

Modelando a Tradução como um Teatro da Mente: orações indiretas e efeito interno

Gabriele Salciute **CIVILIENE***

* Doutorado em Humanidades Digitais pelo King's College London. Professora de Educação em Humanidades Digitais no Departamento de Humanidades Digitais, King's College London. Contato: gabriele.salciute-civiliene@kcl.ac.uk

Resumo:

Este artigo defende que o tradutor literário trabalha sobre a obra original expressando interiormente suas emoções e sentimentos sob máscaras de personagens. Suas escolhas lexicais são indicativas de sua performance interior, cujas subjetividades íntimas são visíveis quando em contraste com a linguagem de outros tradutores. Para sustentar meu ponto de que a tradução literária é emocionalmente performativa e acontece no estado de transição psicológica entre o Outro ficcional e múltiplos Eus, bem como entre mimese e autotese, explorarei a possibilidade de modelá-la como um teatro da mente por meio do contraste semântico dos verbos dicendi encontrados no primeiro capítulo de *O Som e a Fúria*, de William Faulkner, e suas seis traduções em russo, polonês, lituano, romeno e francês.

Palavras-chave:

Teatro de tradução. (Auto) Desempenho emocional. Afeto interior.

Signum: Estudos da Linguagem, Londrina, v. 23, n. 2, p. 23-41, ago. 2020

Recebido em: 02/07/2020

Aceito em: 03/08/2020

Modelando a Tradução como um Teatro da Mente: orações indiretas e efeito interno

Gabriele Salciute Civiliene

INTRODUÇÃO

A literatura tem a espantosa capacidade de afetar e ser afetada. Pode deixar-nos zangados, tristes, pensativos, ou profundamente alterados, como em *The Sheltering Sky*, escrito por Paul Bowles. Este conto atmosférico intenso conduz o leitor a uma aventura através das cidades e desertos ensolarados da África. E embora as imagens da luz e do sol sejam evocadas diretamente 100 e 84 vezes, respectivamente, ao final o leitor chega a um lugar emocional muito escuro.

As emoções de uma obra literária transbordam para além das suas páginas e divisões geopolíticas para definir o *Zeitgeist* dos tempos ou gerações históricas. Segundo Baker (1927, p. 774), o que o poeta romântico Byron sentia, e não o que pensava, “é geralmente da maior importância; pois ele representava, como foi indicado pela sua popularidade contemporânea, a rebelião latente de milhões de europeus – uma rebelião que não sabia o que queria, mas que estava muito consciente de si própria, apesar de tudo”.

O efeito literário é resiliente e viaja longe. A raiva da desilusão juvenil, por exemplo, ressoou com os leitores de *The Catcher in the Rye*, de Salinger, e *On the Road*, de Kerouac, através das sociedades antipodais americana e soviética (YOUNG, 2009; SHERRY, 2015). No entanto, o efeito literário é um passageiro mercurial cuja face antropomórfica, voz e temperamento mudam com o seu leitor. Embora seja normalmente definido como uma expressão exterior de emoções, encontra as suas formas interiores de se articular como uma voz, gesto ou postura de personagens fictícias, trazidas à vida numa multidão de leituras. Na tradução, os efeitos estão nas mãos de uma tradutora cujas percepções e sentimentos se imiscuem na visão de um autor.

A tradução dificilmente foi conceitualizada como uma representação dramática, a menos que se trate de uma peça teatral traduzida de uma língua para outra. Embora muito tenha sido dito sobre o significado artístico, cultural e histórico da tradução, a sua natureza afetiva é pouco explorada (ANDERSON, 2005). É fácil ignorar que muito do que é mediado pela linguagem na tradução é principalmente um processo de se tornar e de agir como outra pessoa.

Aliás, defendo que a tradução literária é emocionalmente performativa, o que deixa vestígios nos padrões textuais. O seu significado subjacente pode ser explicado em termos da imaginação teatral de uma tradutora e da encenação da sua própria resposta emocional à literatura. Para conceitualizar a performatividade subjetiva da tradução, vou pedir emprestado, do contexto do rádio, o termo *theatre of the mind* (“teatro da mente”), que nomeava programas que utilizavam sons e palavras para encenar um drama (VERMA, 2012). Para ilustrar meu ponto de vista, compararei, em termos visuais, a maneira como seis traduções lidam com 961 orações indiretas do padrão *pronome + dizer*, encontrado no primeiro capítulo de *O Som e a Fúria*, de Faulkner, narrado por um personagem incomum chamado Benjy. Antes de narrar a forma como o efeito varia nesses casos, vou expandir as premissas de que a tradução literária é performativa, o seu desempenho é teatral, e a sua teatralidade é inerentemente existencial.

TRANSMEDIALIDADE DO TEXTO & TEATRO

As noções de teatro e de texto cruzam-se de forma conceitual e prática. Colaboram e co-evoluem, como quando uma peça teatral é escrita antes de entrar em cena ou quando um texto literário é adaptado para o palco. Inspirado pela popularidade do teatro na época, Stéphane Mallarmé, por exemplo, ficou dividido entre o teatro e o livro como modelo de mídia abrangente. Eventualmente, ele escolheu o livro como recipiente para as suas ideias espaciais, performativas e cinestésicas que percorrem as suas outras obras. Como transparece na sua carta a Vittorio Pica, ele via a literatura como intrinsecamente teatral (GORELICK, 2018). Charles Dickens também retirou grande parte da sua inspiração literária do teatro (PLATIEN, 2001; GLAVIN 2001).

A lógica do contraste é trazer uma coisa para um foco mais nítido à custa da outra, cujas características são selecionadas para fornecerem uma base para antíteses. O texto é, no entanto, muitas vezes tomado como aquela coisa rudimentar cuja ontologia é vista como mais plana do que a das artes performativas. O teatro tem raízes para além da linguagem, argumenta Gossman (1976), enquanto um texto é colocado principalmente no seu meio verbal, distingue-se da performance: “o drama é o que o escritor escreve... o teatro é o conjunto específico de gestos executados pelos artistas... [e] a performance é todo o acontecimento” (SCHECHNER 1988, p. 85).

Goldstein e Bloom (2011) insistem que, ao contrário da literatura, o cinema e as peças teatrais dependem de detalhes intensos que produzem um autêntico sentido de realidade. No entanto, os exemplos de especificidade que fornecem não são um direito de nascença teatral ou cinematográfico. Não é raro que as pinturas sejam recriadas no ecrã. As pinturas clássicas, por exemplo, inspiraram muitas *mise-en-scènes* interiores e exteriores no *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick.

Um dispositivo retórico chamado ‘*ekphrasis*’, por outro lado, traduz obras de arte visual com palavras. Para as escolas literárias de realismo e naturalismo, uma descrição visual detalhada é um princípio que oferece um comentário social ou uma versão de registo pouco seletivo e preciso do comportamento humano, psicologia e relações. Tanto Charles Dickens como Donna Tartt têm um olho obsessivo para o detalhe que coloca um leitor no centro de uma cena ou de um evento.

A ausência de detalhes, por outro lado, pode ter um impacto psicológico mais forte do que características abundantes. A estética da ausência é agnóstica dos meios de comunicação social. Ernest Hemingway negligenciaria frequentemente as aparências físicas das suas personagens. Em vez disso, ele deixava que os seus diálogos os definissem. À maneira brechtiana, Lars von Trier remove atributos realistas das cenas de *Dogville*. A sua cenografia minimalista ajuda a transmitir a história de uma cidade isolada e corrompida, como crítica do mundo capitalista.

O teatro existe na “subjetividade daqueles que o praticam”, argumenta Boal (2007, p. 37). E o texto também. É antropro -mórfico e -cêntrico, uma vez que encarna sempre quem quer que se envolva com ele. E onde há um corpo, há um movimento, um gesto, uma interação e uma emoção. Tanto a leitura como a escrita são corpóreas e sensoriais tanto quanto mentais: os nossos olhos consomem palavras, as nossas mãos agitam-se, as emoções elevam-se e ondulam através do corpo. O que quer que aconteça em nível neurofisiológico ou emocional constitui tanto texto como grafemas, palavras e sentenças.

A premissa importante deste artigo é que o desempenho ocorre na imaginação antes de qualquer expressão no palco ou no intertexto. Armstrong (1997) encontra o teatro e a consciência como termos mutuamente inclusivos, uma vez que ambos são processos autoadaptáveis de *biological intentionality* (“intencionalidade biológica”). Ambos abrangem experiências corporais e realidades mentais. E tal como o teatro, o texto também é psicodramático. Ou seja, a consciência é o seu meio principal.

PERFORMATIVIDADE E TEATRALIZAÇÃO DO TEXTO

A linguagem é performativa em muitos aspectos. Pode provocar mudanças sociais para além das nossas intenções (CULLER, 2000). Em reflexão sobre a noção de Wolfgang Iser do jogo de um texto, Natoli (1992) observa que ambos estão relacionados reciprocamente: os textos são tocados por nós e estão a tocar-nos. A linguagem atua, frequentemente, interiormente e de forma subliminar. Os seus registos emocionais e experimentais são impactantes, embora subtis, para serem observados diretamente. O nosso discurso figurativo pode ter uma motivação psicológica. Se usarmos as metáforas da guerra para descrever as nossas atitudes ou relações, é provável que estejamos na mentalidade de luta (LAKOFF; JOHNSON, 2003). As nossas metáforas acabam por afetar o nosso comportamento e os nossos sistemas de crenças. A linguagem coloca-nos em mundos fictícios onde nos tornamos e experimentamos alguém ou alguma coisa. Quando lemos o que as personagens dizem, desempenhamos o seu papel, o que pode ter um efeito duradouro ou transformador.

O mecanismo de colocação teatral é principalmente neuroanatômico. *Mirror neurons* (“neurónios-espelho”) e *embodied cognition* (“cognição encarnada”) são os conceitos que explicam a relação entre espectadores e atores num espaço teatral. A teoria dos neurónios-espelho argumenta que a mesma parte do cérebro acende quando um faz uma ação e o outro observa o fazer (FALLETTI, 2016). Como o texto nos coloca em experiências concretas, é menos óbvio aos olhos e à mente do que como o mesmo é conseguido por meios teatrais convencionais. Na superfície, a materialidade imediata do texto parece ser composta por tinta, página, palavras, linhas e outros elementos. Não há proscênio para nos lembrar que entramos num espaço onde tanto a mente como o corpo estão envolvidos. Não há conhecimento direto sobre de que lado desse proscênio estamos – como atores ou espectadores? Não há adereços ou máscaras para nos ajudarem a interiorizar a nossa atuação, assim como no teatro Noh, onde uma máscara é menor do que o rosto de um ator e as suas fendas nos olhos são apenas suficientemente largas para pouca luz e para ajudar o ator a desempenhar seu papel.

O espetáculo, contudo, não tem de assumir uma forma exterior. Um ator pode criar um efeito nos espectadores sem sequer se mexer. Na antropologia teatral é chamado *pre-expressive level* (“nível pré-expressivo”) (FALLETTI, 2016). O conceito de Falletti de desequilíbrio não verbal enfatiza o contínuo entre o físico e o emocional, trabalhando em conjunto para criar a energia que o corpo de um ator emana. O que dá a entender que uma tradutora interpretou em vez de ler o trabalho original são as suas afinidades com personagens fictícias mediadas pela linguagem. Em termos neuroanatômicos, podemos pensar na tradução como uma *re-synthesis* (“re-síntese”) de vários componentes de imagem armazenados em diferentes partes do cérebro e depois revividos como um drama imaginário na nossa consciência (YOUNG; SAVER, 2001).

No sentido de fazer algo em vez de meramente dizer, a tradução é performativa de duas maneiras. O texto original faz coisas a uma tradutora que, por sua vez, faz algo a esse texto. Por outras palavras, nós executamos e somos executados pelo texto. De ambas as formas, o fazer é psicodramático. Uma tradutora entra noutros corpos, vozes, mentes, e atua de acordo com os seus sentimentos e estados de espírito. Aqui, a divisão entre a execução de outros e a autorrepresentação cresce cada vez mais. Uma tradutora é projetada para imaginar a representação e encenação de cenas na sua mente como quando faz para reviver o que lhe aconteceu ou para especular como seria se fizesse uma escolha diferente. É provável que estas encenações sejam menos verbais e mais visuais.

O termo utilizado por Culler (2000), *performatives*, é demasiadamente genérico para descrever os efeitos psicodramáticos da tradução, uma vez que evoca outras formas de arte para além do teatro, incluindo dança, música e afins. Quando despojado até às suas raízes etimológicas, o verbo “*to perform*” parece ter evoluído de um sentido mais amplo, ou seja, o realizar ou fazer de várias coisas. Dizia-se que os sonhos e o tempo eram “*performed*”, por exemplo, em inglês médio. No seu sentido atual, o verbo coloca uma ênfase na realização de algo. Coisas tão diversas como músicas, peças e contratos podem ser “*performed*”. Ao contrário

dos substantivos genéricos *performativos*, o substantivo e o adjetivo *teatral*, como em “traduções teatralizadas” ou “consciência teatral”, parecem estar melhor adaptadas do que os descritores linguísticos habituais para captar a forma como aplicamos efeitos na tradução.

TEATROS DE SOBREVIVÊNCIA DO GENE EGOÍSTA

Como qualquer forma de escrita criativa, a tradução literária é, em certa medida, autobiográfica e autoficcional, ao mesmo tempo. Alguma coisa pessoal escorrega sempre para a tradução através das portas entre o consciente e o inconsciente. Alguns novos sentidos do Eu serão inventados no encontro com o Outro.

As visões evolutivas enquadram a linguagem, o teatro e outras invenções socioculturais como meios e máquinas de sobrevivência. O teatro, como um *substrate of consciousness* (“substrato de consciência”) ou um estado de *heightened consciousness of mind and body* (“consciência elevada da mente e do corpo”), é posto como tendo vindo a evoluir como um sistema adaptativo que definiu o ser humano como espécie (ARMSTRONG, 1997). Uma vez que o teatro é inerentemente existencial, não se limita à performance em palco. As formas como entendemos e nos relacionamos com as representações teatrais expressam e forjam a nossa adaptação ao mundo físico e social.

Em termos psicológicos, a arte do teatro é mais do que uma máquina de prazer. Entre outras coisas, proporciona um espaço para se esconder ou sobreviver sob uma máscara. É essa autoestrangulação que nos permite modelar experiências e situações para dar sentido ao descontentamento latente, indeterminações, crises ou medos. A descoberta do empoderamento interior gera e dá forma a uma consciência teatral. Também é necessária uma autoengenharia teatral para construir ficções através das quais sobrevivemos e nos adaptamos ao mundo. A adaptação pode exigir muitas competências das quais a comunicação entre a mente e o corpo é a chave para um intérprete. Uma das funções do cérebro humano é controlar os músculos (DAWKINS, 2006) diante de um perigo iminente, para a sobrevivência. No nível psicológico, uma sobrevivência *post-mortem* é ainda mais essencial quando traumas permanecem dentro de nós.

A lente do adaptativismo coloca o existencialismo no centro do trabalho de uma tradutora. As principais escolhas de uma tradutora não são linguísticas, mas as que se situam entre o autor e ela própria. Ver os limites que nos separam do mundo exterior pode ser um condicionamento biológico que funciona como um mecanismo de autodefesa (DENNET, 1991). A questão da intraduzibilidade que preocupa a teoria da tradução não resulta tanto de diferenças linguísticas ou culturais como desta resistência autobiográfica biologicamente pré-programada. A revolta de uma tradutora começa com o seu conflito de ter de renunciar ao seu Eu sob a pressão de reconstruir a visão de um autor.

Enquanto na sua busca de preservar o que quer que acredite constituir, o autor e as suas intenções de ideais e prescrições teóricas, o imperativo biológico do gene egoísta é sobreviver como uma entidade singular (DAWKINS, 2006). O gene egoísta de uma tradutora, portanto, procura sobreviver mais do que o autor do original na sua dupla atuação como espectadora que espelha o Outro e como ator que interpreta a si próprio, embora a autorrepresentação nunca seja precisa num sentido documental ou factual.

Os limites defensivos dos Eus socialmente construídos são esbatidos nos momentos criativos da autorrepresentação. A imagem do Outro oferece um conflito, mas também uma fantasia para o Eu censor. Não podemos tornar-nos inteiramente, mas sim imitar o Outro. O Outro não pode possuir-nos inteiramente sem ser possuído, por outro lado. Isto é quando o Outro autoritário se torna uma máscara dissidente, e a experiência da autoficção começa.

TRANSCENDÊNCIA PERFORMATIVA DA AUTOCONSCIÊNCIA

As nossas personalidades podem ser descritas como coesas e unificadas em oposição a incoerentes e divididas. A desordem da personalidade implica castigo e sofrimento no mito grego onde Afrodite ciumenta envia Eros para punir a psique mortal, fazendo-a apaixonar-se pelo homem mais hediondo. Em vez disso, Eros apaixonar-se por Psique apenas para fugir quando a sua identificação oculta é revelada. Para se tornar inteira, Psyche vai à procura de Eros e suporta muitas provações. No entanto, no final, ela é recompensada com o reencontro e é transformada na deusa da alma. Estes arquétipos de busca e viagem promovem uma sensação de autoexpansão. No entanto, a construção social da identidade estigmatiza frequentemente as noções do Eu fluido como perturbações mentais significantes.

Seja devido a traumas psicológicos ou ao desejo metafísico de consertar coisas partidas, podemos abandonar os centros fixos das nossas identidades autoimpostas ou forçadas. Termos como *self-transcendence* (“autotranscendência”) (GARCIA-ROMEY, 2010), *transliminality* (“transliminalidade”) (THALBOURNE; HOURAN, 2000), limites *thin and thick* (“finos e grossos”) da mente ou *permeable ego boundaries* (“limites permeáveis do ego”) (HARTMANN, 1991) foram cunhados em observação de quão porosa pode ser a nossa consciência. A autopreservação biológica pode obrigar-nos a adotar uma máscara social chamada *persona*, na terminologia junguiana, mas as sombras suprimidas do *alter ego* anseiam por viver à luz da consciência. O envolvimento criativo com ficções é uma forma das sombras do desejo de se libertarem sob o controlo do Eu censurador.

Eugenio Barba (1994, p. 173) celebra a transcendência teatral: “O teatro me permite pertencer a nenhum lugar, não estar ancorado a uma só perspectiva e permanecer em transição”. Ele interpreta-o como uma performance existencial de sobrevivência sob as pressões de cerimônias de vida codificadas e socialmente construídas. Dos seus anos na escola militar, Barba recorda que apenas o seu corpo estava empenhado em lá estar, enquanto uma parte de si próprio “foi excluída”, uma vez que a expressão de certas emoções foi proibida naquele ambiente. O que acontece com a parte excluída? Sobrevive e talvez prospere algures reencarnado como uma ficção no teatro da mente. A teatralidade da imaginação permite-nos explorar os nossos infinitos e múltiplos aspectos na tentativa de fabricar as versões do *Self*. O texto original é um roteiro solto para uma tradutora, e o seu autor é apenas mais uma personagem fictícia que construímos e apropriamos juntamente com outras figuras que habitam o seu mundo fictício.

A experiência da mente tradutora assemelha-se ao estado de entrecruzamento, que no vocabulário da antropologia teatral é definido como um estado em que uma intérprete é suspensa entre as suas máscaras/papéis e o seu *Self* (SCHECHNER, 1988). Schechner (1985) pergunta o que observou na atuação de um dançarino de veados Yaqui – um homem debaixo da máscara de um veado ou o próprio veado? A sua premissa antropológica é que um artista se torna alguém numa *dialectical tension* (“tensão dialéctica”), de fato, alguém entre múltiplos “eus”. O território em que entramos quando traduzimos um texto literário é igualmente um intermediário psicológico. Na teoria da tradução, estamos frequentemente preocupados em transferir o significado entre textos, línguas ou culturas. Mas, em termos existenciais, esses destinos nunca são alcançados, pois o centro de atuação da tradutora está sempre em algum ponto intermediário.

Os romances de Faulkner são intensamente polifônicos. As suas múltiplas vozes narrativas e pontos de vista envolvem e engolfam o leitor. Faulkner criou muitas das suas personagens em conflito na sua própria imagem, refletindo os seus múltiplos sentidos do eu, argumenta Watson (2002), que interpreta os romances de Faulkner como uma forma de autorrepresentação baseada em fotografias de família, manuscritos e cartas. Caddy, de *The Sound and the Fury*, por exemplo, espelha os seus sentimentos conflituosos pela sua esposa Estelle e filhas, uma das quais faleceu antes do nascimento da outra (WATSON, 2002). Crueldade e angústia abundam nos seus mundos ficcionais onde as suas personagens sofrem com e por ele, oferecendo imagens em

que uma tradutora pode reconhecer-se a si própria. No teatro da sua mente, o gene egoísta de uma tradutora é suscetível de reagir. Ela pode deslocar poderes e suprimir ou ampliar algumas vozes, dependendo das memórias, fobias, ou conflitos que elas evocam. Algumas traduções, de fato, reinventam as personagens faulknerianas e as suas relações, tal como discutido mais à frente. No entanto, as dimensões pessoais na tradução são rotineiramente interpretadas como uma forma de interpretação errada ou de desrespeito pela intenção de um autor, o que afasta o leitor da obra original (PAVILAVIČIŪTĖ, 2019). A crítica textual também compromete frequentemente a criatividade de uma tradutora a normas mais amplas (LAVIOSA et al., 2017) em vez da sua poética existencial.

PARA ALÉM DAS NORMAS LITERÁRIAS DOS ATOS LINGUÍSTICOS

O estilo de um escritor é tradicionalmente visto impregnado de sua vida e experiências, incluindo sua biografia emocional. Os verbos dicendi de Dickens, por exemplo, são considerados orientados para a performance devido à sua paixão pelas práticas teatrais de ler seus romances em voz alta em público (LAI-MING, 2008) e atuar (PAGE, 1988). Entretanto, um tradutor teve que esperar até recentemente para “ganhar o direito a uma biografia”, como Baer (2018) apropriadamente observa.

Embora as escolhas de uma tradutora sejam um assunto interessante sempre que diferem da linguagem de um escritor, elas são vistas como normativas, em vez de exclusivamente pessoais. Estamos de fato enredados em muitos acordos sociais, mas a forma como as normas translatoriais são conceptualizadas obscurece idiosincrasias mais sutis e nuances geoculturais. As noções de *foreignization* (“estrangeirização”) e *domestication* (“domesticação”), por exemplo, captam as pressões de acentuar ou o caráter do original ou da língua para a qual está sendo traduzida. As estratégias de domesticação foram politicamente instrumentais para o controle e supressão do Outro na tradução soviética da literatura ocidental (SHERRY, 2015).

O mecanismo centralizado da censura soviética foi posto em prática como forma de controle colonial e de propaganda sobre as línguas minoritárias e as faladas nos países satélites (VENCLOVA, 1979; COTTER, 2008; STRAVINSKIENĖ, 2008). Para Cotter, uma tradução ‘boa’ é aquela que leva o leitor à realidade soviética. O que não estava de acordo com a estética soviética e não podia ser apropriado foi sujeito ao esquecimento. Os exemplos de como palavras e frases foram retiradas da tradução soviética, abundam. A fama de Faulkner não foi poupada. A frase “Isto não é a Rússia, onde só porque usa um pequeno distintivo de metal, um homem é imune à lei” aparece no capítulo Dilsey de *The Sound and the Fury* onde Jason acusa a polícia de indiferença. Desaparece da tradução polaca de Anna Przedpełska-Trzeciakowska e da versão russa de Осия Сорока, ambas publicadas durante o período soviético. Muitas referências religiosas também desaparecem da versão de Сорока, no capítulo de Benjy.

Embora o verbo simples diga que domina a ficção inglesa, a sua simplicidade era demasiado estranha para a tradução soviética que a substituiria por sinônimos próximos ou distantes. Há algo de liberal e, ao mesmo tempo, deslocado a este respeito. Deixem as personagens falarem livremente porque são ficções traduzidas que irão disfarçar um verdadeiro orador. Para muitos aspirantes e mesmo escritores reconhecidos do período soviético, a tradução tornou-se uma espécie de exílio existencial, mas também um lugar para se esconderem e sobreviverem. Podia-se traduzir o que não se conseguia escrever. Por outro lado, o registro aparentemente inocente de orações indiretas é transformado com comentários e instruções de como o leitor deve ver os personagens a agir e interagir. Esta mudança não é meramente estilística, mas política, uma vez que produz uma mudança crítica na consciência de um papel de intérprete para espectador.

Embora estas normas estejam em jogo, em certa medida, nas seis traduções de *The Sound and the Fury*, de Faulkner, toda a camada operacional de registro experimental permanece escondida porque os autores

ocidentais não foram os únicos Outros a serem suprimidos e subvertidos. A domesticação soviética foi a estrangeirização disfarçada da perspectiva das minorias étnicas. Venutti (1995), que fala a favor da *foreignization* (“estrangeirização”) como forma de revigoração das culturas minorizadas, esquece esta ironia assinalada por Cotter (2008) na sua profunda discussão sobre a soviética da Romênia. Através da teoria e da prática, a tradução soviética forçou a russificação das culturas tradutoras. A literatura ocidental, por exemplo, foi traduzida para línguas minoritárias a partir de versões russas e não a partir dos textos originais, o que muitas vezes foi escondido do escrutínio público.

O reconhecimento desta perspectiva geopolítica, por si só, não pode enquadrar a discussão sobre o que constitui a identidade emocional das traduções. Mesmo sob restrições, os tradutores têm uma escolha, e as normas literárias sempre foram desafiadas, questionadas e subvertidas (MALMKJÆR, 2005). A aceitação de que as línguas são maleáveis para o gene egoísta agir sob o disfarce de múltiplos Outros, posicionaria a tradução como um meio de desempenho de autoficção.

ONDE A SEMÂNTICA ENCONTRA A PSICOLOGIA

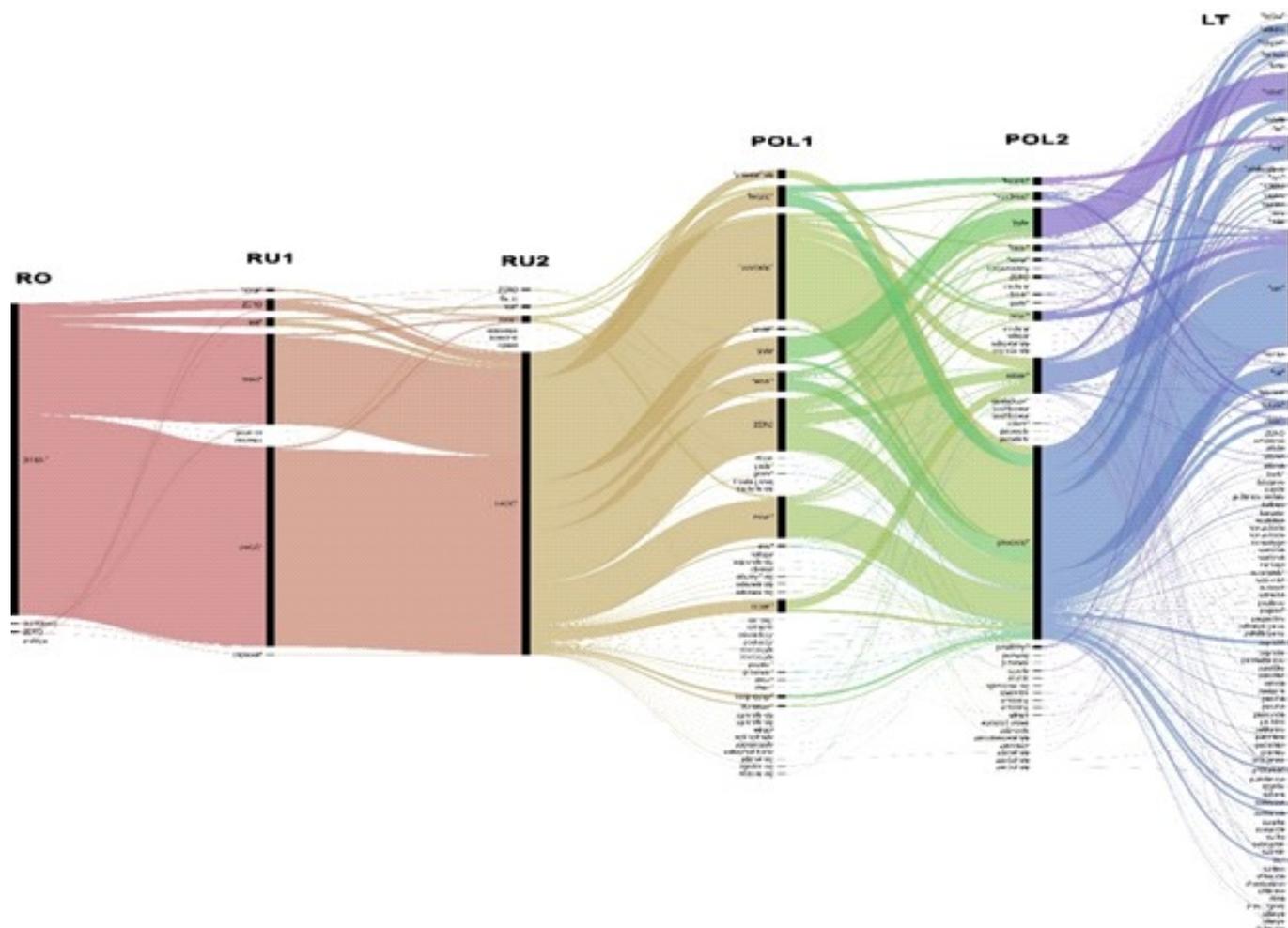
Os discursos relatados não pertencem nem ao fluxo de narração nem à fala. São instruções de encenação que lembram o leitor de ser um intruso na consciência do Outro. Podem dizer-nos como ver o Outro falar e agir, o que nos afasta ou nos aproxima de estados estranhos e desconhecidos da mente.

Como a maioria das ficções escritas em inglês, *The Sound and the Fury* tende a usar o verbo simples *say* (dizer) nas orações indiretas. Embora Faulkner se abstenha de controlar o olhar do seu leitor aqui, ele ainda faz algo fora do comum. Primeiro, ele usa orações indiretas em excesso, muitas vezes para ajudar seu leitor a identificar de quem é a voz que emerge no fluxo de consciência da narração de Benjy. Aqui o estilo de Faulkner é genuinamente polifônico, no sentido bakhtiniano. O escritor retira-se do centro do palco para observar quem quer que habite o seu mundo ficcional. Esta ilusão de ausência autoral deixa um espaço polifônico para o leitor deslizar sobre uma máscara feita à imagem de um autor ou personagem e para realizar a sua resposta emocional. O texto original torna-se, assim, um roteiro rudimentar aos olhos de um tradutor.

Em segundo lugar, Faulkner emprega meios pouco usuais como a pontuação para colocar o seu leitor bem no centro da mente narradora. No capítulo *Benjy*, por exemplo, ele separa a fala direta de outros personagens e o discurso indireto com um ponto. Como uma “técnica para estabelecer os limites da compreensão de Benjy” (MORRISON, 2008, p. 23), o período rompe a ligação entre todo o ruído conversacional e a repetição de Benjy em forma de mantra de “ela/ele disse”.

A forma como uma tradutora lida com os verbos dicendi pode significar a sua resposta afetiva, mesmo quando ela opta por suprimir as suas reações. A alteração do vocabulário de um tradutor em relação à língua do original é performativa a nível narrativo e autopoietico. Ou seja, a análise de como as personagens fictícias são feitas para responder de forma afetiva pode oferecer um vislumbre voyeurístico do teatro da mente de uma personagem, bem como do da autora, da tradutora e do próprio leitor.

A Figura 1 compara as escolhas semânticas que seis tradutores fizeram para tornar o verbo dizer na sua interpretação do capítulo de Benjy. Cada escolha numa tradução é alinhada com uma variante correspondente noutra versão. Quanto menos escolhas semânticas foram feitas, menos perturbado é o tecido das traduções, representado por uma cor específica e pelo número de fios de palavras.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 1 – As variantes semânticas do verbo dizer em seis traduções do capítulo Benjy (RO = Romanina por Ivănescu, RU1 = Russo por Сорока, RU2 = Russo por Гурова, POL1= Polaco por Przedpeńska-Trzeciakowska, POL2 = Polaco por Polak, LT = Lituano por Tauragienė)

A tradução lituana e duas traduções polacas do capítulo *Benjy* são semanticamente abundantes em comparação com outras versões apresentadas na Figura 1. Tanto Polak como Tauragienė publicaram as suas versões no período pós-soviético, quando já não se esperava que os tradutores domesticassem tanto a literatura como antes (DANYTĖ, 2008). O verbo simples *dizer* veio a ser traduzido mais rotineiramente de forma literal. Surge assim a questão de saber porque é que os tradutores não abraçaram as novas tendências. A extravagância semântica de Tauragienė pode ser influenciada pela estética da velha guarda. Mas esta regra é, afinal, autoimposta, o que, entre outras coisas, proporciona um controlo emocional sobre o Outro fictício. Na nossa correspondência, a tradutora salientou que escolheu os escritores com os quais podia relacionar-se emocionalmente, e o sentimento de paixão pela vida de Faulkner foi central no seu trabalho [V Tauragienė, comunicação pessoal, 11 de junho de 2020]. A sua confissão provoca outras questões sobre se a sua interpretação de Faulkner foi guiada por apropriação emocional, ou melhor, invasão; ou o que a levou a procurar viver em projeção literária.

As outras três traduções também desafiam a noção de normas. Tanto Осия Сорока como Anna Przedpeńska-Trzeciakowska publicaram as suas traduções durante o período soviético. Ирина, a versão de Гурова, embora se diga ter sido concluída por volta da mesma época que a obra de Сорока, foi disponibilizada em versão impressa apenas no período pós-soviético. Ambos os tradutores russos seguem o imperativo

faulkneriano de manter simples os verbos dicendi no capítulo *Benjy*, o que vai contra a norma da domesticação. A abordagem de *Сорока*, no entanto, muda nos outros três capítulos.

Embora tanto os tradutores russos como os romenos Mircea Ivănescu se abstenham de dramatizar as personagens através de atos de fala, a sua resposta emocional aos corpos faulknerianos pode ser encontrada noutros locais. A *Caddy* inglesa, por exemplo, soa suave e preocupado quando ela chama *Benjy* “meu pobre bebê” (*my poor baby*), mas os três tradutores amplificam essa emoção das suas próprias maneiras como se segue:

[1] “My poor baby.” [Faulkner]

“Copilul meu, săracul de tine, copilașul meu” [Ivănescu]

“Meu filho, pobre de ti, meu bebê”, disse. [TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS]

- Бедный мой малютка [Сорока]

“Pobre do meu bebê” [TRADUÇÃO PARA PORTUGUÊS]

- Мой бедненький малыш. [Гурова]

“Meu pobre [diminuto] pequeno filho” [TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS]

A forma como outros personagens tratam *Benjy* toca um ponto sensível. O leitor deve se sentir desamparado, uma vez que não possui a história, como o escritor original. E ainda assim pode fantasiar momentos e finais felizes. A agência de um tradutor é tal que pode trazer alguma justiça semiótica através da mudança das relações de poder no nível semântico. O canto folclórico tripartido de Ivănescu é como se envolvesse *Benjy* nas camadas verbais de suave tristeza. Tecnicamente, a estratégia romena pode ser chamada adição, expansão ou mesmo domesticação, mas os termos não captam o impulso psicodramático do tradutor. Levanta-se a questão de saber exatamente o que suscitou o transbordamento emocional de Ivănescu. Tanto *Сорока* como *Гурова* escolhem o mesmo adjetivo para *poor*; no entanto, *Гурова* utiliza a forma diminutiva. O ritmo também é significativo. A ordem das palavras de *Гурова* é literal e a sua ênfase recai sobre a forma diminutiva de *poor*. Na interpretação de *Сорока*, o pronome *my* quebra a frase ao meio, criando assim o efeito de uma aljava vocal. Nem a estrangeirização nem a domesticação podem explicar a poética destes gestos íntimos de afeto.

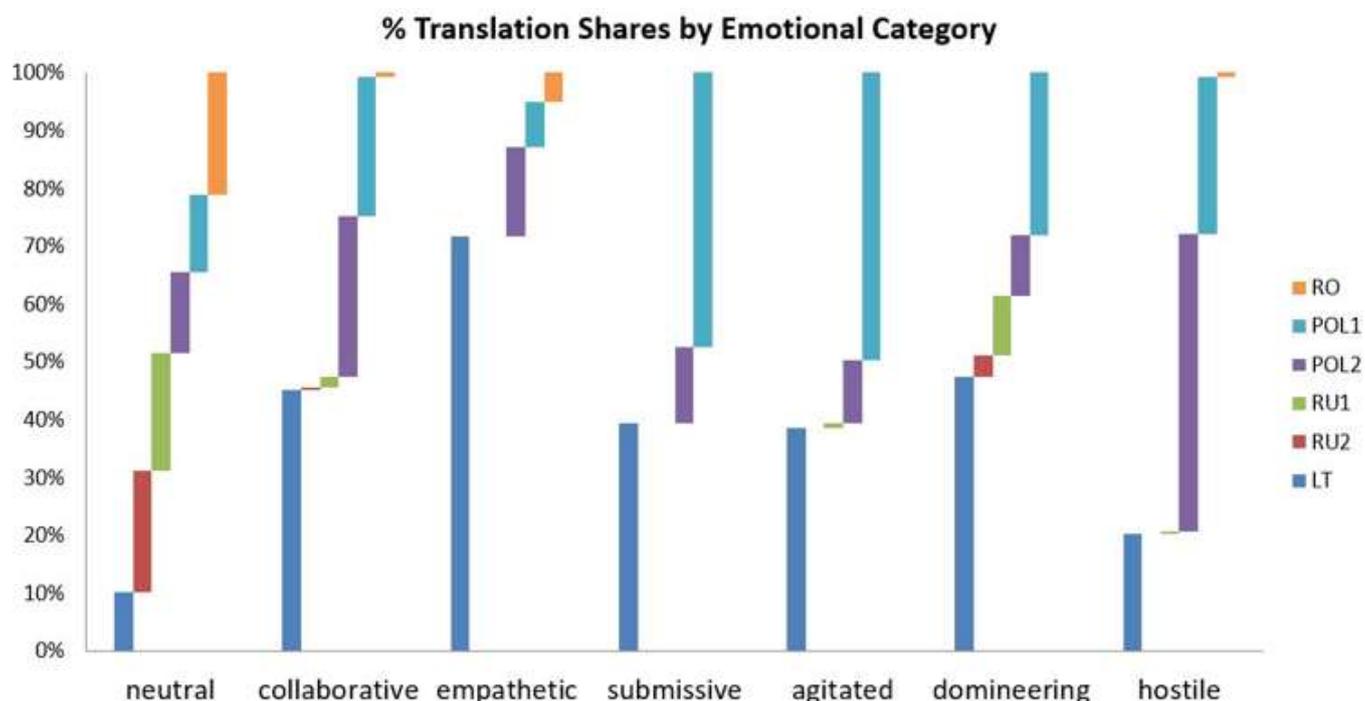
A distinção bakhtiniana entre polifonia, entendida como vozes insubordinadas ao poder autoral, e monologismo, como uma rejeição dessa pluralidade, não é clara na tradução. Na superfície, a tradução é polifônica para um leitor que vê múltiplas personagens a falar em diferentes vozes. A tendência soviética para desorientar a literatura ocidental criou espaço para a crítica social, bem como para a autoexpressão íntima. Uma vez que o autor lança sempre uma sombra sobre um tradutor, mudar a forma como as personagens falam pode ser uma forma de subverter o seu poder. Mas de quem são as vozes no final? Estará o tradutor consciente de ter uma conversa com os múltiplos Outros, ou será que se desloca para dentro deles sem reparar que a linha foi atravessada? Examinando mais atentamente, algumas escolhas translatoriais parecem transmitir visões contraditórias sobre a forma como as personagens interagem umas com as outras. O pessoal pode ser especulado para residir especialmente nos tipos de conflito que os tradutores criam.

ORAÇÕES INDIRETAS COMO GESTOS TEATRAIS DE AFETO

Para extrair padrões emocionais nas traduções, agrupei os verbos que utilizavam para tornar as orações indiretas do capítulo *Benjy* em sete categorias semânticas. A categoria neutra consiste nos verbos que são as traduções mais diretas do verbo inglês *say* (dizer), como *saké* ou *pasaké* em lituano, *powiedział* em polaco, e *сказал* em russo. Seis outras categorias estão espalhadas ao longo do continuum do afeto. De um lado, há emoções de agitação, dominação e hostilidade. As suas contrapartidas incluem colaboração, empatia e submissão.

Os opostos não são nem negativos nem positivos num sentido estrito. Preferem captar a intensidade emocional com que as personagens são traduzidas para falar ou interagir umas com as outras. O grupo hostil, por exemplo, compreende os verbos que variam na sua expressividade de raiva e frustração. Alguns personagens apenas retrucam ou gritam, enquanto outros ameaçam. Há muito espaço para uma exploração mais aprofundada da anotação semântica de como os tradutores lidam com os verbos de elocução. Mas minha estratégia experimental era ter um pequeno número de categorias para identificar contrapontos significativos entre as traduções.

Os verbos tradutórios não apenas afirmam o fato de alguém falar; eles também denotam a maneira de falar, estados de humor, intensidade vocal, expressões faciais e respostas corporais, por exemplo, *gniewal się* (“estava zangado”) em polaco, *pakèle balsq* (“levantou a voz”), *guodė* (“consolado s.o.”) e *gūžtelėjo pečiai* (“encolheu os ombros”) em lituano. A Figura 2 mostra como cada categoria emocional é dividida entre seis traduções.



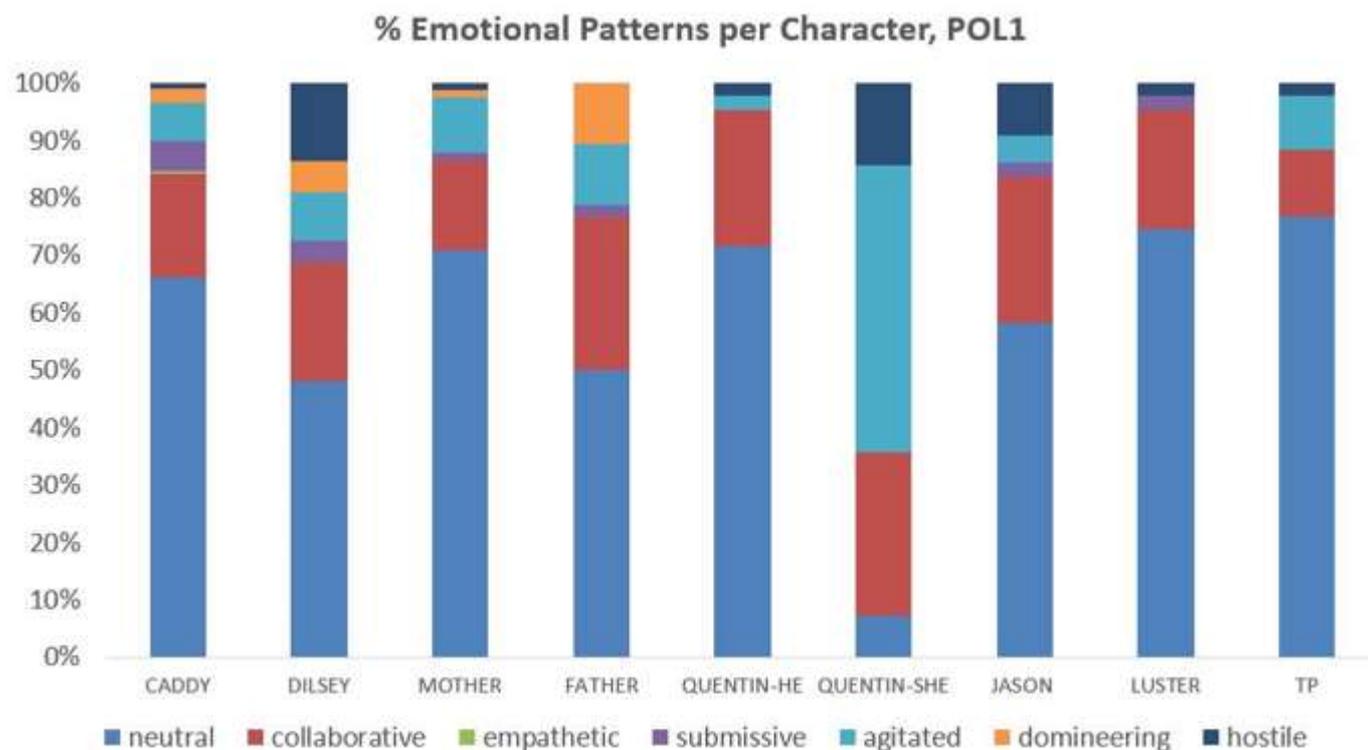
Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 2 – Quotas comparativas de quantos verbos cada tradução tem por categoria emocional

A versão lituana e duas versões polacas apresentam padrões mais contrastantes de variação semântica. Anna Przedpeńska-Trzeciakowska, tradução de 1971, tem a maior pontuação nas categorias de submissão e agitação. A versão de Jędrzej Polak, publicada em 1993, contém a maior proporção de hostilidade. Na sua interpretação, algumas personagens são mais frequentemente retratadas como gritantes ou ameaçadoras. Em contraste, os caracteres lituanos estão equipados com mais empatia, mas são também colaborativos e dominadores em grande medida.

Uma vez que as traduções russas e romenas tratam de forma neutra as orações indiretas no capítulo *Benjy*, as outras versões que empregam a variação semântica são mais instrumentais na identificação da forma como os tradutores se envolvem nas suas performances fictícias. A Figura 3 mostra as proporções das emoções exibidas pelas personagens no capítulo de *Benjy*. A filha de Caddy, Quentin, é marcada no visual como Quentin-she, para diferenciá-la do irmão de Caddy, que leva o mesmo nome. Ela desempenha um

pequeno papel no discurso geral, mas a sua forma de interagir destaca-se na versão de Przedpełska-Trzeciakowska. Ao contrário de outras personagens, ela é significativamente mais agitada.



Fonte: Elaborada pela autora.

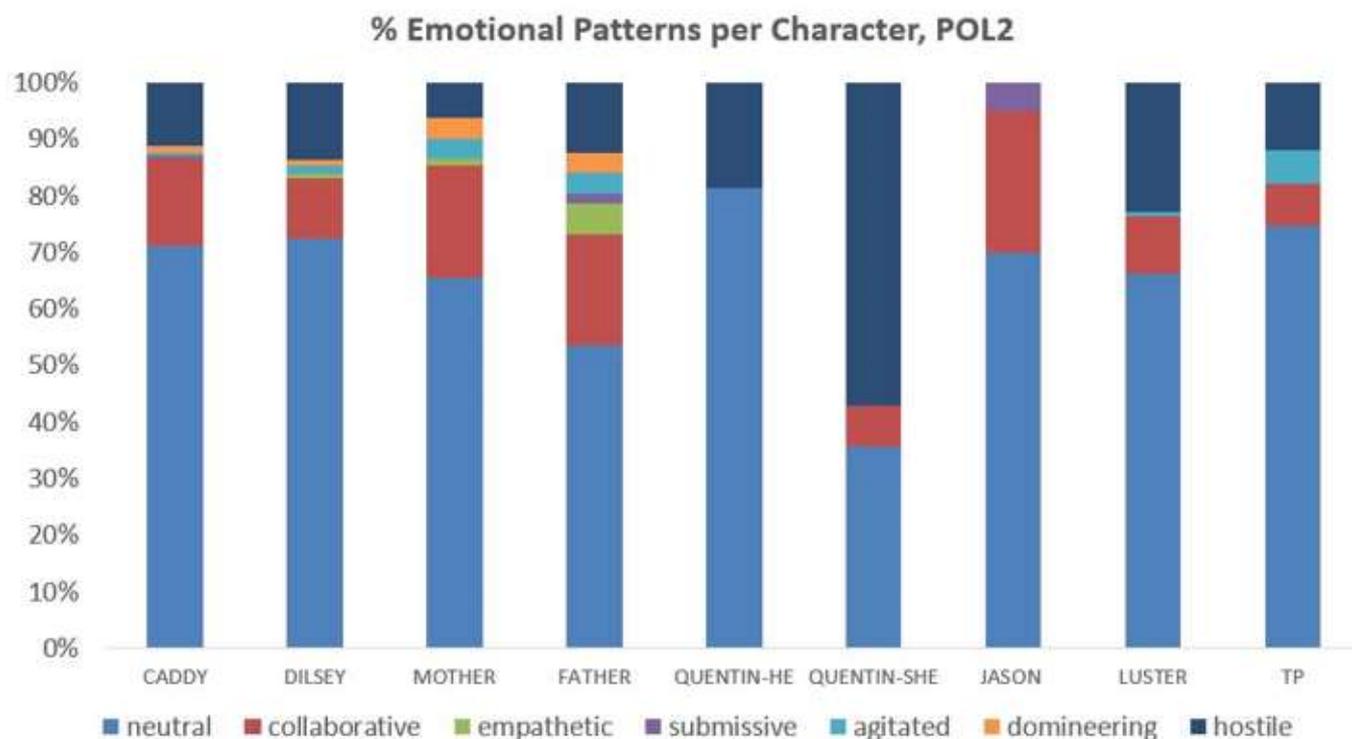
Figura 3 – Padrões emocionais por personagem fictício na tradução de POL1

Na tradução de Polak, como se vê na Figura 4, na página seguinte, a gama de emoções de todas as personagens encolhe, à exceção do Pai, cujos atos de fala são os mais diversos. As personagens de Polak também exibem emoções proporcionalmente mais fortes do que as personagens de Przedpełska-Trzeciakowska. Tendem a ser mais hostis. Aos olhos de Polak, Quentin-she é a mais enérgica na forma como interage com outras pessoas, o que contrasta com o seu retrato como sendo agitado e colaborativo, na Figura 3.

Quentin está presa na família infeliz. Seu tio Jason intimida-a frequentemente, pois ela lembra-lhe demasiado a mãe, Caddy. Ele desempenha um papel no afastamento dela de Caddy, que é banida do lar. Apropria-se também do dinheiro destinado a Quentin. Numa cena, Quentin cai com Jason, o que chega ao ponto de Dilsey sentir a necessidade de se colocar entre eles para evitar uma luta física. A intensidade emocional com que Polak faz Quentin articular a sua fala, constitui um padrão idiossincrático não encontrado em outra tradução.

Algumas cenas mostram mais contraste emocional entre os tradutores. O capítulo final que se centra em Dilsey, por exemplo, culmina na cena angustiante que revela intolerância, alcance cego, e violência doméstica como uma característica central da família Compson. Descreve como Luster leva Benjy e a sua Mãe a dar uma volta. Eles atravessam pacificamente os portões da casa enferma até que Benjy rompe em lágrimas. O tio de Benjy, Jason, aborta a sua viagem, batendo no cavalo e no Luster. Jason passou o dia inteiro a perseguir a sua sobrinha fugitiva. Ele pensa que o mundo inteiro está contra ele. Mas ele descarrega a sua raiva nas personagens mais vulneráveis: Benjy e Luster. À vista da violência, Benjy começa a lamentar-se, ao que Luster responde de forma notavelmente diferente em duas traduções. Przedpełska-Trzeciakowska faz Luster descarregar a sua

raiva em Benjy (por exemplo, *gniemal się*), enquanto a sua versão lituana apela ao perdão na tentativa de o acalmar (por exemplo, *ramino, teisinosi*).



Fonte: Elaborada pela autora.

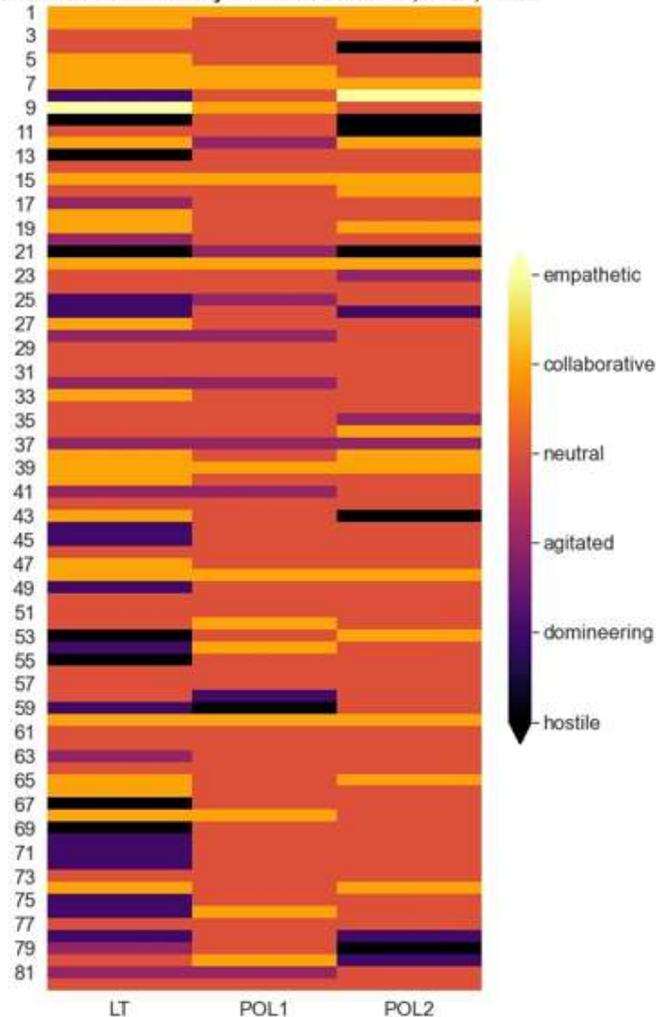
Figura 4 – Padrões emocionais por personagem fictício na tradução de POL2

PSICOSEMIOSE DO EFEITO TRANSLATORIAL

A monotonia com que cada ato da fala é proferido no romance original é frustrante. A neutralidade desapaixonada dos verbos faulknerianos é supressiva e desanimadora. O leitor é tão sem voz como Benjy que, embora seja um observador inteligente, não consegue articular para o mundo exterior o que vê e sente. Embora a tradutora possa ver-se refreada a mudar radicalmente os infelizes desenvolvimentos do enredo original, ela pode (des)empoderar as suas personagens por meios semânticos.

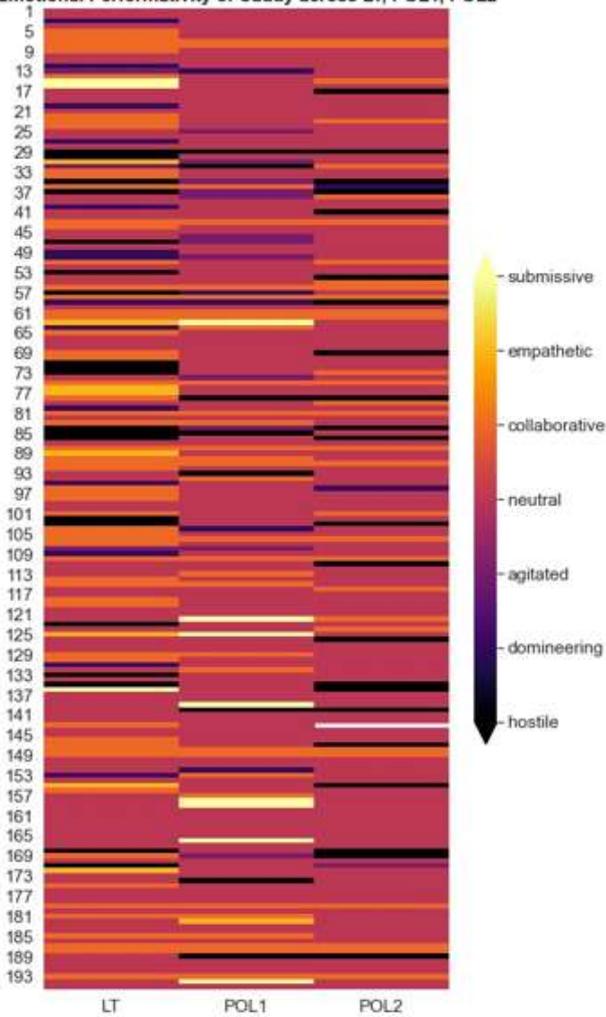
Na versão lituana, a mãe emerge como a menos simpática em termos de como é representada para interagir com outras personagens. Ela grita com os seus filhos e criados, mas na maioria das vezes a sua animosidade visa a sua filha Caddy. Os heatmaps da Figura 5 contrastam o desempenho emocional da Mãe e de Caddy ao longo de três traduções do capítulo *Benjy*. As versões em russo e romeno não estão aqui incluídas, uma vez que os seus tradutores se abstiveram de dramatizar a sua personagem através de atos de fala.

Emotional Performativity of Mother across LT, POL1, POL2



(a)

Emotional Performativity of Caddy across LT, POL1, POL2



(b)

Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 5 – Distribuição das categorias afetadas nas orações de (a) Mãe e (b) Cadillac em três traduções do capítulo Benjy

Na Figura 5(a), a mãe lituana exibe emoções fortes com mais frequência do que nas duas traduções polacas. O padrão lituano também parece progredir ao longo do tempo narrativo. Os verbos hostis e dominadores afloram no final, onde a Mãe lituana é frequentemente feita para se opor, censurar ou comandar (por exemplo, *paprieštaravo*, *papriekaištavo*, *paliėpė*) quando ela lida com Caddy.

Tauragienė nega explicitamente o tropo da relação mãe-filha. Quer venha da sua experiência ou imaginação é, no entanto, profundamente pessoal. Ela também tende a mostrar as três personagens-chave femininas, Mãe, Caddy e Dilsey, como dominadoras. Como aspectos de uma figura materna, elas formam o triângulo de rivalidade entre uma mãe biológica e duas mães substitutas. É curioso observar que não surge um conflito tão acentuado nas traduções polacas.

A criada negra Dilsey mantém unida toda a família Compson, disfuncional e quebrada. Ela tenta cobri-los com um cobertor de gentileza, mas a sua expressão de cuidado é frequentemente desrespeitada. Enquanto o próprio Faulkner não escondeu os seus afetos à personagem de Dilsey (BLEIKASTEN, 2008) ele a usa como um dispositivo narrativo para explorar a atrofia emocional da família Compson. Na tradução de Tauragienė, no entanto, Dilsey assume uma voz mais assertiva na forma como fala, por exemplo, *paragino* (“instado”), *paliėpė* (“ordenado”), *nutraukė* (“interrompido”), *subarė* (“repreendido”). O seu retrato lituano é

como se emancipasse Dilsey e compensasse a injustiça semiótica que o seu caráter perdura no romance original. No entanto, Dilsey não recebe tanta força de vontade nas outras traduções.

Numa inspeção mais atenta, o mapa térmico da Figura 5(b) revela vários padrões interessantes de contraste na forma como os tradutores percebem e transmitem o desempenho emocional de Caddy. Por exemplo, na cena em que a Mãe pergunta se Caddy está levando Benjy sem as galochas, a Caddy lituana responde, de forma apologética (ex.: *teisinosi*), enquanto tais sinais de culpa estão ausentes em ambas as versões polacas. Na outra cena as crianças são aconselhadas a ficarem caladas na cozinha. Eles jantam e ouvem a mãe lamentar-se na outra sala, o que faz com que Benjy se desfaça em lágrimas. A Caddy polaca é empática na sua tentativa de o silenciar (isto é, *prosila* “pedido”), enquanto a sua versão lituana está fixada em manter a ordem e o controle (isto é, *paliepė* “ordenado”). As traduções polacas parecem contrastar umas com as outras em mais um nível. Sempre que Caddy se apresenta como suave e carinhosa (por exemplo *prosila* “asked”, *martvila* się “worried”, *szepnęła* “whispered”) na versão de Przedpeńska-Trzeciakowska, Polak retrata-a de formas emocionalmente neutras, o que potencialmente realça a distinção entre os olhares feminino e masculino. Como se vê na Figura 4, Polak também utiliza uma gama emocional mais ampla do que outros tradutores para caracterizar o Pai.

GRITO ENTRE A MIMENSE E A AUTOTESE

É curioso que os três tradutores estejam de acordo sobre um só efeito. Na sua interpretação do capítulo *Benjy*, os verbos que denotam gritos e gritaria formam um grupo proeminente que vem em segundo lugar após os verbos neutros de falar. Ocorrem 63 vezes na versão de Przedpeńska-Trzeciakowska (ex.: *wolał, wolała*), enquanto Polak (ex.: *krzyżcał, wrzasnął*) e Tauragienė (ex.: *šaukė, rėkė*) os utilizam 39 vezes cada um. No entanto, como e onde eles descrevem o ato de gritar revelam visões de mundo emocionais fenomenologicamente diferentes e produzem diferentes ontologias narrativas. A qualidade dramática do grito funciona como um dispositivo narrativo, mas também vocaliza a forma como os tradutores experimentam e encenam outras exhibições emocionais a nível ficcional e autobiográfico.

No nível estético, o som do gritar precede uma cena ou momento específico. Wagner, por exemplo, insere o grito no meio de *Der Fliegende Holländer* e nas suas outras obras de ópera (FRIEDHEIM, 1983) para marcar um ponto de viragem na trama. Tal como parece a partir das suas reflexões teóricas, o seu dispositivo de grito é uma encarnação filosófica da vontade universal de Schopenhauer (FRIEDHEIM), em vez de ser informado por uma visão da psique de uma personagem. Enquanto o dispositivo de Wagner tem a sua origem na estética, o grito translatório surge algures, naquela área psicológica limítrofe, onde uma tradutora não é nem ela própria nem uma personagem que ela executa.

Os tradutores lituanos e polacos parecem exteriorizar o sofrimento e a frustração das personagens Faulknerianas com as quais se podem relacionar psicologicamente. Entram no corpo gritante e produzem mentalmente a expressão visual de uma pessoa que grita, e talvez o som, o seu comprimento e o tom. Enquanto o Outro grita, os seus espectadores experimentam o efeito de uma forma semelhante à que o intérprete e o espectador coperformam num espaço teatral, tal como explicado pela teoria do neurônio espelho (FALLETTI, 2016). Por outro lado, a presença corporal dos tradutores não se dissolve nesta mimese psicosemiótica. Eles podem estar lançando interiormente os seus próprios afetos experimentados vicariamente fora do texto, em vez de derivarem da imitação altruísta de personagens fictícias.

A psicologia da gritaria é também dupla. Podemos gritar com medo ou para reivindicar os nossos poderes. Uma boca bem aberta distorce a imagem de um cavalo na pintura de Picasso, chamada *Guernica*, para retratar os horrores da guerra. Em *O Grito*, de Munch, a boca de um homem tem a forma de um círculo delineado em preto e cheio de nada. A distorção sem voz perfura e desfigura o rosto, o aspecto mais humano dos nossos corpos. Helene Weigel, a atriz membro do *Berliner Ensemble* de Bertold Brecht, que interpretou a

personagem titular na sua peça *Mãe Coragem*, abre a boca num grito silencioso ao ver o corpo do seu filho torturado. Da mesma forma, Meryl Streep executa um grito silencioso no seu papel de Sophie quando ouve a sua filha gritar enquanto é morta por nazis no filme *Sophie's Choice*. Em todos estes casos, as imagens do grito são retiradas do som físico, o que amplifica as experiências traumáticas de horror.

Os gritos, contudo, podem subverter as relações de poder. Num filme perturbador chamado *The Shout*, Jerzy Skolimowski inspira-se visualmente na pintura *Head VI*, de Francis Bacon, para retratar o grito como uma técnica de subjugação, controle e exploração. Aquele que domina este som alto domina os outros. Levanta-se a questão se os tradutores utilizam os verbos do grito para emancipar as personagens ou a si próprios. Ao representar a filha de Caddy, Quentin, como agitada e gritando na tentativa de dominar Jason, ambos os tradutores polacos podem ter vocalizado o seu desespero em reconhecimento da sua situação difícil. Quentin é assim emancipado, e Jason é punido por *bullying* ao ser colocado numa posição inferior. No entanto, a outro nível, a gritaria pode ser dirigida a ambas as personagens, ainda que Quentin possa evocar empatia. No filme de Skolimowski, os poderes de gritar corrompem ambos os lados. Quentin e Jason são ambos emocionalmente difíceis de espelhar e de representar. É sufocante ser Quentin ou ver o mundo através dos olhos de Jason, cuja linguagem tóxica está cheia de ódio às mulheres, à raça negra, aos judeus e à sociedade em geral. Tendo em conta estas armadilhas semióticas, o instinto do gene egoísta é o de sobreviver à mimese avassaladora do Outro. É assim plausível supor que as imagens de gritos ajudam os tradutores a regressarem do estado de entrelaçamento, gritando a si próprios de volta à existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modelação semântica dos verbos dicendi revela como as traduções variam na representação de personagens fictícias por meios léxico-performativos. Nem as normas linguísticas nem literárias podem explicar a extensão da variação individual observada nos padrões emergentes, à luz dos quais o pressuposto de que a tradução é autobiográfica e autoficcional é cada vez mais convincente. Sempre que as emoções se manifestavam na língua das traduções, não se podia assumir que pertencessem apenas ao mundo ficcional. A tradução literária pode ser emocionalmente exigente e perturbadora. Embora os efeitos psicológicos da interpretação comunitária, por exemplo, tenham sido reconhecidos e amplamente discutidos na investigação, a dinâmica psicodramática da tradução literária ainda está por explorar e ser compreendida.

Conceitualizada como um teatro da mente, a tradução emerge como uma forma íntima de apropriação psicológica, automanifestação e reinvenção. A teatralidade da tradução permite-nos não realizar autoimagens, experimentando os nossos sentidos de fluidez, justiça, culpa ou prazer. Por outro lado, proporciona espaço para a autorrealização sob o disfarce de identidades fictícias. Muitos escritores emergentes e experientes do período soviético, incluindo Copoka, considerado neste artigo, escolheram o exílio existencial ao se tornarem tradutores. Embora não discutidos aqui em profundidade, as ligações entre contextos sócio-históricos mais amplos e biografias individuais propõem uma vertente produtiva de investigação sobre o que constitui padrões emocionais na tradução literária.

Embora a modelação semântica seja altamente interpretativa, cria espaço para explorar a tradução de uma perspectiva fundamentalmente fenomenológica como uma performance mental que deriva as suas energias da imaginação autobiográfica e de autoficção. As outras trajetórias a seguir implicariam perguntar se as estratégias afetivas de um tradutor diferem no discurso direto e indireto; se e como a sua resposta emocional evolui ao longo do tempo; ou como a autocensura está emaranhada de autorrealizações.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, J. The double agent: Aspects of literary translator affect as revealed. *In: DELABASTITA, D.; GRUTMAN, R. (ed.). Fictionalising translation and multilingualism*. Antwerpen: Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken, 2005. p. 171-181.
- ARMSTRONG, G. Theatre as a complex adaptive system. *New Theatre Quarterly*, Cambridge, v. 13, n. 51, p. 277-288, jan. 1997. Disponível em: <http://bit.ly/3tZaump>.
- BAER, B. J. The translator's biography and the politics of representation. *In: WOODSWORTH, J. (ed.). The fictions of translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2018. p. 50-66.
- BAKER, H. T. Literature and the emotions. *The English Journal*, v. 16, n. 10, p. 772-777, jan. 1927. Disponível em: <https://bit.ly/3qqmxHf>. Acesso em: 05 dec. 2020.
- BARBA, E. The genesis of theatre anthropology. Tradução Christopher Cairns e Judy Barba. *New Theatre Quarterly*, Cambridge, v. 10, n. 38, p. 167-173, jan. 1994. Disponível em: <http://bit.ly/3dfXenr>.
- BLEIKASTEN, A. An Easter without resurrection? *In: BLOOM, H. (ed.). William Faulkner's The Sound and the Fury*. New York, NY: Bloom's Literary Criticism, 2008. p. 41-66.
- BOAL, A. Theatre, human beings. *In: KEEFE J.; MURRAY S. (ed.). Physical theatres: A critical reader*. London; New York: Routledge, 2007. p. 32-37.
- COTTER, S. The Soviet translation: Romanian literary translators after World War Two. *Meta*, v. 53, n. 4, p. 841-859, dez. 2008. Disponível em: <http://bit.ly/3b69c0t>.
- CULLER, J. *Literary theory: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- DANYTĖ, M. Literatūrinio vertimo normų pokyčiai Lietuvoje po 1990-ųjų metų. *Kalbu Studijos*, n. 12, p. 51-56, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3u4Tsnc>.
- DAWKINS, R. *The selfish gene: 30th anniversary edition*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- DENETT, D. *Consciousness explained*. New York; London: Back Bay Books, 1991.
- FALLETTI, C. Introduction: The shared space of action. *In: FALLETTI C.; SOFIA, G.; JACONO, V. (ed.). Theatre and cognitive neuroscience*. London; New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2016. p. 3-14.
- FRIEDHEIM, P. Wagner and the aesthetics of the scream. *19th-Century Music*, v. 7, n. 1, p. 63-70, 1983. Disponível em: <https://bit.ly/3u10RDR>.
- GARCIA-ROMEU, A. Self-transcendence as a measurable transpersonal construct. *The Journal of Transpersonal Construct*, v. 42, n. 1, p. 26-47, 2010.
- GLAVIN, J. Dickens and theatre. *In: JORDAN, J. O. (ed.). The Cambridge companion to Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 189-203.
- GOLDSTEIN, T. R.; BLOOM, P. The mind on stage: Why cognitive scientists should study acting. *Trends in Cognitive Sciences*, v. 15, n. 4, p. 141-142, mar. 2011. Disponível em: <http://bit.ly/3qkdrMa>.

- GORELICK, S. Translator's introduction. In: MALLARMÉ, S. *The book*. Tradução Sylvia Gorelick. Cambridge: Exact Change, 2018. p. v-xvi.
- GOSSMAN, L. The signs of the theatre. *Theatre Research International*, v. 2, n. 1, p. 1-15, jan. 1976. Disponível em: <https://bit.ly/37f90KY>.
- HARTMANN, E. Thin and thick boundaries: Personality, dreams, and imagination. In: KUNZENDORF, R. G. (ed.). *Mental imagery*. New York, NY: Springer Science+Business Media, 1991. p. 71-78.
- LAI-MING, T. H. Reading aloud in Dickens' novel. *Oral Tradition*, v. 23, n. 2, p. 185-199, out. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3bcQ7tm>.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2003.
- LAVIOSA, S.; PAGANO, A.; KEMPPANEN, H.; JI, M. *Textual and contextual analysis in empirical translation studies*. Singapore: Springer Science+Business Media, 2017.
- MALMKJÆR, K. Norms and nature in translation studies. *SYNAPS*, v. 16, p. 13-19, 2005.
- MORRISON, G. M. The composition of *The Sound and the Fury*. In: BLOOM, H. (ed.). *William Faulkner's The Sound and the Fury*. New York, NY: Bloom's Literary Criticism, 2008. p. 3-30.
- NATOLI, J. *Mots d'ordre: Disorder in literary worlds*. Albany, NY: State University of New York, 1992.
- PAGE, N. *Speech in the English novel*. 2. ed. London: The Macmillan Press, 1988.
- PAVILAVIČIŪTĖ, G. Translation as a barrier between the original narrative and the reader: A case study of power relations and address forms in two crim fiction novels. *Darnioji Daugiakalbystė | Sustainable Multilingualism*, n. 15, p. 147-169, 2019. Disponível em: <http://bit.ly/3bcVOaG>.
- PLATTEN, R. L. From Sketches to *Nickleby*. In: JORDAN, J. O. (ed.). *The Cambridge companion to Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 16-33.
- SCHECHNER, R. *Between theatre and anthropology*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania, 1985.
- SCHECHNER, R. *Performance theory*. 2. ed. London: Routledge, 1988.
- SHERRY, S. *Discourses of regulation and resistance: censoring translation in the Stalin and Khrushchev era Soviet Union*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- STRAVINSKIENĖ, E. *Mano metai; prisiminimai*. Vilnius, LT: Garnelis, 2008.
- THALBOURNE, M. A.; HOURAN, J. Transliminality, the mental experience inventory and tolerance of ambiguity. *Personality and Individual Differences*, v. 28, n. 5, p. 853-863, maio 2000. Disponível em: <http://bit.ly/3ppUg2h>.
- VENCLOVA, T. Translations of world literature and political censorship in contemporary Lithuania. *Lituanus*, v. 25, n. 2, 1979. Disponível em: <http://bit.ly/3qoCTQM>.
- VENUTI, L. *The translator's invisibility: A history of translation*. London; New York: Routledge, 1995.

VERMA, N. *Theatre of the mind: Imagination, aesthetics, and American radio drama*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2012.

WATSON, J. G. *William Faulkner: Self-presentation and performance*. Austin, TX: University of Texas Press, 2002.

YOUNG, J. *Sergei Dovlatov and his narrative masks*. Evanston: Northwestern University Press, 2009.

YOUNG, K.; SAVER, J. L. The neurology of narrative. *Substance*, v. 30, n. 1/2, f. 94-95, p. 72-84, 2001. (Special Issue: On the Origin of Fictions: Interdisciplinary Perspectives). Disponível em: <https://bit.ly/3dhJoRM>.