem a outra.

Assim, também defende Walter Benjamin,

Se a fidelidade e a liberdade desde sempre foram vistas como as tendências opostas, também esta interpretação mais profunda de uma delas não parece reconciliar as duas, mas, pelo contrário, negar todos os direitos à outra.
(102)

A tangente toca a circunferência do círculo levemente apenas num ponto, do mesmo modo, a tradução toca o original ao de leve, e apenas naquele ponto infinitamente pequeno do sentido, para seguir na sua órbita própria à luz de uma lei que é a de fidelidade na liberdade do movimento da linguagem e assim conseguindo atingir as verdadeiras perdas e ganhos (Benjamin, 104).

O tradutor literário tem todo o direito de se tornar visível, mas as maneiras apropriadas de fazê-lo são outras: exigir que o seu nome apareça com destaque na folha de rosto, ou até mesmo na capa do livro; escrever ou assinar um prefácio, ou um posfácio – onde ele poderá, entre outras coisas, explicitar a sua discordância das ideias defendidas pelo autor no texto original – e inserir notas de rodapé ou notas finais para esclarecer aspectos potencialmente obscuros da obra. Contudo, o tradutor não tem o direito de se tornar visível intervindo de forma ostensiva no texto do autor, com o intuito de chamar atenção do leitor que o que ele está a ler é uma tradução; ao agir assim, ele está a violar o seu compromisso fundamental, que é o de se esforçar ao máximo para que, após ter lido a sua tradução, o leitor possa afirmar, honestamente, que leu o original (Britto, 38).

Em resumo, a tradução, em sua essência, é o processo pelo qual o eco do original é despertado. Há uma série de grandes nomes que são mais conhecidos como tradutores do que poetas como por exemplo Lutero, VoB, Schlegel e por aí fora (Benjamin, 99). O tradutor não é necessariamente um traidor; e não é verdade que as traduções ou bem são belas ou bem são fiéis; beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis (Britto, 19).

É importante ressaltar que traduzir não é uma tarefa simples; não basta possuir algum conhecimento da língua estrangeira e um bom dicionário bilingue para realizar essa tarefa. Portanto, é compreensível que, a tradução deva reproduzir o original de forma completa, precisa e absoluto; qualquer falha, por menor que seja – um adjetivo traduzido incorretamente na qualquer página de um livro de mais de mil páginas é suficiente para condenar todo o trabalho (Britto, 43).

Considerando essas complexidades da tradução literária, vamos, nesta dissertação, investiga-las, por meio da análise de uma tradução de uma obra que é o fruto de literatura goesa, abordando assim temas de cultura, transcultural e colonialismo.

A literatura goesa em português tem forte intersecção entre mais de uma cultura. Em primeiro lugar, a obra fala de própria cultura indiana e no segundo lugar, na linguagem portuguesa. *O Signo da Ira*, obra escolhida para este estudo, escrita por Orlando da Costa, e a sua tradução para o inglês “The Signo of Wrath” realizada por A.D. Smith, possui características singulares que a tornam objetos de estudo peculiar. Mais adiante, no capítulo IV, vamos analisar minuciosamente as escolhas lexicais do tradutor, avaliando as possíveis *perdas* ou *ganhos* através de exploração da intencionalidade do autor, a dicotomia de fidelidade e liberdade, a sua finalidade. E não menos importante, os fatores predominantes nas obras goesas, ou seja, qualquer tradução literária que existe (mas muito mais comum nas obras colonialistas): A estrangeirização e a domesticação, os dois conceitos que vamos abordar no capítulo seguinte.

Para concluir, vale ressaltar as palavras de Britto, “Traduzir, não é uma ciência exata, mas uma atividade de pragmática” (56), ou seja, uma atividade bastante prática e com intervenção humana.

CAPÍTULO 2: PAPEL DA CULTURA NA TRADUÇÃO

A tradução cultural ganhou destaque nos Estudos da Tradução a partir dos anos 1990. Essa abordagem coloca ênfase no contexto cultural do texto durante o processo de tradução, indo além das estruturas e regras gramaticais (Silva e Costa, 105). No caso dos textos de grande complexidade, como os textos literários, Britto (2012) acredita que a tradução dessas obras é uma tarefa difícil e adiciona que a maior dificuldade não reside em levantar o “nome” das “coisas” na língua estrangeira. Pois vai além da simples identificação de palavras em diferentes idiomas. (14)

Na verdade, a tradução é uma atividade imprescindível em toda e qualquer cultura que esteja em contacto com alguma outra cultura que fale uma língua diferente (Britto,11). Existem casos de intraduzibilidade que surge não apenas quando há falta, na cultura de chegada, um determinado objeto material, mas também quando “coisa” que a designa não é algo concreto. Esta situação é muito bem explicada por Britto no seu livro, A Tradução Literária, utilizando um exemplo prático e bem real de uma simples conversação entre amigos, entre quais um deles usou a palavra coloquial, ele escreveu:

Imagine que o leitor que está a sentar à mesa de um bar, com um grupo de brasileiros, acompanhado de um estrangeiro que tenha um conhecimento limitado do português; um dos brasileiros começa a criticar um indivíduo que está ausente, e diz em relação a ele: “O Fulano não usa desconfiômetro”. Como você traduziria para o estrangeiro o sentido dessa palavra? Bastam alguns instantes de reflexão para concluir que isso é literalmente impossível. Você teria duas alternativas. Uma delas seria traduzir o sentido geral da frase como um todo, e dizer que Fulano é uma pessoa inconveniente, ou que fala demais, ou que não tem senso ridículo. Mas se o estrangeiro insistisse em saber exatamente o sentido da palavra “desconfiômetro”, só lhe restaria dar uma longa explicação, a respeito do

pressuposto jocoso- que talvez causasse certa perplexidade ao estrangeiro- da existência de um aparelho de bolso que avisasse o seu portador todas as vezes que ele estivesse sendo inconveniente, ou emitindo um ruído que só ele ouvisse, ou lhe proporcionando um pequeno choque elétrico. Mais uma vez, uma tradução, no sentido estrito do termo, seria de todo impossível. (Britto,17-18)

Conforme James Holmes, um estudioso norte-americano enraizado na Holanda, traduzir não é uma operação realizada sobre frases ou estruturas linguísticas, no entanto, é uma operação sobre textos, que envolvem muito mais do que simples aspetos gramaticais. Desse modo, Holmes foi um dos outros pioneiros do campo que abriu caminho para o que veio se chamar a “virada cultural” dos estudos da tradução. Os tradutólogos passaram a enfatizar que compreende-se e portanto traduz-se um, só quando visto como um fenômeno cultural, dentro de um contexto rico e complexo, que vai muito além dos aspetos simplesmente linguísticos (Britto,19-20).

Uma proposta criada em 1978 pelo pesquisador israelense Itamar Even-Zohar, destaca que o sistema literário é influenciado por vários fatores, como cultura, religião, economia, política, entre outros, que se integram e interligam dinamicamente, com flexibilidade e hierarquia. Estes fatores ele chamou por polissistemas. A pesquisa de Even-Zohar, por acaso, foi muito relevante porque trouxe à tona a importância dos elementos externos no sistema literário. Antes de década de 1970, esses elementos eram geralmente ignorados pelos teóricos literários, que concentravam a sua atenção nos aspetos linguísticos da tradução (Silva e Costa, 105).

E é bem provável que esse aspeto seja bastante comum *n'O Signo da Ira*, uma obra colonial que apresenta forte presença de polissistemas, abordando diversos aspetos da cultura goesa. A obra possui características culinárias, religiosas, vestimenta etc, numa língua que difere daquela em que a história é narrada. Isso reflete uma das características da cultura goesa, que envolve o cruzamento de várias influências culturais, criando assim uma transculturalidade.

2.1. COLONIALISMO, CULTURA E TRADUÇÃO

*My race began as the sea began,
with no nouns, and with no horizon,
with pebbles under my tongue,
with a different fix on the stars.*

*Have we melted into the mirror
Leaving our souls behind?*

...

*Minha raça nasceu como nasceu o mar,
sem nomes, sem horizonte,
com seixos sob minha língua,
com estrelas diferentes sobre mim.*

*Será que derretemos espelho adentro
deixando nossas almas para trás?*

...

Maria Tymoczko escreve que “a análise de textos literários provenientes de povos colonizados ou oprimidos convida à *Metáfora*: a crítica desses textos fala, por

exemplo, de vozes silenciadas, de margem e de centro, e de troca epistolar.” (Tymoczko, 19).

A tradução como metáfora na escrita pós-colonial, ou na qualquer escrita da cultura subalterno invoca o tipo de movimento e deslocamento. Há diferenças significativas entre a tradução literária e a literatura pós-colonial, sendo a principal delas que, ao contrário dos tradutores, o escritor pós-colonial não simplesmente transmite um texto. Um escritor pós-colonial utiliza as suas obras como veículos para transmitir cultura que é composta por diversos elementos, incluindo língua, aspetos sociais, história e por aí fora (Tymoczko, 19-20). Em muitas antigas colónias, a obra de um escritor pode refletir múltiplas culturas ou línguas, como exemplificado também *n’O Signo da Ira*. Neste caso, o tradutor, que também é um leitor e interprete dos textos, mediando entre diferentes línguas e culturas. O seu trabalho essencialmente torna a criar uma ponte entre o texto original e o texto traduzido (Federici e Marino, 29-30). O tradutor lida com um texto já definido, que contém elementos culturais e linguísticos que podem ser difíceis para o público alvo entender. Isso coloca o tradutor em um dilema: para ser "fiel" ao original, esses fatores problemáticos têm de ser transmitidos. (Tymoczko, 21).

Adicionalmente, as características linguísticas específicas da cultura de origem, como dialetos ou termos desconhecidos, podem ser destacadas no texto como elementos estranhos, ou podem ser adaptadas de alguma forma, ou até mesmo evitadas completamente (Tymoczko, 21).

Nesse sentido, surgem questões relevantes, como; quais os elementos de um texto que devem ser preservados na tradução? Ao mesmo tempo, os escritores não desfrutam necessariamente a liberdade imaginada, pois são limitados por vários

fatores, como a história, o mito, a ideologia, que impõem restrições à representação da cultura de origem na obra literária. Assim, tanto os tradutores quanto os escritores se encontram a convergir para um limite compartilhado definido pela interseção cultural (Tymoczko, 22).

De acordo com Tymoczko (2002), um escritor pós-colonial ou de cultura subalterna terá de escolher os aspetos da cultura de origem a transmitir e a enfatizar, sobretudo se o público a que se destina incluir uma componente significativa de leitores internacionais ou de cultura dominante. (23) Existem, por exemplo, perturbações no léxico de uma tradução. Ao traduzir textos, os tradutores frequentemente encontram elementos culturais específicos da cultura de origem que podem não ser familiares ao público-alvo. Estes elementos incluem aspetos da vida cotidiana, estruturas sociais (costumes, leis) e características naturais (flora, fauna), muitas vezes expressos em termos para os quais não há equivalentes diretos na cultura recetora. Neste caso, o tradutor tem várias opções, como, encontrar um equivalente aproximado na cultura de LC, ou importar a palavra sem tradução; possivelmente fornecendo uma explicação adicional, ou até omissão. (Tymoczko, 24).

As características da língua ou cultura de origem, em ambos os tipos de transmissão intercultural estão associados a campos semânticos variados para as palavras, a distribuições de frequência não-padrão de lexemas específicos (Tymoczko, 25).

Segundo Tymoczko (2002), na escrita pós-colonial existe um análogo no prestígio do autor: quanto maior for a reputação internacional de um autor, maiores serão as exigências que podem ser colocadas a um público internacional (29).

Quando uma obra literária se destina a um público que partilha a cultura do texto original, esses costumes, mitos e informações históricas podem permanecer

implícitos, e geralmente o fazem. Isso é verdade, quer públicos pertencentes a uma cultura dominante, quer públicos marginalizados, pois se pode contar com o público para reconhecer as alusões e para ter os antecedentes culturais necessários. É notável que os tradutores que se deslocam de um texto de partida de uma cultura dominante para um público de uma cultura minoritária deixarem muitas vezes implícitos os elementos culturais dominantes, presumindo que o conhecimento das alusões míticas, dos acontecimentos históricos ou dos costumes da cultura dominante já esta presente. Tal atitude faz parte da afirmação da hegemonia. Um texto produzido desta forma participa na afirmação da dominação cultural, definindo o que constitui o domínio de conhecimento necessário para o discurso público (Tymoczko, 28).

A tradução não é apenas uma atividade isolada, mas faz parte de um processo contínuo de transferência entre culturas diferentes. Nós concentramos em entender o que o autor quer dizer, como ele escreve, os temas que aborda e as palavras que escolhe. Mas isso não é fácil, porque as culturas não são todas iguais. Elementos como história, sociedade e ideias também importam e podem mudar a tradução. E traduzir não é só sobre trocar palavras – é sobre transmitir toda uma cultura que está por trás do texto original (Federici e Marino, 29-30).

‘Pós-colonialismo’ é o papel crucial do tradutor como mediador entre diferentes línguas e culturas são atualmente foco significativo nos estudos de tradução. Argumenta-se que o tradutor desempenha um papel central na mudança de significados relacionados à representação, identidade e poder durante o processo de tradução. Além disso, reconhece -se a existência de uma relação desigual entre as

literaturas e culturas consideradas “maiores” e “menores”, influenciada por razões históricas. (Federici e Marino, 31)

Se pensarmos na linguagem como o meio pelo qual os autores retratam o mundo, o debate sobre tradução pós-colonial e, mais recentemente, tradução transnacional nas literaturas, enfatizou que os tradutores precisam reconhecer e desconstruir as suas próprias posições que podem, inadvertidamente, estar alinhadas com o imperialismo. Ao mesmo tempo, eles devem transmitir o potencial de resistência expresso na ideia de diferença na teoria da tradução (Federici e Marino, 32).

Mais uma característica muitíssimo desafiadora da escrita sobre literatura pós-colonial e de culturas subalternas cai na construção de um padrão de julgamento, pois é difícil separar a criatividade do escritor da de-automatização associada à importação de novos materiais culturais, novas poéticas e novos padrões linguísticos derivados do substrato cultural da própria cultura do autor. (Tymoczko, 34).

O processo de tradução depende das escolhas individuais do tradutor, que moldam a estrutura do texto, replicam o estilo do autor e determinam o vocabulário utilizado. Ao buscar decifrar as intenções do autor no contexto original, o tradutor precisa lidar com várias referências linguísticas e culturais. Isso não só visa reproduzir o mundo narrativo e as escolhas do autor, mas também é influenciado por fatores ideológicos. Como resultado, a tradução reflete uma interpretação específica da obra, afetando a maneira como o autor é percebido no contexto do leitor. (Federici e Marino, 32)

A literatura transnacional é uma ferramenta crucial para entender as dinâmicas de *“displacement, disorientation and agency in the contemporary world”*

(deslocamento, desorientação e agência no mundo contemporâneo). (Federici e Marino, 32). Assim, o autor e o narrador da história podem ser vistos como “vozes subalternas”, oferecendo uma visão descentralizada e descolonizada sobre a colonialidade e as narrativas coloniais (Federici e Marino, 33-34).

2.2. ESTRANGEIRIZAÇÃO E DOMESTICAÇÃO

Domesticação e estrangeirização são duas estratégias de tradução muito comuns. De acordo com Venuti e como citado pelos Ronelson Silva e Andréa Costa (2021), o método de domesticação “[...] configura-se como uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro nos valores culturais da língua-alvo, trazendo o autor de volta para casa [...]”. Essa estratégia torna-se evidente quando o tradutor analisa expressões familiares ao seu público-alvo e as compara com elementos da LC, transformando-as para se adequarem ao seu contexto cultural (109).

Em relação à estratégia de estrangeirização, mais uma citando Venuti pelos Silva e Costa, o método de estrangeirização ocorre “[...] uma pressão etno evidente sobre esses valores para registrar a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro, enviando o leitor para o exterior”. Nesse caso, o tradutor seleciona expressões distintivas de língua fonte, que carregam um valor cultural específico, e as incorpora ao texto final sem alterações no significado, preservando a sua autenticidade linguística e cultural.

A dicotomia clássica de Estrangeirização e Domesticação, na verdade foi estabelecida por Friedrich Schleiermacher, que agora é amplamente reconhecida por meio dos termos estabelecidos nas últimas duas décadas, principalmente por Lawrence Venuti. Porém, há um toque de diferença, substancialmente da formulação original de Schleiermacher. Este fala de dois caminhos abertos ao

tradutor. Primeiro, deixar em paz o autor e deslocar para ele o leitor (produzindo um efeito de estrangeirização), e o segundo, deixar em paz o leitor e deslocar para ele o autor (produzindo um efeito de domesticação) (Ožbot, 278).

Muitos destes debates estavam diretamente ou indiretamente relacionados com a tradução, não apenas com a questão da domesticação e da estrangeirização, mas também com a questão da relatividade linguística, que tem um peso significativo na forma como a tradução é vista e conceptualizada (Ožbot, 278).

Os conceitos de Estrangeirização e Domesticação na tradução são flexíveis e sujeitos, e podem ser em si mesmos imprecisos, adaptáveis, mais uma vez podendo ser mal compreendidos e manipulados. A sua valorização depende do papel dos textos traduzidos na cultura recetora e da agenda cultural, linguística, literária ou política. Ambas as abordagens podem ser usadas não apenas para manter o *status quo* ou provocar mudanças, mas também para determinar o sucesso ou fracasso de uma tradução.

De acordo com Martina Ožbot (2016), em que diz respeito à essas duas estratégias, parece, no entanto, existir uma diferença básica entre culturas centrais e periféricas, como foi demonstrado por vários investigadores, inicialmente por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, entre outros. Culturas periféricas, que frequentemente dependem mais da tradução e assimilam continuamente modelos estrangeiros, tendem a adotar uma variedade de estratégias, tanto de estrangeirização quanto de domesticação. Por outro lado, culturas centrais, consideradas mais auto competentes, tendem a favorecer a domesticação. Ambas as estratégias possam desempenhar uma variedade de papéis, muitas vezes opostas, dependendo do contexto (Ožbot, 279-280).

Além disso, a estrangeirização pode necessitar de um alto nível de perícia e de uma sensibilidade linguísticas por parte do tradutor, que, para evitar uma tradução muito literal que não destaque os aspetos literários do texto original. Portanto, a decisão de usar uma abordagem mais próxima ao original ou adaptada deve depender da função da tradução e do contexto cultural. Se a obra original já for bem conhecida na cultura de chegada e as suas traduções encaixarem facilmente nesse contexto, a estratégia de estrangeirização pode ser uma boa opção, pois não seria arriscado ignorar as normas culturais locais. (Ožbot, 282).

Ožbot (2016) também acredita que a estrangeirização pode ser um meio de reforçar velhas percepções e preconceitos, em vez de os ultrapassar, e conduzir potencialmente a uma perda significativa de interesse pela cultura de origem e pela sua literatura. Exemplificaremos na receção da tradução de Richard Burton *The Arabian Nights* no contexto britânico, onde velhos estereótipos sobre o mundo árabe em relação à civilização ocidental foram perpetuados, uma vez que "*the difference in the translated text was so emphasized that the translation became more 'eccentricizing' and 'exoticizing' than foreignizing [...]*" (a diferença no texto traduzido foi tão enfatizada que a tradução se tornou mais 'excêntrica' e 'exótica' do que estrangeira). Do mesmo modo, nas traduções de textos de literaturas periféricas e ainda não estabelecidas, a estrangeirização pode consolidar velhas atitudes em relação a elas e reforçar o desinteresse do público alvo por uma determinada literatura de partida. Por conseguinte, a domesticação tende a ser mais instrumental em tais esforços do que a estrangeirização, e é importante destacar que o que é muitas vezes automaticamente se torna estrangeirizante e minoritário nas traduções de literaturas periféricas para literaturas centrais é a própria decisão de

apresentar textos da cultura de partida a um público específico da cultura de chegada (Ožbot, 283).

Nas palavras de Koskinen, citado por Ožbot (2016), "*foreignization is also essentially a domestically based strategy. That is, the target culture and target language are the repositories of foreignizing methods, and the manner in which one renders the foreign origin visible is confined to those possibilities accessible in the target system*" (trad. a estrangeirização é também essencialmente uma estratégia de base doméstica. Ou seja, a cultura e a LC são os repositórios dos métodos de estrangeirização, e a forma como se torna visível a origem estrangeira está confinada às possibilidades acessíveis no sistema alvo). Isso também é bem explicado por Paloposki e Oittinen

[...] foreignizing and domesticating are contextual phenomena and need to be studied as such. Even if we agree that translating is always an issue of power and politics, we feel that translation is more than that. The word 'foreignizing' in itself may be misleading, at least in the context of translating: every time we translate, we necessarily domesticate, one way or the other. The text becomes part of the target-language culture and literature. The direction of this cultural transfer also matters: translating *into* English is different from translating *from* English. (386)

No caso da tradução propriamente dita, ao contrário do que preconiza Schleiermacher, o que o tradutor literário faz é seguir um curso intermediário entre duas atitudes extremas Britto (2012), destaca três fatores que vai determinar o grau de estrangeirização e de domesticação adotado. (63-64)

Em primeiro lugar, o tradutor tenderá a adotar uma política tradutória mais estrangeirizadora quanto maior for o renome do autor a ser traduzido. O segundo

fator que influenciará a política adotada pelo tradutor é o público-alvo. Quando a tradução é destinada a leitores com menos sofisticação intelectual, ou a um público infantojuvenil, o tradutor tenderá a lançar mão de estratégias domesticadoras, com o objetivo de não afastar o leitor, que talvez deixasse o livro de lado se encontrasse uma dificuldade excessiva na leitura (Britto, 64).

De facto, o meio de divulgação da tradução também terá impacto na escolha da estratégia tradutória. Por exemplo, um conto específico de F. Scott Fitzgerald pode ser traduzido de forma mais estrangeirizante se o tradutor souber que ele será incluído num livro intitulado ‘Contos completos de F. Scott Fitzgerald’, em dois volumes, editado por uma editora de renome, com introdução, cronologia de vida e obra do autor, notas e bibliografia. No entanto, o mesmo conto, pode receber um tratamento mais domesticador se o tradutor receber a obrigação de traduzi-lo para ser publicado numa revista de grande circulação que sempre veicula um conto em cada número, e onde não há espaço para introdução, nem notas (Britto, 64).

Em suma: não há critérios definitivos que aconselham a adoção, em todo e qualquer caso, de uma estratégia estrangeirizante ou domesticadora. Mais uma vez, temos uma situação em que uma solução intermediária terá de ser adotada pelo tradutor, após um exame cuidadoso dos diferentes fatores relevantes. Mesmo assim, quanto a essa questão podemos falar também em tendências gerais em determinadas culturas e diferenças épocas (Britto, 64-65).

Com a formalização das leis internacionais de proteção aos direitos autorais, os tradutores foram cada vez mais limitados para alterar mais ou menos arbitrariamente o texto traduzido. Gradualmente o conceito de adaptação foi se cristalizando em contraposição ao de tradução propriamente dita. Além disso, uma

preocupação crescente com a autenticidade cultural ganhou relevância: o leitor contemporâneo, mais do que o de cem anos atrás, deseja sentir, ao ler uma tradução de uma obra estrangeira, como se realmente entrasse em contato com um autêntico produto desta cultura que não é a sua, mesmo que estejam perfeitamente conscientes de que estão a ler um texto que é traduzido, e que, portanto, não é original, nem autêntico (Britto, 66).

É notável que os tradutores literários atualmente tendem a criar textos que respeitam mais as escolhas do autor original, embora toda tradução, mesmo que busque manter o estilo original, envolva uma revisão completa do texto. Nesse processo, todas as palavras são substituídas por outras em um idioma diferente, seguindo normas sintáticas distintas e, por vezes, até mesmo utilizando um alfabeto diferente. Para os tradutores modernos, o desafio principal é determinar até que ponto podem reproduzir as características do original, levando em conta as especificidades e limitações da LC. (Britto, 66-67).

O processo de tradução consiste precisamente em transformar o estrangeiro – o estranho – no conhecido, transportando-o de uma LC do leitor. Mas em quase todo texto literário há passagens que foram redigidas com a intenção de causar uma sensação de espanto no leitor do original. O tradutor, que normalmente pertence à cultura e ao idioma do original, tem que ficar atento para perceber em que momentos a estranheza do texto é um recurso do autor, usado conscientemente, e não uma característica devida apenas à estrangeiridade do texto. Por isso, não basta que o tradutor conheça o sentido das palavras do original: é fulcral também que ele saiba reconhecer quais as palavras consideradas pelos nativos como comuns, não marcadas, palavras que eram de esperar naquele contexto específico, e quais as que são inesperadas rebuscadas, até mesmo impróprias no contexto – pois a

impropriedade e o erro são recursos de que os escritores lançam mão com frequência. O mesmo se aplica à sintaxe e às demais características do texto traduzido. Assim, podemos considerar que o tradutor literário não pode se limitar a traduzir o sentido geral do texto, porém que precisa reproduzir também as características do estilo do autor e produzir o texto não muito domesticador, nem muito estrangeirizador (Britto, 69-70)

CAPÍTULO 3: METODOLOGIA

Neste estudo, adotaremos uma abordagem qualitativa com caráter interpretativista.

A metodologia da minha dissertação será subdividida em duas partes: A primeira parte é teórica. Nesta fase, concentramo-nos na exploração de conceitos teóricos fundamentais relacionados à tradução literária. Isso incluirá ressaltar as propriedades e funcionalidade inerentes a uma tradução literária, bem como a relevância da cultura no processo de tradução.

Na segunda parte da metodologia, aplicaremos os conhecimentos teóricos obtidos, na análise de uma obra literária específica. Utilizando uma abordagem interpretativa, realizo uma análise comparativa da tradução da obra “*O Signo da Ira*” em relação ao texto original. Essa análise prática envolverá a identificação e avaliação das escolhas do tradutor, o estudo das estratégias utilizadas na transmissão da cultura goesa e a consideração das dicotomias inerentes à tradução literária, como a Liberdade e Fidelidade, bem como a Estrangeirização e Domesticação.

Para abordagem teórica, seguiremos o método sócio-histórico, ou seja, investigaremos o conteúdo social. De facto, a forma predominante de examinar as conexões entre obras literárias e sociedade é estudar “as obras de literatura como documentos sociais, como retratos colhidos da realidade social”(Miranda, 22).

Para o objetivo que nos propomos, buscaremos, antes de mais, delinear o enquadramento geral da tradução literária. Posteriormente, contextualizaremos a teoria histórico-social de um tema específico. À luz deste contexto social, pretendemos empregar, por exemplo, as teorias de tradução cultural, e pós-colonial e a sua contribuição nas literaturas transnacionais.

As relações entre a obra de arte e a realidade social podem ser examinadas a partir de três perspectivas: “as ligações do autor, tendo em conta a base económica da produção literária, a proveniência e o estatuto social do autor, e a sua ideologia social; as ligações ao conteúdo social, as implicações e a finalidade social das próprias obras literárias; e, finalmente, as ligações à audiência, isto é, a influência social que a literatura efetivamente exerce sobre a sociedade” (Miranda, 22).

Orlando da Costa é um autor transnacional, cuja vida pessoal, nascida em Moçambique, infância na Índia e idade adulta em Portugal, está fortemente refletida no romance *O Signo de Ira*. A tradução da sua novela requer um trabalho minucioso de pesquisa sobre os locais e as pessoas retratadas no texto, repleto de termos que refletem conexões culturais e referências intertextuais.

Embora não possamos identificar um léxico especializado no sentido tradicional, o texto apresenta uma terminologia específica relacionada a diferentes regiões, bem como termos musicais e outras referências a diversos domínios.

A análise também será estruturada em duas seções: a primeira fornecerá a nossa fundamentação teórica ao apresentar o autor e o contexto e o cenário do romance, enquanto a segunda seção abordará o nosso estudo de comparação entre o original e a versão traduzida, explorando possíveis estratégias de tradução.

Para analisar a obra, inicialmente, é importante ressaltar que *O Signo da Ira* de Orlando da Costa não oferece uma leitura fácil, exigindo múltiplas abordagens. Isso se deve aos elementos linguísticos e culturais que não simplificam o trabalho do tradutor, que, por sua vez, tem a responsabilidade de preservar as referências e as nuances encontradas no TP, e comunica-las ao seu público-alvo.

Antes de iniciarmos a análise, recolhemos, em primeiro lugar todos os elementos que se referiam a determinados grupos ou campos. Para isso, criamos nove tabelas distintas, com um lado contendo os vocábulos e o outro lado, as suas correspondentes traduções. Cada tabela representa diferentes categorias. Elas são; Grupos Sociais e Títulos, Sítios Geográficos, Comida e Bebida, Formas de Tratamento / Vocativos e Outras Expressões, Instrumentos (de tocar, de cozinha, etc) e Moedas, Traje, Expressões religiosos, Profissões, Outros.

A razão para criar essas tabelas é variada, desde compreender o enredo, esquematizar o espaço, interpretar as personalidades e eventos do romance até facilitar a nossa análise. Percebemos que as palavras ligadas, sobretudo, às categorias como comida, música, vestimenta, basicamente, os elementos cotidianos ou banais, que fornecem detalhes no enredo são escritas em concani.

Além de ser uma parte integral do trabalho preparatório, a realização das três tabelas nos proporcionou a oportunidade de refletir sobre as habilidades especializadas que um tradutor literário precisaria para honrar a um texto repleto de referências interculturais e históricas (Federici e Marino, 37).

Por fim, após a elaboração das tabelas, faremos uma análise minuciosa, examinando cada uma delas individualmente com base nas estratégias de estrangeirização e domesticação, além de referências teóricas. Dessa forma, avaliaremos se a tradução permaneceu fiel ao original e se conseguiu preservar o brilho da obra o original.

CAPÍTULO 4: O SIGNO DA IRA: A ANÁLISE DA TRADUÇÃO

Neste capítulo exploramos as camadas socioculturais e linguísticas envolvidas na tradução do nosso objeto de estudo, ‘*O Signo da Ira*’ de Orlando da Costa e a sua versão em inglês ‘*The Sign of Wrath*’, traduzida por David Addison Smith.

Primeiro, optamos por dedicar a nossa atenção ao autor e à sua relação com a obra ‘*O Signo da Ira*’, assim como também buscamos contextualizá-la, para, em seguida, apresentar um breve resumo do romance. Posteriormente, no subcapítulo 4.4, realizamos a análise da sua tradução.

4.1. SOBRE O AUTOR

Orlando António Fernandes da Costa nasceu em Maputo (na época, Lourenço Marques), em Moçambique em 1929, no seio de uma família goesa brâmane católica. Ele passou a sua infância e juventude em Goa, mais precisamente em Margão, e mais tarde foi para Portugal (Rodrigues). Margão tornou-se, assim, uma das inspirações que alimentou a sua escrita, em particular n’*O Signo da Ira*. Em Goa, Orlando da Costa realizou o secundário no Liceu Nacional Afonso de Albuquerque. Mais tarde, tirou a licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Ele tinha então 18 anos e foi lá que exerceu a profissão de técnico de publicidade, que foi o seu percurso profissional. Em relação à sua carreira literária, iniciou-se pela publicação de obras de poesia situadas no contexto de uma segunda geração neorrealista, sendo os seus primeiros três livros de poesia nomeadamente; *A Estrada e a Voz*, publicado em 1951, *Os Olhos sem Fronteira*, de 1953 e *Sete Odes do Canto Comum*, de 1955, todos editados pela coleção “*Cancioneiro Geral*”, cuja difusão foi proibida pela PIDE (Rodrigues).

Além, da poesia, na década seguinte, começou a escrever ficção com o seu primeiro romance *O Signo da Ira*, que foi publicado em 1961, e *Podem Chamar-me Eurídice* em 1964; romances de intenção social que seriam proibidos e censurados

pela PIDE, *O Signo da Ira* só foi levantada a sua proibição após ter recebido o Prémio Ricardo Malheiros, em 1962. Semelhantemente *Podem Chamar-me Eurídice*, que foi difundido amplamente em 1974 (Rodrigues). Também, os dois primeiros livros, livros que mostram compromisso e luta política, escritos quando o autor estava sofrendo sob um governo totalitário que o prendeu três vezes, estão claramente dentro do movimento literário neorrealista que se opunha ao Estado Novo (Real, 180).

Os primeiros dois livros de Orlando da Costa, representam uma contribuição brilhante do autor para a expansão das técnicas de contar histórias e para explorar outros significados dentro do movimento neorrealista (Real, 185).

Durante os anos de 1950, passou a maior parte do seu tempo na ‘Casa dos Estudantes do Império’, uma instituição criada principalmente para estudantes estrangeiros, das colónias que estavam a estudar na metrópole. Lá, ele entrou em contacto com muitos dos futuros líderes dos movimentos nacionalistas das colónias, como o MPLA, a FRELIMO e o PAIGC. Entre 1950 e 1953 ele foi preso três vezes pelo governo de Salazar. Em 1954 juntou-se ao PCP durante o regime ditatorial, quando ainda o partido estava proscrito, e desenvolveu o seu trabalho político na região de Lisboa (Rodrigues).

Os seus livros de poesia, circularam amiúde entre amigos e intelectuais, mas *O Signo da Ira*, cuja história se passa inteiramente em Goa, vendeu dez mil exemplares, apesar de a PIDE ter proibido a sua circulação. Orlando converteu-se no sétimo autor português com mais livros proibidos pela censura do Estado Novo (Rodrigues).

Em *O Signo da Ira*, Orlando da Costa coloca a ação do romance num momento em que os rumores da Segunda Guerra Mundial se faziam sentir em Goa e quando a produção de arroz não era suficiente para o consumo entre as suas diferentes estações, uma durante as incessantes chuvas e outra depois da monção. O governo tinha, então, que importar arroz da Birmânia, na altura ocupada pelo Japão.

Numa entrevista concedida ao Pe. Eufemiano Miranda e citado por Maria de Lourdes Bravo da Costa, na revista '*Via Atlântica*' (2019), Orlando da Costa fundamenta numa motivação humanista a necessidade de escrever o seu primeiro romance sobre a realidade de Goa (Costa, 89)

Como já disse, escrever esse primeiro romance, sobre a realidade de Goa, foi um profundo apelo que senti e a que acedi. As perspetivas com que na altura encarava essa realidade e as relações que definiam a sociedade local encaminhava, de modo coerente, para uma visão social marcadamente materialista e de fundas raízes humanistas. (Miranda, 141)

Citado por Miguel Real no capítulo Orlando da Costa: Memória e História (2019), depois de jantar de homenagem em 1962, Orlando da Costa após a receção do Prémio Ricardo Malheiro afirmou: “considero-mo e ao meu romance, *O Signo da Ira*, uma repercussão atual, direta e conscientemente, do neorrealismo, na literatura de língua portuguesa” (186).

Poucos dias antes de falecer, a 5 de janeiro de 2006, recebeu o grau de Comendador da Ordem da Liberdade, das mãos de Jorge Sampaio. À data da sua morte, desenvolvia no PCP atividade na área da cultura literária.

4.2: O SIGNO DA IRA: O PANO DE FUNDO

A sociedade goesa constituiu-se por duas classes: primeira de *batcarás*, que eram os proprietários da terra e a outra de *manducares*, ou seja, operários rurais que viviam para o serviço dos primeiros (Miranda, 20). Orlando da Costa, no seu romance *O Signo da Ira*, descreve os conflitos sociais entre essas duas classes: o *mundkar* e o *bhatkar*, tendo como pano de fundo a produção e cultivo do arroz, que é a dieta de base para esse povo, no tempo de vangana. De acordo com Maria de Lourdes Bravo da Costa (2019); “A obra salienta a importância do arroz no quadro da economia de Goa e o modo como a alimentação pode ter um papel importante na organização e regulação social” (Costa, 81)

Para entendermos o romance, é importante que estejamos familiarizados com os constituintes essenciais que permeiam a sua narrativa. Em Goa, uma boa parte dos terrenos de arroz e dos outeiros pertencia àquilo que se chamam Comunidades das Aldeias (Miranda, 106). Havia uma administração social, incluindo alguns integrantes da classe média, que possuíam e dirigiam o cultivo dos campos de arroz e as terras aldeãs. Chamaram essa entidade como *Gaunkari*. *Gaum* quer dizer uma aldeia (Costa, 86), e *kar* exprime a ideia de domínio ou ter um título de uma posse sobre alguma coisa (Miranda, 107), então Gaunkar é o dono da terra oriunda dessa aldeia. “Os portugueses chamaram-lhe Comunidades, porque os *gaunkars* administravam as terras da aldeia de forma comunitária. Esta palavra entrou na língua vernácula e é por esse nome que essas associações são geralmente conhecidas.” (Costa, 86).

Simultaneamente, havia outros terrenos que pertenciam a indivíduos, não oriundos das aldeias, a saber, os proprietários de terrenos no quais se cultivava

maioritariamente “o arroz, coco, areca, manga, jaca, caju e outros cereais e frutos típicos de Goa”, que eram conhecidos em *concanim*, a língua materna de Goa, pelo nome de *bhatkar*. A palavra *bhat* significa uma parte da terra, daí mantém-se o seu significado *bhatkar* como o senhor da terra (Miranda, 106).

E finalmente vêm aqueles que cultivavam nos campos que pertenciam aos proprietários da terra (Costa, 86). Eram designados *mundkaram*. Eles eram principalmente operários rurais e agricultores assalariados (Miranda, 105). Para esse povo, a prosperidade de colheita era um assunto vital, pois, não garantiria apenas comida suficiente, mas também evitaria as dívidas com o seu proprietário (Costa, 86). Os donos de terrenos, não tendo à sua disposição quaisquer ferramentas técnicas, nem o interesse para cultivar os seus terrenos por si próprios, contavam plenamente com a “mão-de-obra” dos agricultores. Estes, por sua vez, eram assalariados para o trabalho dos arrozais, palmares e outeiros (Miranda, 107-108).

O assalariamento podia ocorrer em várias formas. Em certos casos, os *mundkaram* comprometiam-se a prestar serviço ao *bhatkar* por um salário inferior ao normal, ou às vezes havia um sistema de troca, em que a retribuição do trabalho do *mundkar*, ordenado pelo *bhatkar*, era feita em troca. Os *bhatkars* poderiam entregar a terra (certas vezes, também as sementes) para lavrar aos *mundkaram* e, em troca obter arroz como pagamento. Ou o *bhatkar* poderia apenas empregar os *mundkaram* para lavrar a terra e dar-lhes o arroz em troca. Em qualquer das opções, o *bhatkar* sairia sempre beneficiado. É justamente desta relação entre *bhatkar*, *mundkar* e a terra, mediado pelo arroz que trata *O Signo da Ira* (Costa, 86-87).

Os proprietários geralmente pertenciam às duas castas mais altas que são: a casta de *brâmane* e a casta *chardó* ou *kshatrya*, enquanto, os lavradores e os operários

rurais pertenciam usualmente às castas inferiores de *sudras*, *gauddés* e *kunbis* ou *curumbins*. (Miranda, 108). Em suma, o *mundkar* teria que sempre estar pronto para qualquer tipo de trabalho, rural ou doméstico requerido pelo *bhatkar*, caso contrário, poderia ser punido ou, mesmo, expulso do seu lugar de habitação. Este cenário só veio a ser parcialmente resolvido em 1975, com a implementação do ato legislativo designado “Protection from Eviction” (Costa, 89).

Pe. Dr. Eufemiano Jesus de Miranda apresenta discussões diferentes sobre os *batcará* ou *manducara* na sua tese, *Ocidente e Oriente na Literatura Goesa*. Ele diz que existiam também relações humanas entre o *batcará* e *manducara*, pois, aquele era como se fosse um amigo e ajudava nas necessidades e carências do *manducar*. Porém, existiam também muitos casos em que o dono da terra explorava os seus *manducares*, conforme podemos observar. Nas palavras de Rui Gomes Pereira e citado por Pe. Eufemiano de Jesus Miranda, “Muitos *batcaras* trouxeram os *mundcares* impiedosamente escravizados e muitos outros tiveram-nos em grande estima, ajudando-os nas suas crises e doenças e amparando-os sempre que fosse preciso.” (Miranda, 110).

Da perspectiva de Pe. Miranda (2012), ao mesmo tempo, muitos *manducares*, por seu turno, cuidaram carinhosamente dos interesses dos proprietários e muitas vezes, auxiliaram-nos nos seus momentos de dificuldade”. No entanto, “Ao lado destes, muitos outros exploraram os seus *bhatkares*, ampliaram as suas casas sem sua autorização, roubaram-lhes os frutos das suas plantações, e libertando-se das suas obrigações converteram-se em parasitas.” (110).

Desde a antiguidade, Goa tem sido essencialmente um estado agrícola onde o principal produto cultivado é ‘o arroz’.

“Saibá! Não é do meu amor que eles necessitam...é de arroz!” (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 195)

“*Saibá! It’s not my love they need, it’s rice!*” (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 187)

É importante ressaltar que, em Goa, o arroz é o alimento básico da dieta (Costa, 86). Os agricultores cultivam as várzeas usualmente duas vezes por ano, a primeira, durante a monção que decorre entre os meses de junho e setembro (Costa, 88). Esse cultivo cuja irrigação depende de chuva é designada *soródio ou sordi*. A segunda estação de produção de arroz cai durante o inverno seco, entre novembro e fevereiro ou março. Essa se chama vangana, cuja irrigação não depende das águas naturais.

Se a primeira colheita durante a monção não fornece uma boa produtividade, o *mundkar* tem a possibilidade de ter uma boa produção na segunda, para que se possa alimentar a si e à sua família. Em relação à irrigação da vangana, a água da chuva do terral que está reservado numa *tollem* (lagoa) construída pela Comunidade, é utilizada (Costa, 88).

Aliás, são esses os conceitos mais proeminentes no romance “*O Signo da Ira*” que retrata a vida cotidiana quase miserável dos *mundkaram* e o poder do *Bhatkar* exercido sobre eles, com em meio de tudo, a lavragem do arroz, e como a colheita da vangana afeta profundamente as suas vidas.

Finalmente, o ponto essencial neste romance, o foco principal deste estudo, faz parte da crítica ao “tecido social goês” (Costa, 90). O livro foi publicado em 1961, no mesmo ano em que a luta pela libertação de Goa ganhou força. Com o fim da apresentação do seu livro *O Signo da Ira*, em 1962, O Orlando da Costa faz a

seguinte confissão: “*ao escrever esta obra paguei uma dívida para com a minha terra e a minha gente.*” (Rodrigues)

O Signo da Ira, como uma obra-prima da literatura goesa, passou por quatro edições, a última das quais foi em 1996. Quando Costa foi galardoado com o Prémio Ricardo Malheiros pela Academia das Ciências de Lisboa, em 1962, João Gaspar Simões declarou que o livro “era o primeiro romance adulto da Índia Portuguesa escrito no século XX.” (Rodrigues)

4.3. O SIGNO DA IRA: O RESUMO

O Signo da Ira, de Orlando da Costa, é dividido em quatro partes e num total de dez capítulos. O narrador é héterodiégetico e a ação ocorre numa aldeia perto da cidade de Margão tendo como pano de fundo com segunda guerra mundial, que causou o escasso da produção como também importação de arroz, que é o alimento básico dessa povoação. O tempo é cronológico, com duração de mais ou menos sete meses, começando o primeiro capítulo nos fins de novembro até o desfecho, que parece acontecer nos meses de maio ou junho.

O enredo tem as seguintes personagens: Bostião, Natél, Jaqui (avô da Natél), Bostian (avó do Bostião), Pidade (mãe do Bostião), Coinção, Pedrú (pai da Coinção), Gustin, Quitrú, e Zoão Domingue. Todas essas personagens mencionadas são personagens principais (com exceção de Zoão Domingue). Eles todos são curumbins e *manducares* de *bab* Ligôr - o *batcará* e antagonista no romance. Além disso, há personagens secundárias: os soldados portugueses dentre os quais, um se apaixona pela Natél, que, por sua vez, ia casar com o Bostião. Mais adiante, tem mais uma personagem, Rumão, o taberneiro e o bonzinho Padre Antú, que expressa compaixão pela condição dos *manducares* e sempre reza por eles.

A história gira em torno dos curumbins, que estão à espera da segunda colheita de arroz do ano. É a estação da vangana. E essa é uma época de grande esperança para toda a gente, especialmente para Bostião que quer casar com Natél depois de uma boa colheita, e em particular para o Gustin e a sua mulher Quitrú que estão à espera do seu primeiro filho. Para o Gustin, “a vangana representa toda a esperança que ele pode ter, o pouco que a vida concede aos homens, humildes como ele, em tempo de amor e de morte.”(O. da Costa, 11).

Bostião por sua vez, revela o seu amor por Natel e promete falar com o Jaqui, sobre o casamento deles. No entanto, o bab Ligôr pede a Jaqui que envie Natél à casa dele porque há falta de criadas, já que, todas as raparigas sudras partem e emigram para onde elas podem ganhar mais. Porém esta hesita bastante, pensando em Bostião e com medo de ser maltratada na casa de *bab* Ligôr. Ela compartilha as suas preocupações com as suas amigas, Quitrú e Coinção, e a última mostra disponibilidade para trabalhar na casa do *batcará* da parte de Natél.

Coinção tem cerca de vinte anos e trata da mãe acamada e do pai alcoólatra. Por causa disso, ninguém quer se casar com ela, já que isso significaria cuidar dos pais dela também.

Na verdade, Rumão amava Coinção secretamente e desejava dormir com ela. Ele é o dono de uma taberna onde todos “sentados num gasto banco corrido e de cócoras no chão embostado, os homens buscam o curto repouso de mais um dia de trabalho nas várzeas”(O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 40). Assim, um dia ele de propósito oferece demasiado álcool ao Pedrú, o pai de Coinção e à noite, acompanha o pai bêbado até a casa. Depois de ver o corpo da Coinção, satisfaz a sua luxúria apalpando o corpo dela.

Na segunda parte do romance, a ação decorre no mês de dezembro. Neste mês, realiza-se uma grande feira no Mercado Velho da cidade, por ocasião da festa da igreja matriz, e acontece lá uma procissão solene, acompanhada pela banda e fogos de artifício. Para verem o seu *batcará* na procissão, todos os *manducares* se juntam, bem vestidos com as suas melhores roupas.

Nessa noite, todos os *manducares* vão comer e beber bem na casa de *bab Ligôr*, que por dentro, está muito preocupado, uma vez que só ele sabe que a festa vai representar o seu último ato oficial depois de muitas das suas propriedades serem hipotecadas. Nessa mesma noite, Coinção encontra com o *batcará*. Este manda-lhe para vir trabalhar na sua casa antes do fim do ano.

A noite de natal, é mais um dia de esperança para os curumbins. Adicionalmente, padre Antu conta-lhe que “a confiança e a esperança dos homens como eles era sempre premiada.” (O. da Costa, 98-99).

Eles eram os eleitos de Deus. Parecera-lhe estranho que aquilo fosse verdade, mas acreditaram. E acabara dizendo: «Tereis a bênção do Senhor, porque vós o mereceis!» (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 99)

They were God's chosen people. It seemed odd to them that that could be true, but they believed it. And he finished by saying: "May you have the Lord's blessing, because you deserve it!" (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 101)

Coinção, depois de alguns dias, parte para a casa de *bab Ligôr*. Ela vai trabalhar no celeiro que fica longe das instalações das outras empregadas domésticas. É no terceiro dia que o *bab Ligôr*, com um candeeiro na mão vai ao celeiro, arrastou a Coinção e violá-la, sem “ouvir da sua boca uma palavra que fosse, uma expressão de luxúria ou uma palavra de desprezo.” (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 128)

Na terceira parte do romance, chega a época da colheita. Todas as mulheres trabalham arduamente para ceifar as espigas de arroz. Na verdade, foi um ano de fartura. No entanto, ocorre um evento horrível quando Rumão informa todos os seus clientes que o arroz de *bab* Ligôr foi roubado na máquina de descasque. Diante do desespero pela falta de arroz, todos os *manducares* vão até a casa do *batcará* para indagar. Este, por sua vez, de maneira cínica e insolente, responde que ele próprio não tem arroz e sugere que eles busquem outro trabalho para a sua sobrevivência.

Consequentemente, os *manducares* se veem obrigados a buscar em vão, trabalhos como retelhar as casas ou lenha para rachar, até andar com begarins para pedir esmolas ou algum arroz nas suas cheretas.

Em seguida, chega a notícia a todos de que Rumão foi preso, e com ele, cinco soldados portugueses. Ao ouvir essa notícia, o capelão da aldeia vai ter com o Rumão, no entanto, o comandante não o deixa entrar dizendo que ele tem uma doença maligna e que ele é um leproso. Aqui surge uma conversa interessante entre eles:

- A sua terra é estranhamente bela, sabe, mas este clima é imperdoável. É o calor, quando faz calor. É a chuva, quando chove. E esta humidade, este peso que se respira sem cessar, os mosquitos, que parece que vocês nativos não sentem... ou então sabem suportar...

- ...Pela graça de Deus. Fomos feitos para ela... e por isso ela não nos molesta... - A sua voz era de cansaço e as suas palavras refletiam a secura de tudo que os rodeava (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 166)

“Your land is strangely beautiful, you know, but this climate is unforgivable. When it’s hot, it’s the heat. When it rains, it’s the rain. And this humidity, this weight one constantly breathes in, and the mosquitoes, which you natives don’t seem to feel, or maybe you know how to put up with them.”

“By the grace of God. We were made for this land, and that’s why it doesn’t bother us.” Father Antú’s voice was tired, and his words reflected the dryness of everything around them. (O. da Costa, The Sign of Wrath, 160)

O comandante informa sobre mais um expedicionário que frequentemente visita a aldeia e pede ao padre que o ajude a procurar esse soldado. Na verdade, esse é o mesmo soldado que gostava imensamente de Natél e que muitas vezes tentou encontrar e falar com ela.

Mal sabia sobre a doença do Rumão, o padre informa o Jaqui para que todos os curumbins que frequentam a taberna possam passar por desinfecção.

Era no dia de Páscoa e, mais uma vez, o anúncio de esperança ressurgiu nos corações dos curumbins. Todos eles fazem um plano, de roubar o arroz do celeiro de Bab Ligôr com a ajuda da Coinção e deixar este arroz, que na verdade é próprio deles, na taberna do Rumão.

Alguns dias depois, o padre Antú consegue autorização para encontrar-se com o Rumão. Este, por sua vez, admite ter tomado dinheiro dos soldados como compensação pelos danos causados por partirem as garrafas e copos. Ele também menciona o que ocorreu naquela noite com Coinção. Ao ouvir tudo, o padre Antú fica horrorizado. Pensando, que a Coinção podia contagiar os empregados na casa de Bab Ligôr, o padre acha melhor informar o Bab Ligôr, que por sua vez, responde que a Coinção era virgem, indiretamente revelando o crime que ele tinha cometido.

“- Não se choque, padre. Desculpe dizer-lhe estas coisas. Mas não é verdade que aos padres se pode contar todos os segredos?” – sorria. (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 206). Essa parte termina com a última confissão da Quitrú que revela que o seu marido Gustin pediu para que guardasse o arroz na taberna do Rumão.

Na última parte do romance, revela-se a morte da Coinção. “No celeiro de bab Ligôr, suspenso por uma corda que estava presa ao travejamento da casa, o corpo de Coinção balouçava, rodando lentamente ao sabor da tensão da própria corda” (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 217-218). Há soluços e tristeza ao todo o redor daquele povoado. Natél pensa em sua culpa porque a Coinção tinha oferecido, por sua causa, ir para a casa do *batcará*. O Bostião, Gustin e outros pensam em sua culpa por ter aceitado o arroz. Padre Antú, por sua vez, está completamente absorvido em pensamentos sobre o que teria acontecido depois do seu encontro com o *bab* Ligôr. “-Saibá, perdoa-me, mas foi por bem...”, o padre lamenta.

Porém, o pai da Coinção sente ravia do Rumão, pois bab Ligôr, cinicamente, alega e invoca até o testemunho de padre Antú que Rumão tinha abusado da Coinção. Pedrú decide ir à caserna, onde o Rumão ficou preso, para revelar ao comandante sobre o negócio ilícitos de gasolina de Rumão e um outro soldado. Assim visa vingar-se de Rumão.

Ao meio dessa mesma noite, o soldado branco, cúmplice de Rumão, entra na caserna como se estivesse lá para o libertar. Até que Rumão reconheceu e acreditou que veio para o ajudar. Depois de chegarem à taberna, o soldado com gestos claros explicou-lhe que era preciso fazer desaparecer tudo, destruir o menor sinal capaz de os comprometer e que o Rumão poderia fugir.

Quando o Rumão tenta recusar, o soldado ordena apontando-lhe uma arma. Subordinado e depois de pegar na uma das garrafas, o soldado disparou a arma sobre ele e fez incêndio na taberna.

É a velha Bostian quem lança um súbito grito vendo o fogo crescendo. Todos correm em direção ao poço para pegar água em calções, pois era ali que mantinham o arroz seguro. Infelizmente, o fogo se alastra rapidamente, forçando-os desistir. Pouco depois, chegam o padre Antú e dois jipes cheios de expedicionários e o comandante. «Quem seria?», todos se perguntam. Jaqui subitamente aponta com o seu longo braço para o soldado que teria sido ele, pois costumava visitar o povoado, e que vinha ao outeiro, pelos lados do poço. Nesse instante, Natél defende o soldado e acaba por contar que o homem tinha ido por sua causa. Todos ficam surpreendidos, e o Bostião lança um olhar incendiado para o soldado.

Levantou-se madrugada. Natél decide abandonar a casa do avô depois dos eventos da noite, convencida de que o Bostião nunca mais a aceitará de novo. Parte do povoado, com as memórias carregadas de emoções intensas que marcaram fortemente aquela madrugada inesquecível da sua vida. Ao chegar ao seu destino, “- Eu sou a *manducar*, a quem pediu que viesse trabalhar para a sua casa... - diria, tentando erguer os olhos de *bab Ligôr*”.(O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 255)

No desfecho do romance, uma nova voz chora dentro do casebre do Gustin. A Quitrú deu à luz, um rapaz.

4.4: ANÁLISE DA TRADUÇÃO

Como qualquer obra literária, o *Signo da Ira*, também apresenta desafios significativos na sua tradução, requerendo leituras frequentes para fazer análise

comparativa entre o original e a sua versão traduzida. Após a leitura de ambos o original e a tradução, torna-se evidente a presença de marcadores do ponto de vista sociocultural e linguístico e nota-se uma abundância de palavras em concani, a língua materna em Goa. É notável que muitos livros coloniais e pós-coloniais apresentam uma transculturalidade, ou seja, nas palavras de Miguel Real “existe um cruzamento entre fontes narrativas portuguesas e indianas” (Real, 181); por exemplo, *O Signo da Ira* é escrito em português, mas aspetos da cultura goesa como, a culinária típica, bebidas tradicionais e até instrumentos musicais são descritos em concani. Como, então, o tradutor lida com esse assunto? Como ele transmite tanto os aspetos linguísticos quanto culturais da LP para a LC?

O autor, em primeiro lugar, nas palavras lindas, descreve a beleza da região e da natureza, os casebres do povoado dos curumbins e recorre frequentemente as palavras que caracterizam Goa por exemplo, os coqueiros, tamarindeiros, jaqueiras, assim como práticas do dia-a-dia, intrinsecamente ligadas à sociedade goesa. A presença de um rico vocabulário em concani, pertencente aos campos diferentes, e traduzi-lo é verdadeiramente um desafio. E exatamente isso que será analisado neste subcapítulo.

Com a finalidade de reescrever os marcadores culturais, o tradutor poderá recorrer a estratégias de estrangeirização ou domesticação, ou ambas. Porém, é importante ressaltar que a escolha do tradutor pode ter várias razões, tanto linguísticas, quanto culturais. (Silva e Costa, 110)

Para facilitar a compreensão da análise e promover uma melhor visualização das escolhas tradutórias desse léxico, propomos a criação de tabelas separadas, cada

uma contendo os termos em concani acompanhados de suas respectivas traduções correspondentes. Depois, essas tabelas serão analisadas individualmente.

Tabela 4.1:

Grupos Sociais e Títulos

LP	LC
Curumbins	Curumbin
Manducar	Mundkar
Batcará	Bhatkar
Sudras	Sudra
<i>Gãocares</i>	<i>ganvkars</i>
Comunidades	Comunidades
Brâmanes	Brahmins
Begarim	begarim

Na tabela acima, algumas palavras são estrangeirizadas, enquanto outras sofrem mudanças, porém não são estrangeirizadas, nem domesticadas. E apenas uma é domesticada. As palavras estrangeirizadas são as seguintes: ‘Curumbins’, ‘sudras’, ‘Comunidades’ e ‘begarim’. Essas palavras não sofrem mudanças, sugerindo a possibilidade de o tradutor ter optado por elas por fim causar estranhamento em leitores, caso não sejam provenientes da região de Goa. No entanto, se o público alvo fosse os próprios goeses não fluentes em português, é provável que eles já estejam familiarizados com esses termos. Outra razão para essa escolha pode ser o desejo de manter as expressões indianas, com a intenção de enfatizar a importância da cultura goesa, que é central para o enredo da obra.

Em primeiro lugar, observamos o caso de ‘Curumbins’. Essa palavra na verdade não existe no dicionário de português. Apesar disso, o autor demonstra uma considerável flexibilidade em relação ao género e número. Para exemplificar;

[TP] Ele não é um **curumbim** como nós, ... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 163)

[TP] À porta, nas soleiras embostadas, as **curumbinas** costumavam a essa hora meter em cestos de bambu... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 10)

[TP] ... ultimamente Rumão, lançado um olhar desdenhoso para os **curumbins**,
(O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 42)

Como podemos observar que embora ‘Curumbins’ não esteja presente nos léxicos da língua portuguesa, o autor ainda segue a gramática portuguesa ao utilizar a palavra. O tradutor, por sua vez, tenta seguir a mesma abordagem, adaptando a palavra de acordo com a gramática da LC, que é inglês.

[TC] He’s not a **curumbin** like us, ... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 157)

[TC] At this time of the day, the **curumbin women** used to put... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 15)

[TC] ... Rumão had said lately, casting disdainful looks at the **curumbin men**. (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 46)

Aliás, é uma das peculiaridades na língua inglesa que é a menor flexibilidade em género e ao número. Portanto, o tradutor teve que empregar *women* e *men* no caso de ‘curumbinas’ e ‘curumbins’ para que possa haver clareza. Essa é mesma coisa para a palavra *sudra*, que o autor usa no plural ‘*sudras*’, mas na LC, o tradutor usa apenas ‘*sudra*’.

[TP] As raparigas **sudras** quase todas partem... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 32)

[TC] ‘These days the **sudra** girls all leave...’ (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 36)

Como mencionado anteriormente, nessa mesma tabela existe também palavras que nem são domesticadas, nem são estrangeirizadas. É muito interessante no caso de ‘Manducar’, ‘Batcará’ e ‘Gãocares’. Embora possam parecer estrangeirizados, de facto absolutamente não são, nem são domesticados e nem elas fazem parte do dicionário em língua inglesa. São palavras em concani e que tradutor optou por traduzir como ‘Mundkar’, ‘Bhatkar’ e ‘Ganvkars’, respetivamente. Como o significado dessas palavras já está explicada no subcapítulo anterior, esses grupos sociais, embora seja comum no país inteiro, os termos que designam são identificados com a região de Goa. A escolha de traduzir por ‘Mundkar’, ‘Bhatkar’ e ‘Ganvkars’ reflete uma articulação característica pela comunidade goesa. Pois na língua falada em concani, ou seja, registro da oralidade, diz-se ‘Mundkar’ em vez de ‘manducar’. Além disso, é comum que diversos escritores que abordam os temas da sociedade goesa empreguem essa forma de expressão. Esse aspeto pode ter influenciado a escolha do tradutor em optar por palavras que refletem a pronúncia ou articulação oral.

No caso da, ‘Brahmins’, essa escolha é justificada pelo facto de que, embora não tenha origem no idioma inglês, é uma palavra amplamente reconhecida até faz parte do dicionário inglês como empréstimo linguístico. Além disso, a sua familiaridade é estendida por país inteiro. E também é conhecido no país inteiro. Traduzindo como *Brahmins* pode facilitar a leitura, especialmente considerando a presença de tantos termos em língua concani ao longo do texto.

Tabela 4.2

Sítios Geográficos

LP	LC
Gates	Ghats
Bengala	Bengal
Dudh-Sagôr	Dudh-Sagôr
Cortalim	Cortalim
Colém	Colém
Torsan-Zori	Torsan-Zori
Fatordá	Rua Fatordá
Madel	Rua Madel
Mormugão	Mormugão
Nuvém	Nuvém
S. José do Areal	S. José do Areal
Vernã	Vernã
Mungul	Mungul
Raia	Raia
Rachol	Rachol
Sanguém	Sanguém
Gogola	Gogola
Aquém	Aquém

Na tabela fornecida, apenas ‘Gates’ e ‘Bengala’ sofrem mudanças. Para o resto, o tradutor usa estrangeirização. Na verdade, Gates e Bengala são lugares conhecidos por todo o país, enquanto outros lugares, tais como; Dudh-Sagôr, Cortalim, Colém, Torsan-Zori, Fatordá, Madel, Mormugão, Nuvém, S. José do Areal, Vernã, Mungul, Raia, Rachol, Sanguém, Gogola, e Aquém, são os nomes das aldeias ou sítios

interiores de Goa. Alguns desses lugares podem ser menos conhecidos, mesmo plenamente desconhecidos, até por próprios goeses; por exemplo Torsan-Zori é uma pequena localidade de Goa que nem todos os goeses conhecem. Optando por estrangeirizar os sítios, o tradutor realça o espaço do romance. Assim, ele faz o tradutor, como se ele estivesse naquele ambiente em Goa, mesmo que seja desconhecido.

No caso de Gates; que são serras que conectam os estados de Goa, Karnataka e Maharashtra, e Bengala que fica fora de Goa, no leste da Índia já são conhecidos e existe uma tradução inglesa para estes lugares. É bem óbvio que por isso o tradutor tenha procurado equivalência em inglês.

Além disso, é interessante a tradução de “estradas de Fatordá e Madel”, como Rua Fatordá e Rua Madel. Como podemos ver no texto:

[TP] Desde o largo da cadeia até ao princípio das **estradas de Fatordá e Madel**, os vendilhões assentam-se nas valetas... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 75).

[TC] From the square in front of the prison to the beginnings of **Rua Fatordá and Rua Madel**, the vendors seated in the gutters... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 77)

A palavra Rua, em primeiro lugar, é uma palavra em língua portuguesa. O autor não a usou no original, porém, o tradutor introduziu uma língua estrangeira no inglês traduzindo ‘Rua Fatordá’, ou ‘Rua Madel’ para “estradas de Fatordá e Madel”. Enquanto, no TP parece que as estradas estejam localizadas nas aldeias de Fatordá e Madel, no TC sugere que sejam os nomes específicos dessas ruas. O tradutor evidentemente tomou liberdade, porém ele não conseguiu manter a fidelidade ao texto original.

Tabela 4.3

Comida e Bebida

LP	LC
Nachinim	Millet
Jagra	Jaggery
(Casca de) brindão	Brindão (husks)
Canja	Steaming broth
Ambil	Ambil
Péz	Péz
Bajri	Bajri
Baji	Baji
Copra	Copra
Caju	Cashews
Bibés	Bibés
Peixe seco	Dried fish
Arroz	Rice
Mangas mal-curadas	Malcurada mangoes
Grão assado	Roasted chickpeas
Tamarindo	Tamarind
Bojé	Bojé
Gelipi	Gelipi
Laddú	Laddú
Jambolões	Jambolan fruits
Kaddêo – boddêos	Kadio-bodios

Solans	Solans
Sarapatel	Sarapatel
Sanans	Sannas
Festaché sonném	Festaché sonném
Neurêos	Neurêos
Mandaré	Mandaré
Dudoll	Dudoll
Açafrão	Saffron
Fenin	Feni
Sura	Sura
Macheira	Macheira
Espírito de caju	Cashew liquor
Urraca	Urraca

A tabela explora a presença da culinária típica de Goa no romance. Vamos examinar a primeira palavra na lista; ‘nachinim’. É um dos milhetes mais conhecidos na Índia, até mesmo é essencial em praticamente todas as casas indianas. Agora quando o tradutor traduziu por *millet*, pode significar qualquer tipo de *millet*, pois é um termo genérico. O leitor que não conhece concani, pode acabar por pensar em qualquer tipo de milhete. O tradutor se quisesse manter a fidelidade a esse termo, seria *ragi* ou *finger millet* que corresponde ‘nachinim’. Mas como o tradutor escolheu por *millet*, um leitor pode pensar em *sorghum millet (jowar)*, enquanto outro pode pensar em *pearl millet (bajra)*, e por aí fora.

Diante dessa análise, é possível que o tradutor não tenha dado muita atenção aos detalhes, talvez porque essa não fosse a prioridade principal do autor original, cuja

preocupação é retratar as condições sociais e os problemas enfrentados pelos grupos sociais inferiores. Mesmo assim, o autor de certa maneira, destaca o tipo de comida, pela sua itálica no original e pela sua associação indireta aos grupos inferiores que o consomem em tempos de falta de arroz. Diante disso, levanta-se novamente a questão de se o tradutor conseguiu ou não manter a fidelidade ao texto original.

As palavras que são domesticadas são; jagra, canja, caju, peixe seco, arroz, jambolões, açafrão e espírito de caju. Essas palavras respectivamente correspondem ‘jaggery’, ‘steaming broth’, ‘cashews’, ‘dried fish’, ‘rice’, ‘jambolan fruits’, ‘saffron’, ‘cashew liquor’.

E as que são estrangeirizadas são; brindão, Ambil, Péz, Bajri, Baji, Copra, Bibés, Bojé, Gelipi, Laddú, Solans, Sarapatel, Festaché sonném, Neurêos, Mandaré, Dudoll, Açafrão, Sura, Macheira, e finalmente Urraca.

Quanto à domesticação, a comida é mais conhecida e até mais comum não apenas na cultura de Goa, como também fora de Goa e, em certos casos também fora da Índia. Talvez, por isso o tradutor decida que elas possam sofrer mudanças. Quanto à estrangeirização, a palavra em concani não tem equivalente em inglês. Consequentemente causando estranhamento aos leitores. Mas um equilíbrio adequado entre estrangeirização e domesticação tem o potencial de aproximar o leitor, em vez de afastá-lo.

Vamos reparar no caso de ‘mangas mal-curadas’.

[TP] ... os seios que hoje parecem duas **mangas mal-curadas**... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 50)

[TC] ... breasts that now seemed like two **malcurada mangoes**... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 54)

Neste caso específico, o tradutor faz decréscimo da hifenização, já que não é tão comum em inglês, especialmente ao conectar adjetivos. No entanto, é importante notar que ‘mal-curadas’ não exatamente é o adjetivo, mas sim um tipo de manga muito comum e bastante apreciado em Goa.

Vamos também repara nos vocábulos ‘kaddêo – boddêos’, ‘sanans’ e ‘fenin’. E os seus correspondentes; ‘kadio-bodios’, ‘sannas’ e ‘feni’. Essa tradução demonstra uma notável semelhança com as escolhas feitas para ‘bhatkar’ e ‘mundkar’ na tabela 1, onde o tradutor procurou reproduzir a articulação oral do povo goês. Consequentemente, para o leitor goês que domina o inglês, essa tradução seria mais natural e familiar, permitindo-lhe uma maior identificação com a sua própria cultura.

Tabela 4.4

Formas de Tratamento / Vocativos e Outras Expressões.

LP	LC
Êi	Hey
Saibá	Dear God, Saibá
Ô	O
Pacló	Pacló
Arê	Arê
Agô	Agô
Bab (Ligôr)	Bab (Ligôr)
Aba!	Aba!
Manú	Manú

A tabela anterior aborda as diversas formas de tratamento ou expressões utilizadas no romance. Em concani, recorremos frequentemente a diversos monossílabos por diferentes motivos, que vão desde chamar atenção a alguém até expressar choque, raiva, surpresa, entre outros sentimentos. Algumas dessas expressões são estrangeirizadas, enquanto outras são adotadas na cultura da LC.

Por exemplo, ‘Êi’ é uma expressão usada para chamar atenção de alguém, e no TC, o tradutor a substituiu por ‘Hey!’. Por exemplo;

[TP] **Êi** Bostião! (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 10)

[TC] “**Hey** Bostião!” (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 15)

[TP] **Êi** Ôbdul! **Êi** Obdul! – gritou – Leve-nos a passear pela feira... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 82)

[TC] “**Hey** Ôbdul! **Hey** Ôbdul!” he shouted. “Take us for a ride around the fair”. (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 85)

Em relação ao segundo vocábulo, ‘Saibá’, o tradutor traduziu de duas maneiras distintas: primeiro fazendo uma equivalência, ‘*Dear God!*’. Segundo, mantendo a mesma palavra. ‘Saibá’ é uma expressão utilizada nas situações em que alguém clama por Deus em busca de ajuda. Além disso, ‘Saibá’ também é uma maneira de se referir a “senhor” em concani. É curioso notar que essa palavra, no romance original, ocorre mais de noventa vezes. No entanto o tradutor optou por usar ‘*Dear God*’ apenas uma vez, no capítulo 1. E para as demais vezes manteve a mesma palavra. Isso pode afetar o texto tanto positiva, quanto negativamente. É curioso que apesar da palavra ‘Saibá’ ocorrer mais de noventa vezes, o tradutor tenha optado por traduzi-la apenas uma vez. Essa falta de consistência na estratégia de

tradução, onde nem todas as ocorrências ficaram estrangeirizadas, nem domesticadas, ou nem foram mantidas num equilíbrio entre ambas, pode resultar numa certa infidelidade ao texto original. Porque a escolha da tradução não pode refletir de maneira adequada para o uso frequente da palavra no texto original.

[TP] «Será possível que estejamos completamente sós, **Saibá?**» (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 7)

[TC] **Dear God**, *is it possible that we're completely alone?* (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 13)

[TP] «.... É verdade também que ela não é sua filha, mas é como se fosse... **Saibá!**» (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 39)

[TC] ... It's also true that she isn't his daughter, but it's as if she were... **Saibá!** (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 43)

Relativamente, no terceiro caso, a palavra 'Ô', semelhantemete a 'Êi' é usada para chamar atenção do interlocutor e também como resposta. Neste caso, como podemos ver, na LC é mantido 'O' mas sem o acento circunflexo, possivelmente devido à sua ausência na língua inglesa.

Outra palavra na lista que se mantém na LC é 'Pacló', um nome dado pelos goeses para um português ou um homem branco. 'Arê' e 'Ago' são duas expressões usadas e destinadas para homem e mulher respetivamente. 'aba', no caso concreto do romance, utilizado quando quer discordar de alguém e 'Manú' como irmão.

No caso de 'bab', é um título dado para um senhor como forma de demonstrar respeito. Por isso, no romance inteiro, o 'bhatkar', Ligôr, é precedido sempre por

bab, conseqüentemente ficando *bab Ligôr*. E o tradutor manteve sempre a mesma expressão na LC.

As expressões ou formas de tratamento específicas de uma determinada cultura muitas vezes são intraduzíveis, devido à sua natureza e à sua ligação exclusiva com aquela cultura em particular. Conseqüentemente, obrigando o tradutor a mantê-las sem realizar qualquer alteração significativa, confiando que o leitor compreenda o significado dessas expressões pelo contexto do romance.

Tabela 4.5

Instrumentos (de tocar, de cozinha, etc) e moedas

LP	LC
Cheretas	Cheretas
Podgué	Podgué
Coitas	Coitas, large knives
Fozném	Fozném
Gumate	Ghumot
Murdangas	Murdangas
Anás	Anás
Poiçá	Poiçá
Meia rupia	Half-rupee

Quase todas as palavras não sofrem qualquer mudança menos ‘*Coitas*’, ‘*Gumate*’, e ‘*Meia rupia*’. Equiparavelmente a ‘*Saibá*’, a palavra ‘coitas’ também é traduzida duas vezes; mesmo como Coitas e large knives. Coitas, são ferramentas utilizada

na cozinha para descascar frutas duras como cocos ou quebrar cheretas; que são parte do invólucro não fibroso da amêndoa do coco, entre outros. São sim uma espécie de ‘*large knives*’, mesmo assim, coitas tem a forma curvada e são típicas do sul da Índia. E a variação também pode confundir o leitor, uma vez que o tradutor usa ‘*large knives*’ em um caso, enquanto em outro caso, usa ‘*Coitas*’.

[TP] ... da **coitas**, como se fossem semear... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 155)

[TC] ... **large knives** as if they were ... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 150)

[TP] ... o grime das **coitas** cavou degraus... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 25)

[TC] ... had used their **coitas** to cut steps... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 28)

Quanto ao termo ‘Gumate’, um instrumento musical, é traduzido ‘Ghumot’, exatamente, como se articula na língua falada consequentemente facilitando ao leitor, se fosse goês ou indiano, permitindo uma maior proximidade com o texto.

No caso da expressão ‘meia rupia’, usada para se referir à moeda, é claramente apropriado que o tradutor opte por ‘half-rupee’, visto que rupia é uma unidade monetária reconhecida pelo mundo. Isso evita causar uma estranheza desnecessária para o leitor e mantém um dos marcadores culturais da Índia de forma acessível e compreensível.

Is termos restantes são estrangeirizados, já que podem ser intraduzíveis, particularmente, nos casos de ‘podgué’, que se refere a uma ferramenta da cozinha.

‘foznem’ e ‘murdangas’, instrumentos musicais, e finalmente, ‘anás’ e ‘poiça’, para as moedas que antigamente eram utilizadas.

Tabela 4.6

Traje

LP	LC
o pano	Sari
Langota/langotim	Langot/Langots
opas	sleeveless garments

A tabela anterior apresenta três elementos de trajes indianos. Uma coisa muito interessante a se observar é a tradução do pano. Enquanto “o pano” em português pode se referir a qualquer tecido, o tradutor escolheu por ‘sari’, fornecendo clareza ao leitor. Em primeiro lugar, ‘sari’ é um empréstimo linguístico no dicionário inglês enquanto “o pano” é mais genérico, uma tradução literal, para manter a fidelidade à palavra no TP, a tradução poderia ser *cloth*. No entanto, ao empregar ‘sari’, o tradutor utiliza liberdade e também consegue dar luz ao original. Isso pode ser observado no exemplo seguinte:

[TP] Natél pegara já no **pano** que trouxera... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 113)

[TC] Natél took the **sari** she’d brought... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 114)

A escolha de ‘sari’ como tradução para “pano” é justificada pelo fato de que as mulheres indianas tradicionalmente usam *sari* como vestimenta. Portanto, empregar outra palavra como vestido, ou saia, não seria tão natural e adequado.

No caso de ‘langota’ para singular e ‘langotim’ para plural, o tradutor empregou *Langot* e *Langots* respetivamente. Não plenamente estrangeirizou e evidentemente nem domesticou, mas ele alterou na forma inglesa, evitando terminações com -im. Isso sugere que o tradutor busca manter a palavra original, mas preservando a sua autenticidade, ao mesmo tempo em que visa a tornar mais acessível ao público alvo de língua inglesa.

No caso de ‘opa’ que significa “espécie de capa sem mangas, mas com aberturas para os braços, usada pelos membros de irmandades e confrarias” (Infopédia), a tradução como ‘*sleeveless garments*’ é bastante genérica, enquanto ‘opa’ é mais específico. Mesmo assim, é bem provável que, pelo contexto, o leitor da versão traduzida compreenda o significado de ‘*sleeveless garments*’. É também possível que o tradutor não tenha dado tanta atenção a essa palavra, especialmente considerando que ela ocorre raras vezes no enredo e que nem faz parte da intencionalidade do autor original.

Tabela 4.7

Expressões religiosos

LP	LC
Natalansó diss	Natalansó diss
Noman’ môriê	Noman’ môriê
Saibin	Saibin
Dêu giont zala!	Dêu giont zala!

Todos esses termos religiosos são usados em concani, tanto na língua cotidiana e no romance. Os discursos são produzidos pelo povo curumbim. Pela escolha de manter o igual na LC, o tradutor destaca a voz dos Curumbins que no romance também não sabem falar português.

Além disso, também pode impactar o leitor estrangeiro que não conhece essas palavras, as quais refletem a voz desse grupo social que, em particular, o romance, e por extensão, o autor, deseja destacar. Mesmo para um leitor goês que compreenda essas palavras, a leitura seria mais natural e fluente.

Tabela 4.8

Profissões

LP	LC
Rendeiros	Rendeiros
Begarim	Begarim
Tarôti	Tarôti

Os vocábulos na tabela fornecida referem-se às profissões muito comuns, ou que, pelo menos, eram comuns na cultura goesa da época. Os ‘*rendeiros*’ eram os homens que extraíam ‘*sura*’ da palmeira (a *sura* desempenhava o papel de fermentar e era amplamente utilizada na culinária goesa). Os ‘*begarins*’ eram trabalhadores curumbins sem tarefas fixas. E ‘*taróti*’ é tripulante, uma profissão que até hoje é muito comum.

O motivo pelo qual o tradutor optou pela estrangeirização é bastante evidente: o texto trata de Goa, da sociedade e cultura goesas, e, portanto, não faria sentido

domesticar as profissões que são intrínsecas a essa cultura. Dessa forma, apesar de causar estranhamento, essa escolha permite que a essência do texto original brilhe, destacando os marcadores fundamentais da cultura retratada.

Tabela 4.9

Outros

LP	LC
Olas	Leaves, palm leaves, palm fronds
Coqueiros	Coconut palms, palm trees
Vangana	Vangana
Canudo	Dhumti, bidi
Jaqueira	Jackfruit tree
Cambolim	Cambolim
Lendé	Lendé
Tamarindeiro	Tamarind tree
Patmarim	Patmarim
Cacôï	Cacôï
Firgbass	Firgbass
Cajueiros	Cashew tress
Icles	Palm stem
Mogarins	Jasmine
Bardezano	Man from Bardez
Canecos	Colonials
Surretas	Surretas

Viddi	Bidis
Fogão de pedra	Choola
Aiá	Aiá
Dulpodam	Dulpodam
Mangueiras	Mango trees
Sentinela landim	African soldier

A última tabela consiste noutras terminologias pertencentes a diferentes grupos, cada um deles tendo um aspeto distinto.

Vamos examinar o primeiro vocábulo, ‘olas’ que o tradutor traduziu de diversas maneiras, às vezes, como *palm leaves*, ou simplesmente *leaves*, às vezes como *palm fronds*. Como podemos ver nos exemplos seguintes:

[TP] Soprando as copas verdejantes dos cajueiros e das mangueiras e espanejando docemente **as olas** no alto dos coqueiros ... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 3)

[TC] Rustling the verdant tops of the cashew and mango trees and softly blowing dust from the **leaves** at the top of coconut palms... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 9)

[TP] Todas as manhãs... onde os casebres de taipa cobertos de **olas secas** e telhas quebradas ... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 12)

[TC] Every morning... where mud huts covered with dry **palm leaves** and broken tiles... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 17)

[TP] ... aquele casebre de terra seca, de soleira embostada, tem anteparos de **olas** tecidas descendo do tecto ... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 41)

[TC] ... this hut of dried earth and dung floors had screens of woven **palm fronds** hanging from the roof.... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 45)

Observamos aqui que o tradutor não manteve uma forma consistente, e nos questionamos se tal decisão foi intencional, para a fim de oferecer alternativas são algumas questões bastante relevantes. A forma como uma mesma palavra é traduzida de maneiras diferentes pode influenciar a compreensão do texto pelo leitor, a sua percepção e interpretação.

No caso de ‘coqueiros’ também é muito curioso, visto que, nem sequer uma vez, o tradutor optou por ‘*coconut trees*’, que é conhecido por toda a gente, especialmente pelo povo goês. Em vez disso ele usou ‘*coconut palms*’ e ‘*palm trees*’. Essa escolha também pode refletir a consideração do público-alvo, que tínhamos assumido ser o goês ou indiano. Adicionalmente ‘*palm trees*’, é ainda um termo genérico, que engloba diversos tipos de palmeiras. Ou também é possível que a cultura do tradutor, que é estadunidense, tenha influenciado a escolha de ‘*coconut palms*’ ou ‘*palm trees*’ em vez de ‘*coconut trees*’.

Vamos também reparar no caso de ‘canudo’, um tipo de cigarra, que o tradutor domesticou por ‘*dhumti*’, mas optou pela domesticação em hindi. É bem provável que a intenção do tradutor tenha sido trazer a cultura indiana para o texto da chegada.

[TP] Tirou o **canudo** da boca ... (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 50)

[TC] He took the **dhumti** from his mouth ... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 53)

Tomamos conta com ainda mais uma palavra ‘Canecos’, que o tradutor traduziu por *colonials*. ‘Canecos’, de acordo com Priberam é “que ou quem é natural ou descendente de naturais antigas possessões portuguesas na Índia, ou canarim (quem tem pele de cor amarela, escura ou trigueira)”. O tradutor ficou a traduzir como *colonials*, assim, refletindo o contexto histórico no romance. Pois o leitor pode situar o espaço, ter consciência do movimento literário do romance, e também ter consciência do contexto em que a presença dos soldados portugueses está presente no pano de fundo do romance.

[TP] - Fedorentos! **Canecos** fedorentos! – a sua boca alargava-se e contraía-se, espumando de raiva. (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 85)

[TC] “Stinking **colonials!**” His mouth opened and closed, foaming with anger. (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 87)

Além disso, há mais uma palavra muito interessante - fogão de pedra, que o tradutor traduziu por ‘choola’. Acabou por introduzir mais uma palavra em concani e hindi na LC que é inglês. Uma curiosidade aqui é que o autor não utilizou o substantivo, mas deu a definição - fogão de pedra. Na LC é o substantivo e não propriamente tradução, e que não configura numa domesticação em relação à língua inglesa. No entanto, pode ser considerada uma domesticação em relação à cultura indiana. Esse é de facto mais uma evidencia de que talvez o público, ao qual o tradutor está a direccionar o texto, possa ser povo indiano ou goês que não fala português.

[TP] ...quando, aceso o lume do **fogão de pedra**...(O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 111)

[TC] ... when, after lighting the **choola**... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 111)

Além disso, a introdução de *African soldier* pelo tradutor para traduzir ‘Sentinela landim’, é mais um caso muito pertinente. Landim, segundo Infopédia, é a “designação atribuída aos soldados indígenas do antigo exército colonial português em Moçambique”. Segundo Priberam, é a “língua indígena de Maputo ou povo das margens do Zambeze.” Essa escolha da tradução é mais um exemplo do contexto do romance e que demonstra uma transculturalidade por meio da presença, não apenas dos portugueses, mas também da presença africana. O tradutor optou por *African soldier*, manifestando a transculturalidade presente na obra, e isso também facilita aos leitores que não conhecem o significado da palavra ‘landim’, devido a domesticação.

As outras palavras também são estrangeirizadas ou domesticadas. As estrangeirizadas são; ‘Vangana’, ‘Cambolim’ (um tipo de cobertor), ‘Lendé’ (popa dos porcos), ‘Patmarim’ (tipo de grandes barcos), ‘Cacôî’ (uma doença), ‘Firgbass’ (uma língua estrangeira), ‘Surretas’, ‘Aiá’ (uma empregada), e finalmente ‘Dulpodam’ (pequenas canções com ritmo muito rápido). A estrangeirização, talvez tenha sido realizada ou pelo fato de as palavras serem intraduzíveis, ou para manter a autenticidade do texto original.

Quanto às que sofreram mudanças, tais como ‘Jaqueira’, ‘Tamarindeiro’, ‘Cajueiros’, ‘Icles’, ‘Mogarins’, ‘Bardezano’, ‘Viddi’ e ‘Mangueiras’, as suas correspondências respectivamente são; *Jackfruit tree*, *Tamarind tree*, *Cashew tress*, *Palm stem*, *Jasmine*, *Man from Bardez*, *Bidis*, *Mango trees*. Algumas destas palavras em inglês, embora sejam muito comuns em Goa, também são amplamente comuns pelo mundo e tem a sua própria tradução. E ainda existem outras que sofreram mudanças para se adequar à gramática da língua inglesa, como no caso de

‘Bardezano’. Assim, podemos concluir que a domesticação também tem o intuito de evitar um estranhamento excessivo nos leitores, tornando a leitura mais fluente e acessível.

É essencial notar que, embora o romance original tenha sido escrito em português e contenha uma abundância de palavras em concanim, também possui única palavra em inglês, *helmet*. Nesse caso concreto, é bem evidente que o tradutor tenha mantido a mesma palavra, uma vez que, já está em inglês.

[TC] A batina enfumada, um **helmet** na cabeça, padre Antú vem pedalando pela berma da estrada. (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 189)

[TP] Father Antú, wearing a smoke-streaked cassock and a **helmet**, pedlaed along the edge of the road. (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 181)

Todas as palavras acima mencionadas são analisadas linguisticamente. Além disso, Orlando da Costa, sendo um autor neorrealista não retrata apenas a condição económica miserável, mas a estratificação social, como observada na vertente indiana do romance, perpetuam o castigo sobre as personagens, delineando claramente a divisão entre os desfavorecidos e os privilegiados. Essa realidade torna os *curumbins*, que trabalham incansavelmente para sobreviver em condições precárias, resignados e passivos. No universo feminino retratado na obra, encontramos mulheres que, embora esperados a serem submissos aos homens e às tradições familiares, guardam internamente uma atitude de não conformidade: Coinção, por exemplo, deseja trabalhar para o rico e astuto *bab* Ligôr, mas acaba optando pelo suicídio (Real, 187). Aqui são os alguns trechos para exemplificar; primeiro, os pensamentos de Coinção:

[TP] “«Que lhe importava a ela ir servir para a casa do batcará, sujeitar-se à lei da sua casa, ser por ele violada?... Não era isso que diziam das manducares que iam para lá trabalhar? ... Não tinha o amor de Bostião, não tinha outra esperança que não fosse aguardar que a morte levasse os pais e a deixasse, só, no meio dos olhares incendiados de desejo dos homens que hoje olham sem tocar...» (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 40)

[TC] What does it matter to her to go serve in the bhatkar's house, follow the laws there, be raped by him?... She didn't have Bostião's love, had no other hope than for death to carry off her parents and leave her alone among the men, their eyes burning with lust, who today looked without touching.... (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 43)

Segundo exemplo, expressa a morte da Coinção;

[TP] “No celeiro de bab Ligôr, suspenso por uma corda que estava presa ao travejamento da casa, o corpo de Coinção balouçava, rodando lentamente ao sabor da tensão da própria corda” (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 217-218).

[TC] In bab Ligor's granary, Coinção's corpse hung from a rope attached to the beams of the house, swinging and twisting with the rope's tension. (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 207)

Às vezes, os aspetos socioculturais são apresentados pelas crenças do povo, por exemplo;

[TP] Quando o sol rompeu, do céu azul caía uma chuva miúda e transparente. Em dias como esse, em que o sol e a chuva se abraçam na terra, diz-se com alegria que é para festejar o casamento dos macacos, que o céu tem daqueles caprichos. (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 249)

[TC] When the day broke, a fine, transparent rain fell from the blue sky. On days like those, when the sun and rain embraced the earth, it was said with delight that it was to celebrate the monkey's wedding, or that it was one of the heaven's whims. (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 238)

Penultimamente, a tradução do próprio título do romance ‘*O Signo de Ira*’ que é a tradução literal ‘*The Sign of Wrath*’, mostra claramente o sofrimento do povo

tratado como inferior, como eles foram tratados pelo seu senhor e como coisas muito simples como ‘vangana’ ou arroz podem afetar as suas vidas. A linguagem utilizada pelo autor é uma linguagem poética, levando o tradutor que neste caso concreto, o tradutor não apenas a ter que tomar em conta os aspetos linguísticos culturais, mas a própria linguagem literária, para que o original faça eco na sua tradução. Alguns enxertos do romance e a sua tradução são destacados no resumo.

Além disso, é fulcral anotar que ambos o original e a tradução têm um glossário no fim do romance. E embora o glossário da tradução consista em palavras concani, não apresenta todas as palavras que o romance original possui. Nesse sentido, o tradutor traduziu o mesmo glossário. Nem acrescentou, nem a versão traduzida tem notas do rodapé.

Há, adicionalmente um caso onde o tradutor não traduziu um parágrafo no capítulo. Existe também casos onde o tradutor não manteve a fidelidade e intencionalidade do texto original. Por exemplo:

[TP] - **Não julgue que a forcei...** - As frases chegavam-lhe entrecortadas. (O. da Costa, *O Signo Da Ira*, 206)

[TC] – **“I don’t think I forced her”**. The words reached him brokenly. (O. da Costa, *The Sign of Wrath*, 197)

Na gramática portuguesa, a conjugação do imperativo e presente do conjuntivo é a mesma. No TP, o locutor, no contexto do romance - *bab* Ligôr, utilizou imperativo do verbo ‘julgar’ na segunda pessoa, dirigindo-se ao interlocutor, ou seja, Padre Antú. Porém, no TC, parece que o locutor usou presente do conjuntivo do verbo na primeira pessoa. Essa diferença também pode resultar numa infidelidade ao texto original.

Por fim, como podemos observar, na tradução, há sempre perdas e ganhos. Relativamente à estrangeirização e domesticação, ambas possuem as suas próprias vantagens e desvantagens (Silva e Costa, 120). E o tradutor tem que cuidadosamente escutar as suas escolhas em relação ao seu público-alvo e marcadores culturais, fazendo brilhar o seu original, ao mesmo tempo em que contruibui pela sua sobrevivência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Maria de Lourdes Bravo da Costa, “Orlando da Costa formou-se como escritor em diálogo com autores portugueses de pendor neorrealista, cujas obras interpelavam a realidade das camadas sociais subalternizadas. O autor cresceu na cidade de Margão.” Na época, Orlando da Costa tinha apenas 12 anos de idade e é possível que as descrições da vida rural encontradas no romance venham deste tempo em que o escritor explorava os arredores da aldeia de bicicleta, observando atentamente a paisagem e absorvendo conhecimentos (Costa, 90).

Durante a nossa análise, foi observado que o tradutor enfrentou inúmeras decisões e dilemas ao conduzir o seu trabalho, visando assegurar a obra traduzida captasse fielmente o espírito do original. Pois na tradução, desperta o seu eco. Ao traduzir o romance, o tradutor enfrentou uma série de desafios que exigiam equilibrar fidelidade e liberdade, considerando a intencionalidade do autor e a finalidade entre as línguas envolvidas.

A obra carrega consigo características intrínsecas da cultura goesa, abordando aspetos como culinária, religião, vestimenta entre outros, todos numa língua diferente daquela em que a história é narrada. Isso reflete a natureza transcultural do romance, influenciada por diversas tradições, resultando numa rica mistura cultural. E o tradutor adotou estratégias de estrangeirização e domesticação para lidar com essas nuances.

Sabemos que, mesmo que todo o cuidado na tradução, esta nunca poderá reproduzir o original de maneira absoluta. É possível identificar tanto ganhos quanto perdas na tradução. No entanto, podemos concluir que o tradutor foi capaz de honrar o original ao equilibrar fidelidade e liberdade, mantendo assim a intencionalidade do

autor e que a linguagem na tradução possui finalidade, ou seja, entra em relação íntima com a linguagem do original, incluído também a inserção de termos em concani.

A análise detalhada das escolhas de tradução apresenta uma profunda compreensão da complexidade e das nuances envolvidas na transposição de um texto de uma língua para outra. A observação cuidadosa das palavras escolhidas pelo tradutor revela não apenas considerações linguísticas, mas também implicações culturais e contextuais. A variedade de abordagens, desde estrangeirização até a domesticação, demonstra a delicada equação que os tradutores enfrentam ao equilibrar fidelidade ao texto original com acessibilidade ao público-alvo. E é sim, um ato de criatividade e habilidade técnica que visa não apenas transmitir palavras, mas também capturar o espírito e a essência do texto original para um público-alvo.

Como uma obra de literatura transcultural, a tarefa de tradução vai além da mera transposição de palavras, é um processo contínuo de transferência entre culturas diversas. Assim o tradutor atua como um leitor crítico e intérprete de textos, mediando entre diferentes línguas e culturas. Em particular, no contexto colonial ou pós-colonial e transnacional o tradutor enfrenta o desafio de representar aspectos específicos da cultura de origem. E essa questão de subalternidade é habilmente abordada pelo tradutor.

Orlando da Costa desenvolveu a sua escrita em diálogo com autores portugueses do movimento neorrealista, cujas obras exploravam a realidade das classes sociais marginalizadas. Em uma sociedade como a de Goa, que era simultaneamente agrícola e colonial, o protagonista dessa camada social oprimida era o agricultor e as condições da sociedade em que vivia. Portanto, “O signo da Ira” exemplifica as

preocupações centrais do neorrealismo como um movimento artístico comprometido em expor a realidade crua, as injustiças sociais e as desigualdades de gênero, buscando contruir um futuro mais justo (Costa, 90-91).

Na verdade, a prática da tradução é essencial em qualquer cultura que entre em contacto com outra que utilize uma língua diferente. Sendo uma disciplina autónoma muito recente, tradução literária é fundamental no âmbito das Letras, ocupando uma posição indispensável e sendo parte integrante de qualquer literatura. Acreditamos que essa área de estudo terá um impacto significativo na literatura indo-portuguesa, podendo servir como uma porta de entrada para estudantes interessados em Tradução Literária e Tradução Cultural e constituindo uma valiosa fonte para pesquisas futuras.

Por fim, ao traduzir, não se trata apenas de transmitir a língua, mas também de difundir a cultura. A tradução emerge do texto original e ela é responsável pela sua preservação, disseminação e sobrevivência.

REFERÊNCIAS

- 1) Antunes, Benedito. “Notas Sobre a Tradução Literária.” *Alfa: Revista Da Linguística*, vol. 35, 1991, pp. 1–10.
- 2) Benjamin, Walter. “A Tarefa Do Tradutor.” *Linguagem Tradução Literatura*, edited by João Barrento, 1ª edição, Assírio & Alvim, 2015, pp. 91–106.
- 3) Britto, Paulo Henriques. *A Tradução Literária*. 1st ed., Civilização Brasileira, 2012.
- 4) Costa, Maria de Lourdes Bravo da. “O Arroz Como Metáfora Em o Signo de Ira (1961), de Orlando Da Costa.” *Via Atlântica*, vol. 20.2, no. 36, 2019, pp. 81–100.
- 5) Costa, Orlando da. *O Signo Da Ira*. 4th ed., Temas da Actualidade, 1996.
- 6) ---. *The Sign of Wrath*. Goa 1556, Golden Heart Emporium, GoaBook.Club, 2017.
- 7) Federici, Eleonora, and Luisa Marino. “Literary Texts Crossing-Over.” *Anglistica AION*, vol. 22, no. 2, 2018, pp. 29–41, <https://doi.org/10.19231/angl-aion.201823>.
- 8) Ladmiral, J. R. *Traduzir: Teoremas Para a Tradução*. Edited by Francisco Lyon de Castro, 6024/2950, Editions Payot, Publicações Europa-América, Lda., 1979.
- 9) Miranda, Dr. Eufemiano de Jesus. *Oriente e Ocidente Na Literatura Goesa: Realidade, Ficção, História e Imaginação*. Edited by Dr Delfim Correia da Silva., Goa, 1556, 2012.
- 10) Ožbot, Martina. “Foreignization and Domestication: A View from the Periphery.” *Rereading Schleiermacher: Translation, Cognition and*

- Culture*, edited by Teresa Seruya and José Miranda Justo, Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2016, pp. 277–89, [https://doi.org/DOI 10.1007/978-3-662-47949-0_24](https://doi.org/DOI%2010.1007/978-3-662-47949-0_24).
- 11) Real, Miguel. “Orlando Da Costa: Memória e História.” *Portugal-Goa: Os Orientes e Os Ocidentes*, edited by Instituto de Filosofia Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2019, pp. 179–94, <https://doi.org/https://doi.org/10.21747/978-989-8969-35-4/port>.
- 12) Rodrigues, José Paz. “Orlando Da Costa, Escritor Tagoreano de Goa.” *4 de Dezembro*, 2019, <https://pgl.gal/orlando-da-costa-escritor-tagoreano-de-go/>.
- 13) Silva, Ronelson Campelo, and Andréa Moraes da Costa. “Estrangeirização e Domesticação: Uma Análise Da Tradução de ‘A Real Durwan’, de Jhumpa Lahiri, Para a Língua Portuguesa.” *Revista Igarapé*, vol. 14, no. 3, 2021, pp. 103–23.
- 14) Tymoczko, Maria. “Post-Colonial Writing and Literary Translation.” *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, edited by Susan Bassnett and Harish Trivedi, Taylor & Francis, 2002, pp. 19–40.