

**APONTAMENTOS PARA UMA TRADUÇÃO À PROCURA DE EDITOR:
ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS PARA A NOVELA EPISTOLAR *MARIA DOS
CANOS SERRADOS* DE RICARDO ADOLFO**

Sara Quarantani⁵²

RESUMO

Num texto que revela uma arquitetura complexa, variadas referências multiculturais e intratextuais e uma língua marcada diastrática e diatopicamente com evidentes traços orais e pela presença de gíria e o calão, como se apresenta a novela epistolar de Ricardo Adolfo intitulada *Maria dos Canos Serrados*, o tradutor terá de planejar uma estratégia de tradução para conseguir veicular ao destinatário as características do texto-fonte sem trair as intenções do próprio autor.

Para alcançar este objetivo, que identifico com o que Peeter Torop chama de “tradução total”, será necessário desenvolver previamente uma operação hermenêutica para uma compreensão profunda da obra.

As etapas que esta preverá são, em primeiro lugar, um exaustivo estudo dos géneros e dos temas que subjazem à novela e, subsequentemente, uma análise das características linguísticas do texto. Destas salientamos a particular variedade popular de PE utilizada pelo autor para caracterizar a fala e a procedência sociocultural da protagonista, e única voz narrativa da novela, e também o uso singular dos vocativos que encabeçam as cartas/mensagens que constituem o texto. Marcados pelo frequente uso de alterações da palavra, ou seja, pelo extenso uso não só de diminutivos (“querido velhinho”, “velhito”), mas também de aumentativos (“velhão”, “velhãozão”), os vocativos transmitem ao texto um efeito irónico e carinhoso, ou, pelo contrário, transmitem significados depreciativos, agindo, portanto, como verdadeira marca estilística do autor. Portanto, planeando este processo metodológico, visaremos encontrar a verdadeira ontologia do texto.

PALAVRAS-CHAVE: tradução total; novela epistolar; calão e gírias; alteração das palavras.

*Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.*

Também escrevi em meu tempo cartas de amor,

⁵² Università di Modena e Reggio Emilia (Itália); Departamento Estudos Linguísticos e Culturais; sara.quarantani@unimore.it

*Como as outras,
Ridículas.*

*As cartas de amor, se há amor,
Têm de ser
Ridículas.*

*Mas, afinal,
Só as criaturas que nunca escreveram
Cartas de amor
É que são
Ridículas.*

Álvaro de Campos, 21 outubro 1935

Introdução

Ricardo Adolfo, nascido em Luanda em 1974, tendo crescido entre Mem Martins, periferia de Lisboa, e Macau, e na condição de migrante há quinze anos devido à sua profissão de publicitário – já viveu em Amesterdão, Londres e agora Tóquio –, é uma das vozes da nova literatura portuguesa que mais mereceu o consenso da crítica pela sua capacidade de combinar o extremo realismo das ambientações com a tragicomédia das tramas surrealistas com o fim de recriar o quotidiano dos seres humanos que vivem numa condição subalterna, seja em Portugal (*Os Chouriços São Todos Para Assar*, 2003, *Mizé*, 2006), seja no estrangeiro (*Depois de morrer aconteceram-me muitas coisas*, 2009).

Na sua mais recente novela, *Maria dos Canos Serrados*, editada em 2013, acrescenta à galeria de personagens marginais criada nas anteriores publicações uma nova criatura, Maria. Mais que uma rapariga, ou uma mulher de quase trinta anos, através das páginas do livro é-nos apresentada uma “gaja” dos subúrbios lisboetas que não aceita as desilusões que lhe apresenta a vida e decide tratá-las de uma maneira muito particular, munindo-se de uma caçadeira Baikal e fazendo justiça por si mesma.

Nesta narração ficcional de uma vivência feita através de cartas/mensagens, o leitor acompanha Maria no seu quotidiano – desde as dificuldades que tem no trabalho, as incompreensões da sua vida amorosa, às suas deambulações noturnas, sozinha ou com as amigas nos bares mais mal afamados da periferia, entre álcool, drogas e armas – mas encontra-se ao mesmo tempo perante a apresentação realista da sociedade que habita os subúrbios de Lisboa – que poderiam ser quaisquer outros subúrbios de uma metrópole contemporânea – e das regras que neles vigem.

Além disso, o livro é também uma viagem no universo pessoal de uma narradora-protagonista, uma peregrinação no seu interior da qual transparece uma voz crítica e política que não quer esconder uma corporalidade explosiva – no texto a

expressão erótica assume um papel fundamental – e que revela uma personalidade impetuosa que se manifesta com um plural majestático, que designa Maria, o nome feminino mais comum em muitos países católicos, como a representante de um destino, tanto singular, quanto comum ao de muitas outras mulheres.

Dada a complexa arquitetura com que este livro se apresenta – este é, inegavelmente, um texto emaranhado e multifacetado em que emerge uma complexa projeção por parte do autor –, antes de enfrentar a transposição para outra língua, o tradutor deverá seguir a lição de Umberto Eco que, em *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, afirma a necessidade de «aver fatto precedere la traduzione da una lettura critica, interpretazione o analisi testuale che dir si voglia.» (2003: 247). Por outras palavras, antes de começar a tradução, será preciso cumprir uma ação hermenêutica sobre o texto, cujo primeiro pressuposto será (Delille, 1986: 10)

A apreensão profunda da matriz, a sua apreciação e valorização adequadas, a percepção de cada unidade linguística no seu valor denotativo, conotativo e pragmático, nas suas relações co-textuais, intertextuais e contextuais, em suma, a compreensão do significado total da obra no aspecto linguístico-literário e histórico-cultural.

O objetivo final desta operação será encontrar as fases do processo que levarão a uma «tradução total» do texto. Com esta expressão, Peeter Torop, professor na universidade estoniana de Tartu, identifica «un processo in cui, benché a ciascun livello della lingua dell'originale venga sostituito del materiale testuale nella lingua di traduzione, ciò non significa necessariamente che a tutti i livelli tale sostituzione avvenga mediante “equivalenti”.» (2000: 25)

Isto significa que não será suficiente refletir só no âmbito de uma tradução interlinguística, mas será necessário pensar, para os inevitáveis “resíduos” de tradução, neste caso sobretudo as referências à sociedade multicultural portuguesa, em encontrar um lugar num metatexto, ou seja em notas, prefácios ou posfácios, etc. Concordo por isso com as palavras de Torop (2000: 129) quando afirma

Consideriamo una delle missioni dell'attività traduttiva (idealmente) la lotta contro la neutralizzazione culturale, la neutralizzazione livellante, che porta nelle varie società, da una parte, all'indifferenza nei confronti degli “indizi” culturali dell'uomo e del testo (soprattutto negli stati multietnici) e, d'altra parte, a ricercare l'identità e le radici nazionali.

Portanto, para ter uma ideia completa da estratégia autoral que forma a base da poética do escritor, antes de planear uma estratégia de tradução, irei deter-me, nas palavras de Torop, que mutua o léxico de Bakhtin e de Jakobson, no estudo dos “cronótopos” e das “dominantes” desta obra, ou seja, respetivamente, das suas coordenadas espaço-temporais, mas também culturais e psicológicas, e dos elementos do próprio texto que se considerem irrenunciáveis para o caracterizar. Com vista a uma

emergência da «ontologia do texto» (Torop, 2000: 123-132) irei, portanto, realizar em primeiro lugar uma análise do género e dos temas que subjazem à novela; em seguida estudarei as particularidades da língua criada por Ricardo Adolfo, caracterizada por uma mimese completa da língua falada na escrita e por um uso de operações de alteração das palavras, para, por fim, construir pautas que irão acompanhar o próprio processo de tradução do texto.

Reconhecimento acerca do género e dos temas

Como já antecipei, a uma primeira leitura a novela de Ricardo Adolfo apresenta-se ao leitor como uma série de cartas/mensagens que a protagonista, Maria, dirige ao seu namorado ausente. É evidente, portanto, que o autor escolheu a filiação ao género da novela epistolar. Assim fazendo, o autor consegue aproveitar o que Janet Gurkin Altman define «the letter's multivalency», que se caracteriza «as a linguistic phenomenon, as a real-life form, as an instrument of amorous or philosophical communication» (1982: 6). Fenómeno linguístico porque estamos perante uma maneira hábil de introduzir na escrita o Português falado nos subúrbios de Lisboa; uma forma de vida verdadeira porque o livro, através das ameaças de falência da empresa onde a protagonista trabalha, trata da crise económica que afeta Portugal e toda a Europa; e por fim, um instrumento de comunicação amorosa que Ricardo Adolfo subverte e transmuta num desabafo das frustrações da própria protagonista, criando assim uma ilusão de realidade.

Aliás, entre os subgéneros da novela epistolar, é possível reconhecer o livro de Ricardo Adolfo como uma «lettre-drame» onde, segundo a definição de François Jost, «the action progresses through the letters themselves, which provoke reactions or function as agents in the plot.» (in Altman, 1982: 8). A cada carta, de facto, corresponde um avanço da trama que levará a um final rocambolesco e explosivo.

Além do enquadramento da novela numa precisa tipologia textual com a intenção de fazer ressaltar a existência de níveis intertextuais, que como afirma Torop estão sempre patentes numa obra literária, é fundamental salientar aqui, além da poesia de Álvaro de Campos, citada em epígrafe, e das *Cartas de Amor* de Fernando Pessoa dirigidas a Ophélia Queiroz – que será mais pertinente tratar na parte que diz respeito à análise linguística –, a presença de mais duas obras que funcionam como textos

matriciais e com as quais dialoga a novela de Ricardo Adolfo. Ambos de género epistolar, estes dois textos são: *Lettres Portugaises*, ou *Cartas de Amor de uma Freira Portuguesa*, publicado em francês em 1669, de Soror Mariana Alcoforado, freira de clausura do convento de Beja, apesar de muitos críticos atribuírem a verdadeira autoria ao diplomata e jornalista francês Gabriel de Guilleragues; e *Novas Cartas Portuguesas* (1972), livro a seis mãos escrito por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, que se apresenta como uma revisitação do precedente texto em clave de denúncia e de contestação da condição das mulheres na sociedade patriarcal salazarista.

Com *Lettres Portugaises*, *Maria dos Canos Serrados* partilha o tema do abandono e da separação, ou da ausência do namorado. Como escreve Roland Barthes em *Fragments de um Discurso Amoroso*, citando Hugo, «Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o Homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta». (1981: 27)

A linguagem em que se expressam Soror Mariana Alcoforado e Maria, ainda nas palavras de Roland Barthes, «põe em cena a ausência do objeto amado – quaisquer que sejam a causa e a duração – e tende a transformar essa ausência em prova de abandono.» (1981: 25) Das palavras de ambas emerge a tentativa de afirmar uma extrema solidão; enquanto da escolha do léxico sobressai a veemência dos sentimentos e das paixões que sentem.

Nas palavras de Mariana que escreve ao oficial francês Noel Bouton de Chamilly, a ausência e o abandono por parte do amado são assim expressados:

Apesar disso, não estou arrependida de te haver adorado. Ainda bem que me seduziste. A crueldade da tua ausência, talvez eterna, em nada diminuiu a exaltação do meu amor. Quero que toda a gente o saiba, não faço disso nenhum segredo; estou encantada por ter feito tudo quanto fiz por ti, contra toda a espécie de conveniências.

(Alcoforado, C2: 17)

Enquanto Maria relata a falta do namorado com estas palavras:

Velhinho,
Estamos fodidas. Estamos muito fodidas. Estamos fodidas como o caralho.

Há uma série de coisas que são um problema:

1. A tua pessoa;
2. A tua pessoa nunca estar cá;
3. Não termos sexo porque a tua pessoa nunca está cá;
4. Não termos orgasmos porque não temos sexo porque a tua pessoa nunca está cá.
5. Andarmos completamente putas da vida porque não temos orgasmos porque não temos sexo porque a tua pessoa nunca está cá.
6. Não falarmos porque não temos as nossas conversas depois dos orgasmos que não temos porque não temos sexo porque a tua pessoa nunca está cá.

(Adolfo, 2013: 9)

Pelo contrário, com o segundo texto matricial, *Novas Cartas Portuguesas*, a novela de Ricardo Adolfo partilha a vontade de contestar a situação em que as mulheres são relegadas, desafiando os papéis sociais e sexuais esperados delas pela sociedade. Os dois textos estão repletos de frases, trechos, afirmação de contestação.

Entre as palavras das três Marias, retiradas da *Primeira Carta V*, escolhi:

Mais duras, mais cruéis, mais rigorosas. – De lésbicas por isso nos chamarão: tendo nós de mulher deles apenas o corpo, não a vontade, o desgosto. Que de homens precisamos mas não destes.

(meu amor, amor, meu desejo, minha mesa e sede ao longo destes anos. Meu tido precipício, meu violento, violento sido; corpo despido onde me deserto; minhas estreitas, estreitas ancas no seu vício.)

(Barreno, Horta, Velho da Costa, 1971 (2004): 110)

Enquanto, entre as palavras de Maria,

Nada disto faz de nós coitadinhas, não precisámos de ajuda nem ficámos traumatizadas. A tentativa de violação é algo com que todas as moças aprendem a viver neste lado da linha; é a primeira lição que aprendemos no comboio para a escola. Mentira, a primeira é no autocarro a caminho da ama, ao colo das nossas mães com o peito a transbordar e o resto do corpo ainda a latejar. (Adolfo, 2013: 73).

Outra característica evidente do texto de Ricardo Adolfo, ou seja, outra dominante, além da sua filiação por temas e género com os livros que constituem o seu intertexto, é a sua particularidade linguística. Esta pode identificar-se com a expressão “livro em tomada direta”: a narração é caracterizada por um ritmo rápido, frenético, enquanto as palavras da protagonista podem ser paragonadas a disparos, a rajadas a

saírem da sua boca, que de forma simbólica se relacionam com os próprios disparos que ela quer aprender a dar no Nandos, um bar e um clube de tiro clandestino onde se junta o submundo da periferia.

O processo de escrita pode ser definido então como «afetado pela re-oralização», que, nas palavras de José Gaston Hilgert, significa «livrar-se das coerções da codificação da língua escrita, recodificando-a com o fim da interatividade». (in Preti, 2000: 49). Por outras palavras, o autor utiliza uma forma sincrética de expressão que transfere as marcas do discurso falado “por escrito”. Apesar disso, a interatividade, uma das marcas essenciais desta tipologia de texto, como também a intenção fundamental de quem escreve cartas, não se realiza. No caso de Maria, como já com Mariana Alcoforado nas *Cartas de uma Freira Portuguesa*, a resposta demora a chegar. Segundo o *Argumentum* de um dos fragmentos amorosos de Barthes, estamos perante o “mutismo”: «O sujeito apaixonado fica angustiado porque o sujeito amado responde parcimoniosamente, o não responde, às palavras (discursos ou cartas) que ele lhe dirige» (1981: 150).

Maria é assim que se queixa, se farta e enfim se rebela ao mutismo do seu namorado, gigolô de profissão, que “trabalha” no Algarve com turistas estrangeiras:

Nosso príncipe Velhinho,
A semana passou e com ela passaram as nossas certezas. Não ajudou não teres aparecido mais uma vez. Nós temos alguma empatia por ahares que tens que ajudar a senhora tua mãe e mais todos os meios-irmãos que ela vai trazendo ao mundo. Mas é uma empatia teórica, algo que achamos que te fica bem e foda-se.
(Adolfo, 2013: 19)

Reles mentiroso, minhoca aldrabona,
Não apareceste. Não telefonaste. Adiaste tudo com uma mensagem a dizer que afinal ias chegar uns dias atrasados, porque acabou de chegar em Armação um cruzeiro a abarrotar com gajas da alta do estrangeiro, e tu, desgraçado, não tens outra opção senão ir trabalhar.
(Adolfo, 2013: 60)

Velho Verme,
Estamos com um ódio canídeo à tua pessoa e ao resto do mundo. Estamos prestes a ir ao Nandos comprar uma fusca que te desfaça a carapinha e o nariz empinado em milhares de bocadinhos pequeninhos.
(Adolfo, 2013: 65)

Portanto, não estamos perante uma verdadeira correspondência, uma troca de cartas/mensagens, ou um diálogo; como afirma Manuela Parreira da Silva, coordenadora de uma nova edição das *Cartas de Amor* que reúne os escritos de

Fernando Pessoa e da amada Ophélia Queiroz: «Se o destinatário opta por não responder, de algum modo, o seu silêncio se inscreve na carta seguinte» (2012: 7). E se então a necessidade premente e permanente da presença do outro não é satisfeita, a função destas cartas desliza de uma troca até uma urgência de enunciar um “eu”, e transforma-se assim numa hibridização do género epistolar com o formato diarístico. Neste último ressaltamos sobretudo – nas palavras de Eakin: «an intricate process of self-discovering and self-creation» (in Cunha, 2013: 3) –, que faz emergir um ser ontologicamente instável e fragmentado. Nas palavras de Maria: «Escrever faz-nos parecer mais ocupadas, logo importantes, quase inacessíveis, diríamos mesmo essenciais à dinâmica deste submarino». (Adolfo, 2013: 21). E se a escrita permite a Maria relatar o curso do tempo e da sua vida, o que sobressai é a franqueza de uma identidade feminina e marginal, que aborda no seu dia-a-dia problemas sociais e políticos relativos à categoria social a que pertence.

Escrevendo, ela bate-se contra o silenciamento, como já fizeram Barreno, Horta e Velho da Costa nas *Novas Cartas Portuguesas*; por isso, pode-se afirmar que o texto de Ricardo Adolfo funciona também como denúncia de um papel social a que são relegadas as mulheres marginais e como tomada de consciência da desagregação social e da falência das estruturas coletivas. A protagonista da novela quer, de forma transgressiva, libertar-se destes cânones rígidos, e para atingir o seu objetivo está disposta a fazer qualquer coisa.

Uma linguagem suburbana: análise da língua

Como emerge dos trechos precedentemente citados, o livro de Ricardo Adolfo apresenta-se como um texto a cuja manifestação escrita estão atribuídas algumas marcas da comunicação oral e mais ainda da comunicação face a face, aquela que hoje em dia normalmente é substituída e realizada através de meios modernos, como o computador ou o smartphone. A própria Maria, contando um acórdar bastante traumático, revela o meio com que procura um diálogo e um contacto com o namorado: «Não sabemos como é que fomos do chão da sala para o chuveiro, do chuveiro para o autocarro e do autocarro para esta secretária de onde te tentamos escrever num monitor que não consegue parar quieto e focado.» (Adolfo, 2013: 11). Ou ainda noutra referência às redes sociais: «Chegámos a casa e tu não estavas. Também não estavas no telemóvel

nem no Face nem no chat». (Adolfo, 2013: 62). Mas não é só uma questão de meio eleito para a comunicação, porque o escritor conota o idioleto da protagonista com expressões típicas da linguagem informática, cujo significado originário é transposto para ser referido a outras ações; por exemplo: «as tuas faltas de comparência foram apagadas do ficheiro» (Adolfo, 2013: 83); ou «a tua incapacidade de processar desejos nossos pode ser fatal» (Adolfo, 2013: 112).

Por isso, de facto, podemos definir as “cartas” de Maria como mensagens instantâneas enviadas através de um suporte eletrónico. Como afirma Dino Preti, neste tipo de comunicação, «há um sincretismo de expressão» (2000: 12) marcado por características temporais, espaciais e atuariais de um texto oral transferidas a um texto escrito e por aspectos linguísticos que distinguem a sua realização e que podemos também individuar, com algumas exceções, no livro de Ricardo Adolfo.

Das primeiras, Hilgert salienta: um alto grau de privacidade e de intimidade, um envolvimento emocional e a espontaneidade, uma mútua referencialidade, e enfim a cooperação e a dialogicidade que, pelo contrário, por este ser um texto afetado pelo “mutismo” barthesiano, não se realizam. Enquanto relativamente aos aspectos de um texto “falado” o mesmo autor sublinha: «uma forte incidência de palavras e expressões típicas da fala; palavras e expressões do registo coloquial da fala às gírias; o fenómeno do *flaming*; e formas abreviadas». (in Preti, 2000: 19-20).

No que diz respeito aos primeiros três aspectos muitos são os exemplos que encontramos ao longo das cartas-mensagens. Pelo contrário, relativamente às formas abreviadas, estas são mais frequentes na reprodução dos diálogos, que normalmente se seguem à primeira parte de cada carta e se constituem como flash-backs de episódios passados.

De facto, é preciso especificar que quase cada carta/mensagem que compõe o livro é formada por um primeiro fragmento de diegese, de narração, de “conto” das aventuras de Maria e um segundo fragmento de mimese, onde são reportados trechos de diálogos que a protagonista entretém com quem partilha a vida, sejam amigas, colegas de trabalho, superiores, etc.

Se é na parte da diegese que a língua possui um tom coloquial e popular, em que é evidente a presença de modismos, frases feitas, ditos e da disfemia, e também da gíria e do calão, é nos trechos de mimese que língua se faz ainda mais mimética, reprodução fiel no escrito da fonética do Português falado nos arredores de Lisboa, imitação do idioleto que reflete a procedência da protagonista e o status social das outras

personagens que rodam à volta dela. Como demonstra a seguinte passagem:

As tuas canalhices e as tuas faltas de comparência foram apagadas do
ficheiro e já estávamos a trepar parede acima quando o telefone tocou, e tu
não o ignoraste.
eró Jesus
não quero saber
ele tem duas clientes à espera
bom para ele
duas
mais uma fantasia realizada
elas tão à espera
ele dá conta delas
elas tamém tão a minha espera
issé que já não vai dar
(Adolfo, 2013: 83)

Neste fragmento de diálogo são presentes muitos dos fenómenos e dos recursos gráfico-estilísticos que o autor usa para reproduzir o diálogo espontâneo e instintivo:

- 1) A síncope de consoantes: “tamém” no lugar de “também”.
- 2) A aférese de todas as sílabas “es” iniciais do verbo estar; encontraremos escrito, por isso, “tou”, “tás”, “tão”, “tava”, “távamos”, etc. Enquanto em muitas ocasiões “ainda” torna-se “inda”.
- 3) A crase: neste trecho “era o” torna-se “eró” enquanto “isso é” transforma-se em “issé”; em outras ocasiões “do que eu” chega a ser “do queu”, “e quanto é que achas” transforma-se num críptico “e quanté cachas”, “que as” num “cas” e, como já fixado na norma (o próprio corretor ortográfico do Word não assinala estas formas como erro; e o dicionário on-line Priberam.pt inclui estes lemas), os vários “para a”, “para o” são escritos como “pra”, “pro”.
- 4) O vocalismo: “então” transforma-se em “atão” e “que estão muito bem” em “que estão muita bem”.

Este recurso gráfico-estilístico que adota o autor não serve só para representar a velocidade do elóquio; a mimese completa da usura e do desbotamento fonéticos que se produzem na conversa oral são também testemunhas de um traço diatópico. Como reconhecem alguns estudos (Amaral, 1998; Barros 1994), as características principais do Português falado na área de Lisboa são as quebras vocálicas e as desestruturas silábicas que fazem com que a realização das vogais átonas seja extremamente reduzida ou até não realizada. Em todo o caso, as elisões e as concatenações produzem-se sempre quando nos encontramos perante uma fala contínua, uma produção espontânea de um

discurso oral.

Além das características acima citadas, outra peculiaridade evidente da língua da novela é o seu ser diastraticamente marcada, ou seja, aparecem nela singularidades linguísticas que a afastam da norma, incorporando, pelo contrário, traços típicos da gíria e do calão.

Várias são as definições dadas aos dois termos; Rodrigues Lapa afirma que o calão diz respeito só à linguagem no contexto de meios especiais, com carácter mais reservado ou secreto, como por exemplo o mundo das drogas, enquanto define a gíria «um conjunto de expressões de tipo popular, usuais na linguagem corrente e despreziosa, e sobretudo frequentes nas esferas menos cultas da população» (1979: 68). Dino Preti, no entanto, sublinha que a gíria é um vocabulário marcado cujo uso ainda enfrenta preconceitos na sociedade. Este vocabulário tipicamente oral, quando incluído na escrita, reflete «um recurso linguístico, com objetivos determinados, como por exemplo, indicar a fidelidade de uma transcrição; criar uma interação mais eficiente do escritor com o seu leitor [...], dar uma realidade maior ao diálogo literário ou teatral.» (2000: 241)

Porém, é a tripartição que De Rosa propõe aquela que mais se apresenta funcional também ao nosso estudo. Ressaltando a sobreposição que muitos estudiosos sempre fizeram dos dois termos, e partindo do esquema do sociolinguista italiano Gaetano Berruto, De Rosa utiliza «il termine *calão* per identificare il gergo storico; la definizione *gíria de grupo* per riferirci alle lingue speciali in senso stretto, mentre *gíria comum* servirà a identificare le lingue speciali in senso lato, ovvero le varietà paragergali transitorie.» (in De Marchis, 2008: 65-66)

Assinalo em seguida alguns exemplos destas três categorias. O calão da droga é o mais frequente e encontra-se logo na primeira página do livro:

Vamos abrir outra garrafa e cheirar o que ainda aí houver, para clarear as ideias. Esperamos que não tenhas tomado tudo, como fazes sempre. E essa é a outra coisa que nos deixa ainda mais fodidas. Nós às vezes também fumamos os restos do chocolate ou damos o último tirinho. Mas sentimo-nos mal.

(Adolfo, 2013: 9)

Ou a seguir, referindo-se ao consumo de drogas sintéticas: «não sabemos o que é que estava perdido na caixa dos smarties...» (Adolfo, 2013: 11)

Como parte de uma gíria de grupo identifico o que Maria chama o “falar à preto” (Adolfo, 2013: 33). O namorado da protagonista tem ascendência angolana e usa

expressões daquela variedade de Português (como “dama” p. 10 ou “mboa” p. 194) para se dirigir a esta. Enquanto outras referências que se encontram ao longo do texto, por exemplo «Uma coisa é certa: apesar de ser cem por cento branco, falava cento e cinquenta por cento à preto» (p. 33) ou «Se fôssemos mazinhas, diríamos que os tapetes que se vêem em tudo quanto é parede de retornado são sempre os mesmos» (p. 53), revelam que o facto de provir das ex-colónias ainda constitui um elemento preconceituoso.

Enfim, como gíria comum, reconheço em geral a língua em que Maria se expressa normalmente. Todavia, é preciso sublinhar que Ricardo Adolfo caracteriza o idioleto da protagonista, introduzindo na sua fala alguns elementos de facto absolutamente originais. Estes são neologismos criados através da crase de duas palavras existentes, por exemplo “pirogajosa” (p. 32) ou o insultuoso “vacabra” (p.55), ou através de outro mecanismo de invenção; procedendo de uma palavra real como “molestar” o autor cria o neologismo “molestação” que graças a um deslizamento de significado, no idioleto de Maria, não possui a conotação negativa de incomodar obsessivamente alguém, mas sim um sentido positivo de atenção sexual desejada e satisfatória.

É portanto através de uma compenetração marcante dos três níveis que o escritor consegue criar uma língua viva, trepidante e afetiva, e uma linguagem natural, vivíssima e em constante transformação, atingindo o objetivo de dar vida a uma novela realista, que procura justamente reproduzir fielmente o falar das suas personagens, reforçando com isso a evocação do ambiente, e encontrando a maneira de fazer penetrar o leitor no mundo da marginalidade em que se ambienta a trama.

Os vocativos e as operações derivacionais

Ao ler criticamente a novela de Ricardo Adolfo, imediatamente se nota a fundamental importância que as operações derivacionais, feitas por sufixação e operadas através dos múltiplos recursos de que dispõe a língua portuguesa, têm ao longo de todo o texto. Para este trabalho deter-me-ei essencialmente naquelas que se encontram nos vocativos que encabeçam as cartas/mensagens de que é composto o livro. Como função principal, estas palavras modificadas têm uma função estritamente retórica, de *captatio benevolentiae*; através dos vocativos, a protagonista quer captar a

atenção do seu interlocutor, como veremos nem sempre de forma benevolente, e servem para entender de imediato a boa ou má disposição da protagonista para com o seu namorado.

Além disso, estas modificações dos substantivos e dos adjetivos, que iremos analisar mais à frente, servem para caracterizar a linguagem contemporânea e dinâmica da protagonista. A nível pragmático, enfim, o papel dos sufixos diminutivos e aumentativos expressa-se sobretudo na manifestação da intersubjetividade e de uma vontade de interatividade.

Isto significa que aumentativos e diminutivos não são só expressão do locutor mas são também orientados para o interlocutor, que a protagonista da novela procura incansavelmente através dos vários meios de comunicação multimédia.

Todavia, acima de tudo estas operações derivacionais feitas através da sufixação são mais do que um recurso que modifica o substantivo ou o adjetivo a que se referem, mas intervêm sobretudo na transformação do ato da fala, ou melhor, da situação discursiva no seu conjunto, como um todo. Na narrativa de Ricardo Adolfo, então, o uso extensivo da modificação das palavras eleva-se a verdadeira estratégia narrativa e de construção da própria novela porque agem no plano da expressão.

Como afirma Manuel Rodrigues,

É nos sufixos que a descarga de paixões se dá com maior energia. Os sentimentos que vulgarmente agitam a nossa alma e que se resumem, ao final, no amor e na aversão que manifestamos de ordinário pelas coisas e pelas pessoas, refletem-se perfeitamente em alguns dos sufixos.
(in Rio-Torto, 1993: 19)

Na reconhecimento destas formas e dos significados que veiculam partirei da forma diminutiva das palavras. A maioria das operações derivacionais é feita através da forma de sufixação em *-inho*; embora, apesar de serem de uso minoritário, estejam presentes no texto também as formas em *-ito*.

Como afirma Rio-Torto, essa forma

É o recurso derivacional diminutivo mais generalizado, mais expressivo e mais produtivo, sendo portanto operador comum, atualizado em qualquer variedade dialectal, por qualquer tipo sociolinguístico de falantes, e em quaisquer circunstâncias discursivas, desde as mais familiares e coloquiais às mais cuidadas e até formais.
(Rio-Torto, 1993: 57)

Se, como é evidente, os dois agem como espelho da subjetividade e das emoções do falante, isto é, como instrumento de interação social entre o “eu” da

protagonista e o “tu” a quem ela se refere, ou seja o namorado, o leque de valores, funções e significados que assumem é muito mais amplo, e tem a ver com o valor emotivo da linguagem.

Estas formas diminutivas desempenham, portanto, uma função avaliativa, demonstrando toda a sua carga expressiva e o seu valor polissémico.

De facto, estas podem ser expressão de uma manifestação de carinho (sempre à maneira de Maria):

Velhinho milagreiro,
Mil vezes aleluia. Aleluia mais uma vez. Obrigada, Senhor, apesar de sabermos que não passas da mãe de todas as tangas.
Estás de volta, caralho. Foi a molestação do milénio.
(Adolfo, 2013: 140)

Velhinho do coração,
Somos as cabras mais sortudas do mundo. Vais receber alta do hospital e dar baixa lá em casa.
(Adolfo, 2013: 110)

E também de umas exageradas exteriorizações de felicidade:

Velhinhinhinhinhinhinhinhinho,
Daqui a setenta e três horas vamos estar a dizer-te boa-noite na mesma cama. E depois bom-dia. Vamos deixar de adormecer agarradas ao telemóvel à espera do teu telefonema para adormecermos agarradas a ti.
(Adolfo, 2013: 55)

Porém, o diminutivo pode ser também expressão de desprezo e de compaixão, dois sentimentos que andam muitas vezes a par, sendo muito difícil discernir qual é aquele que o locutor realmente sente. O exemplo que Andrade de Novais apresenta na sua tese de mestrado parece aplicar-se ao nosso caso. Ele afirma:

Uma base como corno (“homem atraído”) a que se afixe o sufixo –inho não passa de exprimir compaixão, talvez se entenda que, neste caso, o paciente poderia ter evitado a aquisição de tal atributo. O termo coitadinho, “homem atraído” também não é utilizado por compaixão mas por desprezo e zombaria.
(Andrade de Novais, 2002: 76)

Aplicando a afirmação acima às palavras de Maria:

Corninho,
Estávamos com fome, sem vontade de fazer jantar e já não conseguimos digerir as pizzas congeladas. Mandámos vir o Jesus.
(Adolfo, 2013: 89)

Velhito muito cornito,
Ser corno a posteriori não deve ser fácil. Tens direito a toda a raiva, embora nenhuma base de reclamação. É o chamado fode-te e cala-te. Podia ser pior,

só não sabemos como.
(Adolfo, 2013: 186)

Se na primeira citação, nas tentativas de Maria de suscitar ciúmes ao namorado através do irmão dele, Jesus, ainda podemos entrever uma base de compaixão, no segundo trecho emerge a vontade da protagonista de o ridicularizar e demonstrar todo o seu desprezo por ele, depois de ela, para vingar as suas ausências, o ter atraído.

Esta reconhecimento sobre o uso dos diminutivos permite-me ainda sublinhar que estes, apesar de revelarem às vezes compaixão e enternecimento e até carinho da parte do falante pelo seu interlocutor, não são nem mais nem menos do que eufemismos, que encobrem a verdade e a crueza destas expressões, que atenuam um valor negativo que trazem sempre consigo, sobretudo quando os vocativos são expressados através de insultos, palavrões e elementos disfémicos.

No que diz respeito às operações de morfologia derivacional que dão vida aos aumentativos, notamos que, na totalidade dos casos, nos vocativos que abrem as cartas/mensagens de Maria, estas são operadas através das sufixação em *-ão*. Como nos sufixos diminutivos, as palavras que se formam, às vezes verdadeiros neologismos, têm vários valores semânticos e um carácter avaliativo.

Como afirma Rio-Torto: «as significações complementares que afectam algumas destas palavras relevam os factores de ordem pragmática, pelo que são totalmente imprevisíveis e idiossincráticas». (1986: 105).

Seguem aqui quatro exemplos do texto que o podem demonstrar:

Velhão,
Acabámos mesmo, mesmo de chegar. O fim-de-semana contigo foi maravilhoso.
(Adolfo, 2013: 40)

Velhão,
Abrimos a porta derreadas, acabadas de sofrer quinze quilómetros, prontas para mandar a vizinha chatear o escroto do marido, e apareces tu de sorriso e ramo de flores. Gostamos muito desta tua nova faceta mais clássica.
(Adolfo, 2013: 83)

Velhãozão,
Entrámos nas últimas vinte e quatro horas. Também estás em transe? Nós passamos a noite a pensar em ti, agarradas ao Tarzan II.
(Adolfo, 2013: 58)

Velhãozão,
Desculpa termos desmaiado ontem à noite. Andamos mal habituadas e este corpinho parece não aguentar a fama que lhe deu nome.
Estavas incansável.
(Adolfo, 2013: 144)

No texto de Ricardo Adolfo, as palavras modificadas através do sufixos *-ão* são essencialmente amplificadores dos sentimentos positivos e de felicidade da protagonista, e não, como pareceria previsível, manifestação dos sentimentos de ódio que sente pelas contínuas desilusões do namorado.

Apesar de tudo, na minha ótica, subjaz, nestas formas derivadas das palavras, a vontade do autor de conscientemente tornar a sua ficção risível para o leitor; no caso dos diminutivos aumentando os indícios de insignificância e intensificando o valor irónico da gíria em que se expressa a protagonista. No caso dos aumentativos intensificando o aspecto burlesco e caricatural, dando-lhe matizes grosseiras e satíricas.

Podemos então voltar ao adjetivo “ridículo” com que Álvaro de Campos apelida todas as cartas de amor, com alusão àquelas que o ortónimo escrevia à namorada Ophélia Queiroz; nelas, sobretudo nos vocativos e nas fórmulas de tratamento, nas palavras de David Mourão-Ferreira:

O ridículo se apresenta, pois, como uma espécie de selo de garantia da autenticidade do sentimento amoroso. Mas, fixando-nos no preciso sentido da palavra “ridículo” – aquilo que provoca riso, porque mesquinho ou grotesco se nos afigura –, não poderemos deixar de inquirir se muito do que nos parece “ridículo” (e numerosas teorias sobre o “riso” teriam de intervir então) não resulta, as mais das vezes, do despertar de um nosso mecanismo de defesa perante certas transgressões (ou dissonâncias) que se verificam em determinado comportamento, individual ou colectivo, a que, por convenção, teremos o vezo de chamar “normal”.
(Pessoa; Ferreira (org.), 1978 (2001):130-31).

Dado que os vocativos não deixam de suscitar no leitor o riso, mais do que ridículos então prefere-se defini-los cómicos, ou tragicómicos, ressaltando mais uma vez, na sua função avaliativa, o poder polissémico que têm e a força dos sentimentos da protagonista.

Conclusões

Tendo como pano de fundo a análise cumprida, ou seja, esta interpretação hermenêutica que permitiu identificar as áreas do texto literário que maior resistência oferecem ao processo de recodificação, quais serão as pautas que conduzirão à tradução total desta obra literária? Por outras palavras, o que será preciso fazer para reproduzir a complexidade do original na língua e na cultura italiana?

Antes de mais, será preciso evitar a produção do que Laura Salmon define uma

“pseudo-tradução”, ou seja uma tradução em que o leitor reconhece a língua de partida, ou melhor, que o leitor sente como um texto não natural, não espontâneo e não apropriado. (in Cardinaletti, 2005: 19-23); em segundo lugar será necessário trabalhar, mais que numa equivalência perfeita, numa elaboração de um texto de chegada que tenha uma equivalência funcional com o texto de partida, onde encontrem o próprio lugar todas as implicações originais, tais como a fala diatópica e diafasicamente marcada da protagonista, feita de uma linguagem veemente, excessiva e espontânea, e sejam incluídas todas as conotações histórico-culturais que emaranham o texto.

Por isso, na minha opinião, será preciso realizar quer uma tradução textual quer uma tradução metatextual que moverá o leitor ao encontro com outra cultura e outras vivências.

Relativamente à tradução textual, ou seja, à transposição interlinguística, existem características da variedade popular do italiano que respeitam a variedade diastrática de Português utilizada por Ricardo Adolfo; por exemplo, a nível morfosintático será necessário privilegiar o uso de formas mais simples, evitar o uso da forma passiva, abundar no uso de perífrases e usar em modo alusivo os deícticos (Berruto, 2012: 146-47) e também utilizar construções de clivagem; a nível lexical terei que privilegiar os usos genéricos de termos para indicar pessoas, manter os usos disfêmicos da língua e os popularismos; no que diz respeito às operações derivacionais feitas ao longo do texto e sobretudo nos vocativos das cartas, a língua italiana põe à nossa disposição uma série de instrumentos para poder equacionar as nuances imaginadas pelo autor. Por fim, a nível de restituição gráfica da usura fonética será preciso utilizar a aférese, por exemplo nos adjetivos demonstrativos (‘sti; ‘ste), conglutinações e deglutinações do artigo na palavra (Berruto, 2012: 136-37) e, enfim, utilizar invenções linguísticas a par dos neologismos do escritor.

Em conclusão, longe de ter resolvido todos os problemas que esta tradução implica, e não tendo contabilizado exaustivamente as perdas e as possíveis restituições a fazer através de um trabalho de criação linguística na língua italiana, estou convencida de que, como salienta Paola Faini, tendo como objetivo a reconstrução do sentido intencionado pelo autor, será preciso utilizar toda «la libertà traduttiva di cui è possibile, anzi addirittura auspicabile, far uso in forme espressive contestualizzate nel quotidiano» (2004: 82-83), e até, às vezes, apresentar uma tradução menos fluida mas mais fiel à alteridade da cultura em que a obra nasceu.

Referências bibliográficas

- Adolfo, Ricardo. 2013. *Maria dos Canos Serrados*. Lisboa: Alfaguara.
- Alcoforado, Mariana. 1669 (S.d.). Cartas de Amor de uma Freira Portuguesa. Disponível em: www.cdn.luso-livros.com. Acesso em: 10 jun 2015.
- Altman, Janet Gurkin. 1982. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.
- Andrade de Novais, António Afonso. 2002. *Para uma Semântica do Diminutivo. Análise Cognitiva do Sufixo -inho*, Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa.
- Barreno, Maria Isabel; Horta, Maria Teresa; Velho da Costa, Maria. 2004 (1972). *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote.
- Barros, Rita. 1994. *Contributo para uma Análise Sociolinguística do Português de Lisboa*, Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa.
- Barthes, Roland. 1981 (1977), *Fragments de um discurso amoroso*, trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Ed.
- Berruto, Gaetano. 2012 (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci.
- Cardinaletto, Anna; Garzone, Giuliana. 2005. *L'Italiano nelle traduzioni*, Milano: Franco Angeli.
- Cunha, Sílvia, *Dias Inventados: o Romance-Diário na Ficção Contemporânea Portuguesa*. 2013. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro.
- Delille, Carl Heinz (org.). 1996. *Problemas de Tradução Literária*. Coimbra: Livraria Almedina.
- De Rosa, Gian Luigi. 2008. *Gírias e Calão. Tra Dialogo Finzionale e Realtà Linguistica*. In: De Marchis, Giorgio (org.) *Da Roma all'Oceano: il Portoghese nel mondo*. Roma: La Nuova Frontiera, p. 65-85.
- Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- De Faini, Paola. 2004. *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*. Roma: Carocci.
- Pessoa, Fernando; Mourão-Ferreira, David (org., postfácio e notas). 2002 (1978) *Cartas de Amor a Ophélia Queiroz*. Lisboa: Ática.

Pessoa, Fernando; Queiroz, Ofélia; Parreira da Silva, Manuela (org.). 2012. *Cartas de Amor*. Lisboa: Assírio&Alvim.

Preti, Dino (org.). 2000. *Fala e Escrita em Questão*. São Paulo: Humanitas / FFLHC.

Rio-Torto, Graça Maria. 1986. *Operações Derivacionais que Envolvem os Sufixos em –ão em Português*, Lisboa: 2º Encontro da Associação Portuguesa de Linguística, p. 104-145.

Rio-Torto, Graça Maria. 1993. *Formação das Palavras em Português. Aspectos da Construção dos Avaliativos*. Dissertação de doutoramento, Universidade de Coimbra.

Torop, Peeter. 2000 (1995). *La traduzione totale*, trad. it. e org. Bruno Osimo, Modena: Guaraldi, Logos.