



LETICIA YUKARI IWASAKI KUSHIDA

**TRADUZINDO OS PROGRIS RIPTS DE CHARLIE:
UMA EXPERIÊNCIA SOBRE ESCUTA E TRADUÇÃO**

CAMPINAS,

2013



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LETICIA YUKARI IWASAKI KUSHIDA

**TRADUZINDO OS PROGRIS RIPTS DE CHARLIE:
UMA EXPERIÊNCIA SOBRE ESCUTA E TRADUÇÃO**

Orientadora: Profa. Dra. Maria Viviane do Amaral Veras

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Linguística Aplicada, no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de mestra em Linguística Aplicada, na área de Teoria, Prática e Ensino da Tradução.

CAMPINAS,

2013

iii

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

K968t Kushida, Leticia Yukari Iwasaki, 1985-
Traduzindo os progris riports de Charlie : uma
experiência sobre escuta e tradução / Letícia Yukari
Iwasaki Kushida. -- Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Maria Viviane do Amaral Veras.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Keyes, Daniel, 1927-. Flowers for Algernon – Crítica e
interpretação. 2. Ficção científica - Tradução. 3. Tradutores
– Ética profissional. 4. Tradução e interpretação – Aspectos
morais e éticos. I. Veras, Viviane, 1950-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem.
III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Translating Charlie's progris riports: an experience about listening
and translation.

Palavras-chave em inglês:

Translation

Flowers for Algernon

Translation ethics

Translating and interpreting - Moral and ethical aspects

Área de concentração: Teoria, Prática e Ensino da Tradução.

Titulação: Mestra em Lingüística Aplicada.

Banca examinadora:

Maria Viviane do Amaral Veras [Orientador]

Lenita Maria Rimoli Esteves

Ana Elvira Luciano Gebara

Data da defesa: 07-03-2013.

Programa de Pós-Graduação: Lingüística Aplicada.

BANCA EXAMINADORA:

Maria Viviane do Amaral Veras

Maria Viviane

Lenita Maria Rimoli Esteves

Lenita Esteves

Ana Elvira Luciano Gebara

Ana Elvira

Maria Rita Salzano Moraes

Daniel do Nascimento e Silva

IEL/UNICAMP
2013

A Kentaro Kushida e
Osmarina de Lourdes Sabino,
in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só pôde tomar a forma que tomou graças à atenção, dedicação e paciência da professora e orientadora Viviane Veras. Sua orientação e suas aulas inspiradoras permitiram conhecer uma forma de ver e escutar tradução de maneira bastante ampla.

Agradeço às professoras Ana Elvira Luciano Gebara e Maria Rita Salzano Moraes por todos os comentários no exame de qualificação. Certamente me indicaram onde poderia complementar na pesquisa.

Sou grata às professoras Ana Elvira Luciano Gebara (por ter aceitado novamente o convite de me avaliar) e Lenita Esteves, convidadas para compor a comissão examinadora.

Agradeço a Seisei Matsuda, que me introduziu a leitura de *Flowers for Algernon* pela tradução japonesa. Esse “encontro arranjado” resultou neste trabalho de dissertação e tradução. Quem diria...!

Agradeço aos meus colegas Luís Fernando Protásio, “companheiro de viagem” à Campinas, Lara Souto Santana e Elton Luiz Aliandro Furlanetto pelas discussões acadêmicas e amistosas que propiciaram muita reflexão ao longo do curso.

E palavras me faltam para agradecer o suficiente a meus pais e minha irmã por terem me apoiado em mais uma etapa de minha vida.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo refletir sobre tradução e sobre o trabalho de escuta do tradutor por meio da elaboração de uma tradução de *Flowers for Algernon* (1966), romance de ficção científica, escrito pelo estadunidense Daniel Keyes. Uma das hipóteses deste trabalho é a de que a escuta do outro e de si mesmo em cada língua mobiliza, de certa forma, um tipo de ética da tradução. O livro conta a história de Charlie Gordon, um homem com deficiência intelectual que se submete a um experimento científico, uma cirurgia para elevar seu quociente de inteligência (QI). A narrativa em primeira pessoa é caracterizada por aspectos textuais de uma pessoa com dificuldades de escrita da língua inglesa e que apresenta mudanças gradativas na qualidade dessa escrita à medida que o experimento surte o efeito esperado. No romance de Keyes, interessa-nos a exigência da voz do tradutor, uma prova que passa pela literatura, mas que pede outro tipo de criação que não aquela que tradicionalmente reconhecemos como artística. Diante dessa prova de tradução, surgem indagações como: de que maneira traduzir esses “escritos” de Charlie? Como lidar com as dificuldades de escrita de uma língua *em* outra? Essas perguntas fazem-nos refletir sobre o erro e o preconceito linguísticos, o sentido, a carga, o fardo de termos que hoje são considerados pejorativos, mas transportados de um tempo em que a linguagem não era tão monitorada e o preconceito era naturalizado. Tudo isso leva a uma reflexão sobre ética em tradução: que ética pode conduzir uma tradução de *Flowers for Algernon*? Na impossibilidade de defini-la no ponto de partida da tradução, tal ética só poderá ser pensada na zona fronteira entre o traduzível e o intraduzível, assim como entre o dizível e o indizível, durante a tradução e ao final dela, de tal modo que só terá sido mostrada ao final do trabalho.

Palavras-chave: tradução, *Flowers for Algernon*, ética da tradução

ABSTRACT

The aim of this thesis is to contemplate translation and the work of translator's act of listening by means of translating *Flowers for Algernon* (1966), a science fiction novel written by Daniel Keyes. One assumption made in this paper is that the act of listening to oneself and the other necessitates thinking about translation ethics. *Flowers for Algernon* is a novel about Charlie Gordon, a mentally disabled man who is the subject of a scientific experimental surgery designed to raise his intelligence quotient (IQ). The first-person narrative employs textual characteristics of a person with writing difficulties, which gradually diminish as the experiment begins to take effect. In the translation of Keyes's novel, the demand of the translator's voice is of primary interest, as it requires a kind of creation other than that which is considered artistic. Through this experience, the following questions are raised: how can one translate Charlie's "writing"? How should a translator manage writing problems from one language *in* another? These questions lead to thinking about linguistic mistakes and prejudice, and the sense, charge, and burden of words that are considered disparaging nowadays, but are to be transported from a time in which language was less monitored and prejudice was commonplace. All of this calls upon an ethical reflection in translation. Which ethics should be considered in translating *Flowers for Algernon*? If answering this question at the start of translation is impossible, such ethics can only be thought in the borderlands between the translatable and untranslatable, the speakable and unspeakable, and during the translation and upon its completion, which will be explored at the end of this paper.

Key-words: translation, *Flowers for Algernon*, translation ethics

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Um <i>What if</i> de tradução	1
CAPÍTULO 1 – <i>Flowers for Algernon</i>: um <i>what if</i> sobre um <i>freak</i>	9
1.1 Gênero e contexto histórico	12
1.1.1 Utopia: a criação do não-lugar, porque “aqui, não tem lugar para você”	14
1.2 O Outro na ficção científica como o <i>alien</i>	17
1.2.1 A alienação como processo de normalização	19
CAPÍTULO 2 – Experimento (:) a tradução de <i>Flowers for Algernon</i>	23
2.1 Sobre as características da escrita	25
2.2 Notas sobre retardo mental, debilidade mental e deficiência intelectual	34
2.2.1 A debilidade mental no campo da neurociência	34
2.2.2 Uma concepção psicanalítica	38
2.3 Elementos da psicanálise em <i>Flowers for Algernon</i>	43
2.4 Sobre tradução	47
CAPÍTULO 3 – Sobre ética na tradução	55
3.1 Sobre a tradução de representações textuais e suas implicações éticas	56
3.1.1 A voz do tradutor ressoando nas representações textuais	57
3.2 É possível traduzir sendo politicamente correto em <i>Flowers for Algernon</i> ?	62
3.2.1 Como traduzir <i>retarded</i> , <i>moron</i> , <i>dumb</i> ?.....	62
CAPÍTULO 4 – Versão comentada da tradução de 6 <i>progris riports</i> e 1 <i>progress report</i> .	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	97
ANEXOS	105
ANEXO A Exemplos de grafia da tradução japonesa.....	105
ANEXO B Páginas de <i>Flowers for Algernon</i> (tradução japonesa)	106
ANEXO C Capas de edições de <i>Flowers for Algernon</i>	109
LISTA DE FIGURAS – FIGURA 1 - Exemplo de figura usada para o teste de Rorschach	72

INTRODUÇÃO

Um *What if* de tradução

O projeto que deu origem a esta dissertação começou com a pergunta “*what if...?*”

Essa pergunta pode partir tanto do campo da ciência quanto do literário. E se a “sala chinesa” de John Searle for mais do que um computador rápido? E se o androide de Phillip Dick for um sonhador? “*What if...?*” pede que você suponha, imagine, e esse tipo de pergunta pode estar na origem de uma definição de ‘ficção científica’. “*What if...?*” é a pergunta que se fez Daniel Keyes no livro *Flowers for Algernon*, lançado nos Estados Unidos em 1965.

Por ocasião da primeira leitura desse romance, em japonês, constatou-se que, a despeito do sucesso alcançado pelo livro nos Estados Unidos e no Japão, não havia sido até então (2011) traduzido para o português do Brasil. Não foi, no entanto, o simples fato de verificar essa ausência de tradução o que provocou a pergunta de pesquisa. Algo naquela obra em japonês chamava a atenção, predispunha talvez a um excesso de imaginação, e a leitura do romance em inglês não causou efeito muito diferente.

Falar em lançamento bem sucedido pode até sugerir que tanto a versão japonesa quanto a versão em inglês tenham recebido uma produção editorial especial, lançadas em estilo *Star Trek*, com cartazes impressos em folhas negras com tinta fluorescente verde e algum dispositivo sonoro que inspirasse um contato alienígena. *Flowers for Algernon* angariou prêmios e fez muito sucesso, mas não passa nem perto dessa suposição estrambólica, uma vez que está muito distante das literaturas de estilo campbelliano¹. A ciência e a tecnologia presentes no romance, embora figurem um desejo tão ambicioso quanto o de possibilitar viagens intergalácticas e contatos com outras formas de vida, buscam o aperfeiçoamento em coisas aparentemente bem próximas, como por exemplo, o próprio ser humano; esse ser que, mesmo provido de razão – e da inteligência que falta a Charlie, protagonista do romance de Daniel Keyes –, está destinado a desconhecer o que lhe é mais íntimo: saber quem é, por que e para que vive, o que há além da vida...

O romance conta a história de Charlie, um homem com deficiência intelectual que se submete a um experimento científico, uma cirurgia para elevar seu quociente de inteligência (QI).

¹ Termo que se refere ao tipo de literatura promovida pelo editor da revista *Astounding Science Fiction* John W. Campbell: “*Hard SF*, narrativas lineares, heróis que resolvem problemas ou combatem ameaças numa ópera espacial ou numa linguagem de aventura tecnológica.” (ROBERTS, 2007, p.195)

Flowers for Algernon poderia ser considerada mais uma ficção científica que especula sobre a problemática relação razão vs. emoção, cientificismo vs. humanismo não fosse o fato de a história ser narrada pela voz do próprio personagem com a deficiência. A narrativa em primeira pessoa é caracterizada por aspectos textuais de uma pessoa com dificuldades de escrita da língua inglesa (erros ortográficos, construções frasais simples, problemas de pontuação etc.) e que apresenta mudanças gradativas na qualidade dessa escrita à medida que o experimento vai surtindo o efeito esperado: a inteligência se manifesta no surgimento da introspecção, no pensamento reflexivo que surpreende Charlie e, principalmente, na correção da escrita. A mudança na escrita é somente um indicativo do ritmo, em velocidade exponencial, em que Charlie vai se dando conta do mundo em seu redor à medida que adquire conhecimento de ordens diversas, o que inclui suas sensações e emoções.

Como uma alusão à alegoria da caverna de Platão², o fato de Charlie tornar-se capaz de compreender e aprender representa sua “saída da caverna” para entrar no mundo e expor-se à luz do conhecimento – a iluminação intelectual – enxergando muito além das sombras projetadas nas paredes da caverna³. Contudo, o que diferencia a caverna de Keyes de uma simples alusão à alegoria é o fato de que a saída da caverna marca tanto o despertar da consciência como o da inconsciência, ficando esta na caverna. A saída da caverna não significa seu abandono, e o fato de não ter controle sobre o lado inconsciente faz com que Charlie retorne a ela. Na última sessão de terapia, saindo de uma alucinação, são as palavras do Platão que ele já havia lido, no Livro VII de *A República*, que ecoam como zombaria em seus ouvidos: “...se comentaria acerca de sua pessoa que retornara de sua viagem à região superior com sua visão arruinada...”⁴

O valor ideográfico nas traduções de *Flowers for Algernon*

Na tradução japonesa, *Arujaanon ni hana taba o* (1999), ocasião do primeiro contato com o romance, pôde-se observar como a tradutora, Fusa Obi, habilmente demonstra a mudança

² Daniel Keyes faz referência a ela em algumas cenas, além de abrir o romance com uma epígrafe que traz um trecho da alegoria.

³ Essa analogia é amplamente explorada no filme *Matrix*, que apresenta Neo, o personagem principal, como aquele que busca conhecer a si mesmo. Neo é um herói, o avatar, e seu objetivo é voltar para libertar os demais prisioneiros da Matrix. O personagem de Keyes vai viver a experiência de conhecer a si mesmo, mas não é apresentado como herói.

⁴ PLATÃO (2012, p.292), na tradução brasileira de Edson Bini.

gradativa da linguagem por meio do uso recursivo da escrita japonesa⁵ - além de ser traduzido, o romance também passa a outro sistema de escrita: o ideogramático. Numa explicação geral, a tradutora apoia-se no uso concomitante de três sistemas gráficos, quais sejam: *kanji*, *hiragana* e *katakana*. De modo geral, os *kanjis* são usados na grafia de palavras ou parte de palavras que exprimem ideias, noções e conceitos; os *katakana*, para grafar palavras estrangeiras; e os *hiragana*, para a grafia de elementos gramaticais próprios à língua japonesa (FUKASAWA et al., 1989).

O *hiragana* é o primeiro sistema de grafia fonogramática que se ensina na aprendizagem da escrita. A aprendizagem de *kanjis* e *katakana*s é concomitante: aprende-se a usar os ideogramas e a distinguir a função de cada sistema gráfico.

Segundo Fukasawa et al. (1989), os vocábulos japoneses podem ser classificados em três grupos: nocionais (vocábulos que expressam somente noções ou conceitos e são comumente representados por *kanjis*), relacionais (relacionam os nocionais entre si dentro da oração; é o caso das partículas, que são fonogramas que podem exercer função de preposição, advérbio, marcador conversacional, indicador de sujeito, objeto entre outras funções e são representados em geral por *hiraganas*) e nocionais-relacionais (um exemplo de um vocábulo nocional-relacional seriam verbos, que possuem elementos nocionais e relacionais: a parte nocional é grafada em *kanji* e a relacional em *hiragana*).

A tradução de Obi ficou conhecida pela forma como reconstituiu a grafia canhestra de Charlie, que vai adquirindo cada vez mais destreza ortográfica e redacional ao longo da narrativa. Para caracterizar a ortografia prejudicada pela deficiência intelectual do narrador, Obi usou intencionalmente o *hiragana* tanto para os vocábulos nocionais (que de acordo com as convenções deveriam ser grafados em *kanji*) como para registrar estrangeirismos (que exigiriam o sistema gráfico *katakana*)⁶. Para grafar a partícula indicadora de sujeito, por exemplo, a tradutora explorou tanto o aspecto visual dos ideogramas, quanto o sonoro, como se pode ver na forma como recorre à homofonia entre a letra ㍻ (/wa/) (a qual se lê /ha/ em situação livre de sua

⁵ Há duas versões de *Flowers for Algernon*, um conto publicado na revista de ficção científica *Magazine of Fantasy and Fiction* em 1959, e uma em romance, publicada em 1965 pela editora Hartcourt Brace. No Japão, a versão conto foi traduzida por Yuki Inaba, sendo publicada pela primeira vez na revista *SF Magajin* de fevereiro de 1961.

⁶ Nos anexos desta dissertação, apresento uma tabela com alguns exemplos de palavras traduzidas por Obi que mostram como a tradutora explorou os três silabários para a representação da escrita de Charlie e três breves trechos do romance em japonês, ilustrando três momentos distintos dessa escrita de Charlie em que é possível observar a engenhosidade da tradução de Obi. Para facilitar o entendimento da mudança da grafia para aqueles que não leem em japonês, os três silabários foram destacados em cores diversas.

função como partícula) com a homônima de grafia distinta わ (/wa/)⁷. Ainda, a transformação paulatina do texto de um nível de escrita prejudicada a uma altamente sofisticada é visível não somente pelo gradativo uso correto dos três sistemas gráficos como também pela mudança no modo de marcar a primeira pessoa no singular. Na língua japonesa existem formas variadas de se referir a si. O uso muda de acordo com sexo, idade, hierarquia e contexto social e nível de formalidade. Na versão japonesa de *Flowers for Algernon*, a tradutora optou por empregar “*boku*” (ぼく), que é a designação usada por meninos e homens adultos numa situação informal para se referir a si, para marcar o personagem em estado de QI baixo, e “*watashi*” (私), um dos termos empregados por meninas e mulheres e usado geralmente em situação formal, independente de sexo, idade, cargo ou posição social, para marcar a fala do personagem em estado de *intus-legere-actionem*, ação de compreender dentro, de escolher, recolher (como diz a etimologia de inteligência).

O aspecto textual é somente a porta de entrada para a narrativa que convida qualquer leitor a refletir sobre exclusão e desumanização por meio da linguagem, sobre a relação entre linguagem e poder. Além dessa característica visual, percebe-se que os erros ortográficos causam ruídos na leitura, que tendemos a considerar algo extremamente visual e esquecemos que a leitura, mesmo silenciosa e feita para nós mesmos na maior parte das vezes, ressoa no ouvido. Esses ruídos, contudo, não impedem a leitura, e isso remete a uma observação de Saussure no Curso de Linguística Geral (1969, p.44) no capítulo “A fonologia”. O autor diz que lemos de duas maneiras: quando se trata de uma palavra nova, desconhecida, lemos letra por letra, mas que “abarcamos a palavra usual e familiar numa vista de olhos, independentemente das letras que a compõem; a imagem dessa palavra adquire para nós um valor ideográfico”. Falando da escrita em língua francesa, Saussure completa essa observação dizendo que a ortografia tradicional é exigida porque “é útil distinguir em francês *tant e temps* [...] *il devait e ils devaient*, etc.”

⁷ É preciso esclarecer a diferença entre grafemas do português e do japonês. Diferentes da maioria das línguas ocidentais, as letras japonesas não são classificadas em consoantes e vogais. Os grafemas são silábicos, o que significa dizer que uma sílaba corresponde a uma letra japonesa e, ainda, uma única letra pode significar uma palavra (ex.: い(胃) (/i/): estômago; け(毛) (/ke/): pelo (s.)). Para permitir a leitura ocidental, as palavras são transliteradas para letras romanas usando-se o sistema Hepburn, comumente adotado nos dicionários bilíngues de línguas japonesa e portuguesa e em livros de ensino da língua japonesa. Para Dubois et al. (2011), homonímia é a identidade fônica ou gráfica de dois morfemas que têm sentidos distintos. A homofonia corresponde à identidade fônica. A letra わ (/wa/) e a letra わ (wa/) em função de partícula são um caso de homonímia fônica. A partícula “wa” representada pela letra わ marca um erro ortográfico comum no processo de aprendizagem da escrita japonesa, caracterizando a escrita do protagonista prejudicada pela deficiência intelectual.

Também em inglês e em português, a escrita de Charlie pede ao leitor que considere esse valor ideográfico de que fala Saussure, e que o leitor também conheça a ortografia tradicional, para que possa escutar, por exemplo, /lɜ:rn/ (*learn*) em “lern”, /'pi:pəl/ (*people*) em “pepul”, /raɪt/ (*right* e *write*) em “rite”. Essa constatação e a leitura da tradução japonesa de *Flowers for Algernon* levaram-me a uma pergunta sobre tradução: quando se ouve falar sobre o trabalho da tradução em geral, a primeira coisa que se pensa, do ponto de vista prático, é em um trabalho entre línguas, em que se lida com a leitura de uma língua e a escrita em outra. Mas como a escuta é trabalhada na escrita da tradução? Embora o romance de Keyes não trabalhe com aspectos poéticos, uma tradução da obra não exigiria um cuidado próximo do tratamento da sonoridade que se dedicaria à tradução de um poema? Afinal, na tradução é a voz do tradutor que dará o tom da obra, e dele se espera que mantenha o tom do original. Nesse sentido, observa-se uma importância ímpar no papel do tradutor e no ato que ele promete realizar.

Esta dissertação tem como objetivo refletir sobre tradução e sobre o trabalho de escuta do tradutor a fim de ressaltar uma importância, no mínimo, dupla nesse trabalho auditivo: a de ouvir (a obra, o estrangeiro, a si mesmo e as línguas) e a de ser ouvido na tradução de partes de *Flowers for Algernon*⁸. Uma das hipóteses deste trabalho é a de que a escuta mobiliza, de certa forma, um tipo de ética da tradução.

Uma tradução como um *Gedankenexperiment* situado

“Laboratório textual”: assim Annas (apud MOYLAN, 2000, p.286) nomeia o texto de ficção científica que faz “uso imaginativo do gênero do método científico em que uma ou mais variáveis são testadas e manipuladas para realizar um experimento” e incita o leitor a refletir sobre outros mundos e a compará-los com a realidade do mundo em que vive. No campo da literatura, é a ficção que, pela via da linguagem metafórica, explora o científico em relação ao social por meio da elaboração estética da escrita – o texto de ficção científica torna-se um “laboratório” em que se pratica o *Gedankenexperiment*⁹.

⁸ O protagonista conta a história em 17 *Progress Reports*. Neste trabalho, apenas alguns *Reports* e trechos são traduzidos.

⁹ O termo *Gedankenexperiment* surgiu no terreno da metafísica e ficou mais conhecido graças ao famoso paradoxo do Gato de Schrödinger [Cf. <http://www.quantica.fis.ufba.br/pg/schrodingercat.php>]. Tomamos esse experimento do gênero literário da ficção científica no qual se inscreve a obra de Keyes “como ficção especulativa ou *Gedankenexperiment* [literalmente, “experimento de pensamento”] (base de especulação), ela [a ficção científica]

Este trabalho desenvolve reflexões sobre linguagem e tradução propondo-se a funcionar como um laboratório¹⁰ textual, como um *Gedankenexperiment* de tradução, no sentido de especular, de refletir sobre tradução *traduzindo*, ou seja, passando pela *experiência* da tradução. Vista como *experimento*, a tradução pretende ser menos um projeto que ao chegar ao final qualifica-se ou não como uma tradução mais ou menos adequada, do que um projeto que se propõe a se arriscar, justamente por se tratar de *algo que* (como tradutora) experimento; uma experiência, cuja relevância Veras (2012) nos lembra ao trazer a etimologia da palavra,

[Experimentar] quer dizer exatamente correr o risco. “Per” é perigo. Risco, tentativa. Experimentar é, portanto, enviar-se ao risco, sair de si, expor-se ao acontecimento. E o que essa experiência exige é ter passado por ela, ter se submetido a ela, ter se deixado, como diz Freud, subornar. Trata-se de uma experiência que nos ultrapassa. (VERAS, 2012)

E é pela escrita da tradução que me proponho passar pelo risco, pela tentativa de cumprir, ao pé da letra, a “tarefa-renúncia” do tradutor benjaminiano.

A análise da tradução do romance ocorre em paralelo à leitura de textos teóricos e de reflexões sobre tradução e linguagem – o que pode ser tomado – espera-se – como uma “desculpa” (no sentido em que Austin [1975] interpreta *excuse*: como ‘sem culpa’, sem ‘justificativa’, uma vez que justificar-se é pretender a absolvição do ato), o fato de este trabalho não apresentar um item (ou capítulo) dedicado à exposição de pressupostos teóricos.

Se existe um posicionamento teórico que precede a realização da tradução e que vale registrar nesta introdução, é o de que a contribuição teórica não é vista como um órgão regulatório que estipula normas e diretrizes para conduzir a escrita de uma tradução. Como Andrew Chesterman (2002) argumentou em um diálogo com Emma Wagner sobre o tema “teorias de tradução ajudam os tradutores a exercerem melhor sua profissão e a terem autoestima profissional”¹¹, a visão de que a teoria deve seguir à frente da prática, direcionando os ditames da prática tradutória através da observação e análise desta, acaba por fortalecer a dicotomia teoria e prática, teórico e tradutor. Essa dicotomia não só reforça a posição da teoria como

oferece visões possíveis de como a tecnologia pode ser usada ou abusada e o que está a nossa espera se as tendências sociais forem regulamentadas ou deixadas à deriva.” (HALEY, 2001, p.31)

¹⁰ A etimologia da palavra “laboratório” carrega, além do sentido da origem francesa “lugar em que são feitas experiências”, o sentido do latim “local de trabalho” (HOUAISS, 2007).

¹¹ Diálogo resumido a partir de *Can theory help translators?: a dialogue between the ivory tower and the wordface*, St. Jerome, 2002, Capítulo I.

hierarquicamente acima da prática, como retira do tradutor a legitimidade do labor reflexivo sobre sua própria atividade, reduzindo a tradução a um processo mecânico de passagem de sentidos linguísticos de uma língua a outra e fazendo do tradutor mera ferramenta, privando-o de uma autoestima profissional. Essa visão de cunho prescritivo, que uma vez foi seguida majoritariamente pelos estudos da tradução, vem perdendo terreno nas últimas décadas, pois as normas de tradução antes assumidas como verdades universais não se sustentavam: eram raramente testadas e explicitadas além de frequentemente entrarem em contradição (CHESTERMAN; WAGNER, 2002, p.6). Desse diálogo entre a torre de marfim da teoria e o chão de fábrica da prática resulta que a tradução é uma atividade muito mais complexa e que vai além da observação, análise e tentativas de explicação de seu lado empírico.

Também não se acredita que a tradução seja uma atividade puramente intuitiva, sem a possibilidade de existir uma reflexão capaz de considerar um campo teórico e prático ao mesmo tempo. O que deve ser esclarecido é que tal reflexão teórica seja “elaborada a partir da *experiência* da tradução; mais precisamente, a partir de *sua própria natureza de experiência*”, como Antoine Berman ([1984] 2002, p.337, grifos do autor) explicitou ao defender o combate ao ocultamento da tradução pela objeção antecipada à reflexão sobre ela. Segundo o estudioso e tradutor francês,

a reflexividade lhe é essencial e, com ela, a sistematicidade. De fato, a coerência de uma tradução é medida pelo seu grau de sistematicidade. E esta é impensável sem reflexividade. Essa reflexividade vai desde a leitura interpretativa dos textos até a elaboração racional de todo um sistema de “escolha” de tradução. (p.337)

Quando a relação teoria-prática é abordada no campo da Linguística Aplicada (muitas vezes entendida justamente como aplicação de teorias, estas, sim, do campo da Linguística), são necessários alguns cuidados. Como observa Rodrigues em artigo publicado na revista Alfa em 1993, “alguns teóricos da tradução, como Mounin (1975) e Catford (1980), consideram que a linguística deve fundamentar ‘cientificamente’ o que consideram um modo de agir empírico e intuitivo – a tradução” (p.180). Mais adiante, acrescenta que tais trabalhos são, de modo geral, prescritivos, valendo-se para suas explicações, de procedimentos que, uma vez obrigados a descrever o *produto*, terminam por deixar de lado o *processo* de tradução que é “dependente de um sujeito-tradutor e relacionado a diretrizes que não são universais nem eternas, mas transitórias

e vinculadas às instituições sociais” (p.183). Em outras palavras, a visão exclusivamente linguística, aplicada ou não, não é suficiente para lidar com a tradução. Apesar da ligação direta a um texto já existente e de pressupor sua “imagem autêntica”, a tradução também é um texto produzido sob a condição do *situatedness*: é elaborada por um tradutor situado historicamente, social, geográfica e culturalmente. Para Rajagopalan (2010a), o significado de *situatedness* vai além da linguagem situada, pois a trajetória de vida daquele que escreve – nesse caso, daquele que traduz – influencia de alguma forma, em maior ou menor grau, as ideias expostas.

Finalmente, com a exposição das reflexões teóricas articuladas às discussões sobre a tradução de trechos de *Flowers for Algernon*, pretende-se mostrar que a perspectiva do tradutor sobre a língua é reclamada no ato tradutório, pois ela se reflete na tradução, consciente ou inconscientemente. Um pouco, talvez, como Charlie, que escreve suas memórias e sonhos, e reflete também sobre a própria escrita, refazendo-a à medida que descobre as regras, os dicionários, enfim, o rito que preside a escrita, tão repetido no início dos *reports* do personagem, que grafava *right* e *write* com base no som /rait/, escrevendo *rite* /rait/ também homófono, permitindo à tradutora a leitura do rito de passagem de Charlie para a vida inteligente.

O papel do tradutor, evidentemente, não pode ser desconsiderado, uma vez que é o fruto do trabalho dele que garante ou não a sobrevivência da obra. Nesse contexto, é importante considerar a forma como o tradutor vê a prática da tradução e a forma como é possível interferir, segundo uma posição ética.

CAPÍTULO 1 – *Flowers for Algernon*: um *what if* sobre um *freak*

Excepcional *refere-se a ambas as pontas do espectro, então, a minha vida toda eu tenho sido excepcional.*

Charlie Gordon¹²

O “*what if...?*” com que abri a introdução vem também da mesma pergunta que ocorreu a Daniel Keyes em 1959, quando folheava seu caderno de anotações a procura de um tema para escrever para a *Galaxy*, uma revista de *pulp fiction*, e se deparou com a seguinte nota: “Um garoto vem a mim na Aula Especial de Inglês Modificado e diz, ‘eu quero ser inteligente’” (KEYES, 2000, p.93)¹³. Essa anotação refere-se a um evento que o escritor vivenciou quando foi professor de língua inglesa e de redação em um colégio de Nova York em 1957. O “*what if...?*” da obra de Keyes consiste, assim, na seguinte pergunta: “E se uma cirurgia pudesse ser descoberta; uma que permitisse a uma pessoa com deficiência intelectual desenvolver não apenas a inteligência mediana, mas tornar-se a pessoa mais brilhante do mundo?” (SMALL, 1993, p.250).

Flowers for Algernon tem início com as seguintes linhas:

progris riport 1 martch 3

Dr Strauss says I shoud rite down what I think and remembir and evrey thing that happins to me from now on. I dont no why but he says its importint so they will see if they can use me. I hope they use me becaus Miss Kinnian says mabye they can make me smart. I want to be smart. My name is Charlie Gordon I werk in Dormers bakery where Mr Donner gives me 11 dollers a week and bred or cake if I want. (KEYES, [1966] 1975, p.1)¹⁴

¹² KEYES, D. (1966) *Flowers for Algernon*, 1975 (p.106).

¹³ Essa e outras traduções não referenciadas são responsabilidade minha.

¹⁴ O romance foi primeiramente publicado em 1966 pela editora Harcourt Brace. Desde então, foi relançado pela Bantam em 1967, 1968, 1972 e 1975. A edição usada neste trabalho é a de 1975 (Bantam). Segundo Keyes (2000), a mesma editora sozinha chegou a vender aproximadamente 5 milhões de cópias da edição em brochura. Nos Estados Unidos, o romance é lido nas escolas em todos os níveis de ensino. Na França, a obra foi traduzida e publicada pelas editoras Flammarion e J'ai Lu. No Japão, a tradução foi lançada pela editora Hayakawa pela primeira vez em 1978 e suas reedições, em 1989 e 1999. O romance de Keyes está no topo da lista dos livros mais vendidos pela editora com a quantia surpreendente de 2,27 milhões de cópias vendidas (NIPPON CHOSHA HANSOKU CENTER, 2013). Também em 1999, a editora Kohdansha International lançou uma versão do original em inglês com tradução de termos e expressões idiomáticas para facilitar a compreensão do leitor.

Uma primeira leitura pode surpreender um leitor desavisado sobre a obra e acostumado a ler textos que estão razoavelmente de acordo com a linguagem padrão, mas as linhas do romance logo se explicam pela voz do narrador em primeira pessoa iniciando a narração epistolar.

Os progrès reports de Charlie Gordon contam a história de um ajudante de padaria de 32 anos e com déficit intelectual, que se voluntaria a passar por um experimento para elevar o grau do quociente de inteligência. O romance, que não conta com uma divisão em capítulos, é fragmentado em “relatórios de progresso” que seriam uma espécie de documentação da evolução do desempenho do personagem antes, durante e após o experimento. Este, inicialmente testado em animais, faz de Algernon um camundongo com inteligência muito acima da média dos animais de sua espécie e até de alguns seres humanos. O passo definitivo da conquista científica seria replicá-lo em seres humanos. Dentre os candidatos a passar pelo experimento, Charlie fora escolhido por manifestar o que foi reconhecido como uma “motivação incomum” nas pessoas que apresentavam déficits semelhantes: “o desejo de se tornar inteligente”. O narrador se submete a uma cirurgia cerebral e o experimento gradativamente surte efeito. O romance permite notar essa mudança na própria escrita do romance, que passa a fazer parte do experimento e se transforma ao longo da história. À medida que o quociente de inteligência (QI) do personagem aumenta, a escrita caracterizada a princípio por frases curtas, sem pontuação, com erros ortográficos, um estilo direto, infantil e sem metáforas, vai sendo corrigida aos poucos, torna-se introspectiva e mesmo sofisticada.

No âmbito do desenvolvimento da trama, o aumento de QI faz Charlie sair de uma condição em que sua capacidade de compreensão estaria inibida (e liberada pela cirurgia) para atingir a maturidade e a inteligência emocional que, aos 32 anos, apresentava-o como um menino que mal havia atingido a puberdade. Charlie vai aprendendo a lidar com a consciência que vai aos poucos “iluminando” sua vida, e relevando, por exemplo, o preconceito em relação a ele. A capacidade de cognição aumenta em velocidade exponencial, levando Charlie a perceber que as risadas “com” os colegas de trabalho eram, na verdade, zombarias cruéis, que tomava ingenuamente como gestos de afetividade dos “amigos” para ele.

O protagonista também começa a se recordar do passado, pois a capacidade de se lembrar das coisas também faz parte do campo da cognição, do entendimento, do intelecto (antes disso, Charlie só se lembrava de que tinha pais e uma irmã mais nova, mas que, até atingir a maioridade, havia ficado aos cuidados de um tio, que então já falecera). A memória traz lembranças dolorosas

de sua mãe, que o magoava e cobrava dele o “ser uma criança normal”, e de sua irmã – que nasce sem problemas e recebe o nome de Norma –, que o invejava e o depreciava por julgar que ele recebia tratamento especial, enquanto cobravam dela, que era *normal*, as qualidades que faltavam no irmão.

O mais pungente e inquietante é o despertar da consciência sobre a sexualidade e, junto com ela, a vergonha e o sentimento de culpa. Ao adquirir a capacidade de raciocínio, uma paixão juvenil por sua professora do *Center for Retarded Adults*¹⁵, o local que frequentava para aprender a ler e escrever, é despertada.

O aumento da capacidade intelectual faz o personagem desenvolver seu lado emocional, ao mesmo tempo em que entra numa espécie de processo de re-conhecimento de um Charlie Gordon que é o mesmo e outro; nesse caminho do conhecimento de si, há uma espécie de reencontro consigo mesmo. Todavia, como observa Hill¹⁶ (2004), a curva que Keyes projeta em sua obra não é uma função crescente. A trama desenvolve-se eventualmente resultando em uma parábola com concavidade voltada para baixo, o que significa que o efeito do experimento é temporário e a hipótese da intervenção humana na elevação do grau de inteligência é insustentável: quando Charlie finalmente atinge um nível de inteligência mais alto do que o dos médicos cientistas, descobre que o Charlie de antes (o *moron*) permanecia vivo nele (o *genius*), e que a experiência era falha.

Charlie acompanha a diminuição do grau da saúde mental de Algernon, sabendo que o mesmo processo de deterioração do intelecto acontecerá com ele. Não somente a saúde mental de Algernon vai se deteriorando, mas também sua saúde física, de modo que ele vem a dar o último suspiro. Charlie enterra-o no quintal atrás de sua casa. Mesmo se esforçando para manter o mínimo de conhecimento que havia alcançado, seu grau de intelecto volta ao nível inicial.

¹⁵ Na época em que o romance foi escrito, entre as décadas de 1950 e 1960, “*retarded*” era um termo específico de uso clínico. Uma discussão sobre essa e outras terminologias que adquiriram sentido pejorativo será feita mais a diante.

¹⁶ O trabalho de Cheryl Hill (2004) sobre a obra de Keyes serviu de guia para a apresentação do resumo do romance.

1.1 Gênero e contexto histórico

Como se pôde observar na breve exposição acima, *Flowers for Algernon* não é uma obra que caracteriza tipicamente a literatura de ficção científica, muito embora tenha sido publicada e conquistado prêmios como romance do gênero. Desde sua primeira publicação numa versão mais curta em abril de 1959 em *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, *Flowers for Algernon* foi premiado com o Hugo Award, em 1960, pelo melhor conto de ficção científica de 1959 e, mais tarde, após a publicação do romance, recebeu o Nebula Award em 1967, pelo melhor romance do gênero de 1966, o que lhe rendeu publicações em 30 países, traduções em 27 línguas¹⁷ (HILL, 2004), adaptações para o teatro, o cinema e a televisão (KEYES, 2004)¹⁸. Para Small (1993, p.250), “a obra atingiu sucesso literário em uma variedade incomum de formas e provavelmente é o trabalho de ficção científica mais conhecido pelo público em geral, ou seja, os fãs do que não é ficção científica”.

Falando sobre a repercussão da obra de Keyes, Small (1993) comenta que o mais atingido foi o público jovem, por conta de temas como a discriminação ligada a dificuldades na escola com os problemas de escrita, o despertar juvenil da sexualidade e o sentimento de exclusão, que poderiam ser compartilhados por estudantes no competitivo mundo escolar. Porém, o romance não foi tão bem recebido em algumas regiões dos Estados Unidos. Com a justificativa de que o romance contém “referências a sexo (...) detalhadas e explícitas demais”, a circulação do livro foi proibida nas escolas públicas de Plant City, na Florida em 1976; na biblioteca do colégio Glen Rose, no Arkansas, 1981; o livro foi removido da lista de leitura da escola Charlotte-Mecklenberg, em North Carolina, 1986; teve sua inclusão na grade curricular dos alunos do

¹⁷ Entre as quais se constatou publicações em espanhol, francês, tcheco, italiano, espanhol, russo, chinês, coreano, japonês, polonês e húngaro. Uma tradução da versão em novela para o português de Portugal foi publicada em 1965 no volume 100 da antologia *Os melhores contos de ficção científica: de Júlio Verne aos astronautas*, traduzida por Lima de Freitas.

¹⁸ Como musical, *Flowers for Algernon* foi apresentado em Londres, no Queen's Theatre. Na Broadway apresentou-se com o título *Charlie and Algernon – a very special musical* na década de 1960; no cinema, a obra recebeu o nome *Charly* e com Cliff Robertson no papel do protagonista. O ator foi premiado com o Oscar de melhor ator em 1969 pela atuação nesse filme (THE ACADEMY AWARDS, 2012). A versão cinematográfica também recebeu da revista *Scholastic Magazine* o prêmio *Bell Ringer* em 1968. Também foi selecionado pelo Festival Internacional de Cinema de Berlim como “*the American Entry of 1968*”. Robertson também atuou na série de tevê *The two worlds of Charlie Gordon* (KEYES, 2011). No teatro, além dos Estados Unidos, obteve produções no Japão, na Austrália e na Polônia. O livro foi adaptado para áudio, recebendo uma versão narrada pelo próprio autor. Também foi para as rádios internacionais, indo ao ar na Irlanda em outubro de 1983, na Checoslováquia em 1988 (ibid.). Além das produções adaptadas para o cinema, televisão, rádio e teatro, a obra recebe referência em letras de música de gêneros dos mais variados, como podemos ler e escutar no hip hop de Nujabes (2013) em <http://rapgenius.com/Nujabes-feather-lyrics>.

ensino médio contestada judicialmente pela Oberlin High School, em Ohio, 1983; e pela Glenrock High School, em Wyoming, 1984 (SOVA, 2006, p.49). *Flowers for Algernon* chegou a entrar na 43ª posição dos 100 livros mais contestados entre 1990 e 1999 nos Estados Unidos no levantamento realizado pela American Library Association (2011)¹⁹. De acordo com o relatório que a associação enviou ao Office of Intellectual Freedom, os três principais argumentos levantados para fazer objeção aos livros então publicados foram: 1. Material considerado “sexualmente explícito” [*sexually explicit*]²⁰; 2. Presença de “linguagem ofensiva” [*offensive language*]; 3. Material “impróprio para qualquer faixa etária” [*unsuited to any age group*]. Apesar da rejeição que o romance de Keyes sofreu, principalmente em escolas, entre as décadas de 1970 e 1990, a obra continua a ser lida e estudada em escolas estadunidenses e em diversos países, como comprovam as reedições que foram lançadas na década anterior, tanto em nível nacional quanto internacional²¹.

Pode-se dizer que o romance de Keyes também despertou o interesse e a curiosidade dos leitores estadunidenses da década de 1960 por abordar o problema da desumanização, ou seja, as condições que determinam a exclusão (ou expulsão) de um indivíduo de uma sociedade, causadas pelo cientificismo que havia se consagrado no século XX, época em que a Guerra Fria estava em andamento. Esse foi um período marcado pelo desenvolvimento acelerado da ciência, pela competição tecnológica desenfreada entre os países e pela corrida contra o tempo: a atenção geral estava voltada para a pesquisa científica. Dessa maneira, tanto instituições públicas quanto privadas investiam em peso em pesquisas científicas (HILL, 2004). Traços desse cenário podem ser observados no romance de Keyes: o experimento é proposto por médicos-cientistas de uma universidade, que pretendem “criar” e “reproduzir” seres humanos com capacidade intelectual acima do normal. O romance, embora trate da inserção de um ser humano que teve sua capacidade de progredir mental e intelectualmente determinada pela intervenção humana, não chega a especular sobre como seria um mundo em que a ciência houvesse viabilizado essa possibilidade para toda a humanidade. Mesmo assim, um dos discursos inseridos na fala do

¹⁹ Na mesma lista, encontram-se também *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain; a série de *Harry Potter*, de J. K. Rowling; *A cor púrpura*, de Alice Walker; *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende. Na lista da década seguinte, de 2000 a 2009, publicada pela mesma associação, o romance de Keyes já não aparece entre os 100 livros mais proibidos nos Estados Unidos.

²⁰ Todas as traduções não indicadas nas referências são minhas.

²¹ Imagens das capas de publicações antigas e recentes são mostradas nos anexos desta dissertação.

protagonista é o discurso utópico de que o mundo seria melhor se fosse possível “produzir” pessoas com alto grau de capacidade intelectual.

1.1.1 Utopia: a criação do não-lugar, porque “aqui, não tem lugar para você”

Expressões utópicas como “a criação de um mundo que nunca existiu”, “existência de humanos perfeitos e cidades perfeitas” funcionavam como motes em diversas obras literárias da época, agindo como uma “válvula de escape da realidade” vivida pela população estadunidense. Com o crescimento centralizado do poder econômico-político, a sociedade dos Estados Unidos havia sido atingida profundamente pelo patriotismo e pela cultura de consumo no período pós-guerra. A crença na promessa de uma “sociedade próspera” para o povo estadunidense e traços de desilusão do *American dream*, uma vez que o Estado “convocava, interrogava, aprisionava e, às vezes, executava aqueles que se recusavam a parar de lutar por um mundo diferente” (MOYLAN, 2000, p.68), fizeram ressurgir a expressão utópica na literatura das décadas do pós-guerra.

A *Utopia* de Thomas More²² (1478-1535) acaba se transformando num conceito e sendo explorada por vários escritores, particularmente na literatura de ficção científica. A ilha imaginada por More é caracterizada por um sistema sociopolítico que beneficia a todos que fazem parte dela: os bens são partilhados entre todos os habitantes, a educação é bem difundida, a população é organizada, produtiva e vive em condições de felicidade. O termo “utopia”, criado a partir do grego οὐ- (advérbio de negação) e τόπος (tópos – “lugar”) ²³, é um trocadilho (em inglês) que sugere, segundo Roberts (2007), tanto “ou-topos” ou “não-lugar”, “eu-topos” ou “bom-lugar”, e “u-topos” ou “lugar em forma de U”, descrevendo o formato da ilha de More. Além dessas sugestões levantadas pelo autor, outro trocadilho que podemos pensar, também em inglês, seria “you-topos”, como referência ao Outro em oposição ao Eu, ou seja, o “lugar do Outro”, o lugar ao qual o Eu não tem acesso.

O adjetivo “utópico” foi assimilado a ponto de constituir um subgênero (como apontam os trabalhos de Moylan (2000) e Roberts (2007), muito embora discutam sobre esse subgênero de posições distintas), uma vez que a ideia do “não-lugar” permitia elaborar à ficção “uma dupla

²² Alguns estudiosos, como Otero (1987), referem-se a ele como Thomas Morus.

²³ HOUAISS, 2007.

operação, com um movimento negativo que ‘reflete o descontentamento popular’, ‘segurando um espelho [em direção] à sociedade contemporânea para criticá-la’ e um positivo provisional que serve como um ‘dispositivo para testar hipóteses’” (SARGENT apud MOYLAN, 2000, p.71). O “não-lugar” também estaria ligado a um “não-agora” que, na ficção científica, parece ser projetado para o futuro e idealizado. Um exemplo disso é a série *Star Trek*, que molda uma sociedade estadunidense de forma muito similar à *Utopia* de More, sem conflito ideológico de classes, etnias e sexo. Na sociedade utópica de *Star Trek*, a pobreza, a injustiça, o crime e a alienação são eliminados pela tecnologia e a história basicamente consiste em manter essa condição utópica, combatendo qualquer tipo de manifestação que a pudesse corromper. Nas palavras de Kavanagh et al (2001),

Star Trek (TOS [The original series]), produzido na década de 1960, corresponde historicamente ao clima ideológico que cercava a Guerra Fria e a corrida espacial. Naquele tempo estávamos encantados pelo espaço. Estávamos no limiar do que pensávamos ser uma nova fronteira – “a fronteira final”, como Kirk a narra, “para ir com ousadia onde nenhum homem havia ido antes”. Os Estados Unidos poriam um homem na Lua e, depois disso, o céu era o limite, literalmente. (...) Na era Kennedy a iniciativa americana estava no apogeu de sua glória; essa era a sociedade, a ciência e, especificamente, a medicina próspera, soluções prometidas para todos os problemas. (KAVANAGAGH et al., 2001, p.127)

Embora a série tenha sido produzida com base nessa descrição esperançosa de uma nação que evoluiria com o desenvolvimento da tecnologia, é curioso observar que o conceito de utopia é menos futurista do que aparenta ser. Como Kavanagh et al. (2001) apontam, por mais que haja elementos que descrevam o futuro materialmente e se fale em progresso em *Star Trek*, ela constitui um lugar estático em que se retorna a um começo simbólico a cada episódio, de modo que tudo está do jeito que estava antes, “um perpétuo imóvel” (KAVANAGAGH et al., 2001, p.128). Roberts (2007, p.54) também observa tal condição estática da utopia e a destaca (no sentido de descolar) do tema da “*voyage extraordinaire* extraterrestre”. O crítico literário chama atenção para essa distinção pelo fato de ambos os subgêneros (como Roberts os define) serem de origens teológicas distintas. Enquanto o tema da viagem interplanetária tem suas origens na obra literária de cunho protestante *Somnium*, de Johann Kepler (1571-1630), *Utopia* germina dos ideários estáticos do catolicismo. Como Tony Daves (1997) nota, é interessante observar na obra de Thomas More “como tudo parece ser não-futurista, sua comunidade pacífica, equitativa,

combinando a simplicidade monástica da vida com a tranquilidade imaginada de uma era de ouro há muito tempo esquecida” (DAVES apud ROBERTS, 2007, p.54).

Assim, verifica-se que, na literatura de ficção científica utópica, além de o fascínio geral cultural do Outro em termos materiais se manifestar em um não-lugar (e talvez em um não-agora), a idealização parece eliminar de uma sociedade fictícia a desigualdade, achatando-a e homogeneizando-a. No entanto, ao mesmo tempo em que a elimina, esse gesto parece negar também a diferença e a existência do Outro. Dessa maneira, pode-se dizer que tanto a literatura utópica quanto a expressão na literatura de ficção científica mostram um desejo de harmonia, equilíbrio pela eliminação da diferença em função da dificuldade de lidar com o Outro.

Embora *Flowers for Algernon* não se apresente como literatura de ficção científica utópica, no discurso que se extrai inicialmente da fala do protagonista, para quem o conhecimento como sabedoria e o alto grau de intelecto são, de início, o caminho para atingir aquilo que se entende como felicidade, há uma idealização do mundo dos “garotos da faculdade” [*collidge boys*], que sabem “tudo sobre arte, pulitica e deos” (KEYES, 1966, p. 15), do mundo de sua família, e daqueles que ele acredita que são seus amigos; um mundo do qual Charlie não faz parte. Ao ser excluído, Charlie é deslocado para outro lugar, à margem do mundo, restando a ele “construir” um não-lugar que reflete o que ele entende por aquilo que é o mundo no qual ele não pode se inserir. No entanto, é interessante observar que, à medida que o personagem adquire a capacidade de compreender as coisas, a idealização inicial sofre um processo gradativo de “desutopia”.

Ironicamente, justo quando Charlie começa a compreender o que falam e do que falam os que pertencem àquele mundo do qual estava excluído, quando supostamente se “enquadraria”, se inseriria no mundo daqueles que admira, vemos que o personagem continua no mesmo lugar de exclusão. É que agora, transformado no Charlie inteligente, genial, (muito) diferente do “retardado” com que todos estavam acostumados e de quem costumavam rir, também passa a ser afastado do convívio tão desejado. Portanto, vemos Charlie como o Outro de duas formas ao menos: primeiro como uma pessoa com deficiência intelectual, que não faz parte do grupo de indivíduos com grau médio de QI e, depois, como o gênio, com nível cognitivo muito acima dos indivíduos a seu redor, e também isolado.

Do ponto de vista do leitor, é possível ainda ver uma terceira forma: o narrador-protagonista de *Flowers for Algernon* é, também, o Outro em que a mudança em progresso só

pode ser acompanhada na linha do tempo da narrativa em primeira pessoa. Esse seria, talvez, o “estranhamento cognitivo”, noção chave para a leitura de ficção científica cunhada pelo crítico literário e escritor do gênero Darko Suvin²⁴. E, em nível conceitual, entendemos tal estranhamento como representação daquilo que permite um reconhecimento parcial no objeto ou indivíduo em questão e, ao mesmo tempo, a introdução de elementos não familiares, de modo que o estranhamento cognitivo opere como uma forma de refletir sobre “nossas próprias condições de vida em uma perspectiva nova e revolucionariamente potencial” (PARRINDER, apud Roberts, 2007, p.1). Nesse romance de Daniel Keyes, a problemática em torno do Outro é apresentada em diversas perspectivas para reflexão.

1.2 O Outro na ficção científica como o *alien*

Warren Smith (2001) aponta para o Outro como uma figura que se manifesta na literatura de ficção científica como a problemática da modernidade:

As questões trazidas pela ficção científica são frequentemente relacionadas à modernidade. Grande parte da ficção científica explora e, frequentemente critica, as consequências de nossos métodos tecno-rationais. Em clássicos como *The shape of things to come*, *Brave new world*²⁵ e *Metropolis*, ela tem retratado as consequências de nossas ambições. Algumas vezes uma figura alienígena atua como uma personificação dessas condições. Seu aspecto serve comumente para simbolizar as relações problemáticas da humanidade com seus variados Outros. Ela é uma força, talvez criada pelo homem, mas que rapidamente foge ao seu controle. Algo outrora pertencente ao homem, mas que tanto rejeita quanto é rejeitado por ele. (SMITH, 2001, p.177)

Frankenstein, de Mary Shelley, embora tenha sido escrito antes de o gênero ficção científica ser reconhecido como o conhecemos hoje²⁶, já tratava da criação de algo que foge ao controle. *Frankenstein* é a história da criação de um ser por mãos humanas, tratado como objeto, estático, subordinado a seu criador, mas que sai de sua condição de objeto, fugindo ao controle e

²⁴ Segundo leituras dos textos de Moylan (2000) e Roberts (2007).

²⁵ Traduzido no Brasil como *Admirável mundo novo*, por Lino Vallandro e Vidal de Oliveira, lançado pela editora Globo em 2001 e, mais tarde, em 2009, como livro de bolso pela mesma editora.

²⁶ O gênero consolidou-se depois que a “ciência”, como é conhecida atualmente, passou a ter amplo reconhecimento cultural (ALDISS apud ROBERTS, 2007, p.4). Essa concepção inicia-se com a propagação da teoria do heliocentrismo de Copérnico e a hipótese do universo infinito de Giordano Bruno e deslança com as diversas mudanças tecnológicas ocorridas entre os séculos XVIII e XIX que marcaram o período de transformação econômica e social.

confrontando-se com ele. Victor Frankenstein cria algo adventício, “alienígena” [*alien*], mas rapidamente é alienado por ele. Tal alienação, segundo Smith (2001), remete-se àquela apontada por Marx (1975) ao argumentar sobre a ação do homem no mundo:

ao agir no mundo externo e mudá-lo, ao mesmo tempo ele [o homem] muda sua própria natureza. Nosso trabalho torna-se “um objeto, uma existência externa, mas que existe fora dele, independente dele e alienígena, e começa a confrontá-lo como um poder autônomo, que a vida conferida ao objeto confronta-o de maneira hostil e alienígena”. (MARX apud SMITH, 2001, p.177)

O objeto criado, segundo Marx, passaria a existir independentemente de seu criador e antagonicamente aos seus interesses. Na ficção científica, a figura do “alienígena”, o ser de fora, o estranho e estrangeiro, apresenta-se de diversas maneiras. Uma delas converge com a ilustrada acima, e nos subgêneros de distopia, é comum observar o tema do confronto com o alienígena em sua forma dominadora, invasiva, ameaçadora: essa forma repete a metáfora da colonização pelo outro.

A alienação, porém, não é simplesmente uma condição de produção “industrializada” do Outro. Schacht (apud SMITH, 2001) aponta que a essência dela é a significação da distância ou separação entre dois ou mais objetos. Manifestando-se nas tensões que resultam na separação ou no distanciamento, ela implica necessariamente uma demarcação que envolve a exclusão de uma das partes. O “alienígena”, portanto, antes de ser um símbolo de dominação que se volta contra sua outra parte, é aquele que foi posto à margem, deslocado por um processo de alienação. No caso de *Flowers for Algernon*, pode-se dizer que o Charlie gênio é criado pelos cientistas. Em dado momento, volta-se contra eles, dá-se conta de seu papel de cobaia e do fim que lhe é reservado, e percebe-se, de fato, alienado de ambos os mundos: daquele em que era o retardado e desse em que é o gênio.

Nesse sentido, pode-se dizer que Charlie é outro tipo de alienígena que Smith reconhece na literatura de ficção científica, um alienígena mais conhecido, com bases menos modernas, que é menos ameaçador, mas não deixa de ser perturbador e causar desconforto: *o freak*, em inglês, que traduzo como o “bizarro”.

O dicionário *The American Heritage Dictionary of the English Language* define o nome comum *freak* como “uma coisa ou ocorrência que é nitidamente [*markedly*] incomum ou irregular” (2009, grifos meus), um *corpo anormal* que pode ser tanto um ser humano quanto um

animal, mas que denote monstruosidade, ou uma *extravagância* súbita. Como gíria, é o nome comum usado para se referir às pessoas com algum vício (ex.: *speed freak*), a uma pessoa excêntrica ou fanática. Na forma de qualificador, indica o incomum ou o irregular. Já a etimologia de “bizarro” traz raízes diversas: do italiano *bizza* deriva-se o sentido de “furioso, feroso”; da acepção espanhola do século XVII, “varonil, generoso”; e do francês *bizarre*, “extravagante”, “estranho”. O lugar comum entre todas essas acepções é que o “ser bizarro” é destacado com essa qualificação, desviando-o da normalidade. Ao traduzir *freak* por “bizarro”, altero o modo de designar, convertendo o qualificador em um nome para, em nossa língua, dar corporeidade ao conceito de *freak* que se quer explicar a seguir.

1.2.1 A alienação como processo de normalização

A concepção moderna do “bizarro” passou por uma série de transformações culturais e conceituais. Segundo Smith (2001), as civilizações antigas contemplavam o corpo excepcional como uma manifestação do divino que poderia ser interpretada como um sinal da ira de Deus, um sinal em lembrança de que cada nascimento é tão milagroso quanto a criação original ou um bom presságio (FIEDLER apud SMITH, 2001). Smith evoca a etimologia da palavra *monster* (em inglês, assim como *monstro*, em português), a qual “deriva do latim *monstra* que significa advertir / mostrar / marcar, uma raiz do verbo moderno *to demonstrate*” (2001, p.180). O monstruoso também era interpretado como uma manifestação excêntrica da fecundidade da natureza. Em ambos os casos, o papel do homem era simplesmente aceitar essa existência (SMITH, 2001).

No entanto, com os estudos da teratologia, ciência médica datada de 1832, que se propõe a estudar e classificar as formas monstruosas, o corpo excepcional foi desmistificado, e foi-lhe tirado o atributo do divino ou do deslumbramento da natureza, passando-o ao do patológico. Embora a ciência da época não conseguisse oferecer uma explicação para a ocorrência do fenômeno, confirmou-se que o bizarro permanecia imparcial a qualquer resposta organizada. Portanto, o anômalo estaria sujeito ao erro. Eis o que marca a transformação do bizarro no contexto da modernização pelo braço da ciência: de milagre da natureza, o bizarro passa a ser visto como erro (THOMPSON apud SMITH, 2001).

No contexto descrito por Thompson-Smith, o projeto de modernização revela-se uma experiência desorientadora que teria propiciado condições para a ocorrência dos dois tipos de alienação e acentuado o senso de normalidade (da qual a diferença dependia). A falta de um tratamento institucionalizado e coerente para lidar com o corpo excepcional, a valorização da uniformidade pela produção de massa e pelo gerenciamento científico, o distanciamento do modelo tradicional de família por conta do deslocamento social e uma necessidade de se enquadrar, de se adaptar, visando uma proximidade com o coletivo, são cenas que compõem o panorama de tal projeto. O “ser normal”, é aquele aceito pelo coletivo, pela parte que compõe o grupo “homogeneamente”, enquanto o “bizarro”, o *anormal*, é aquele que foi deslocado, expulso e excluído por um processo de alienação orientado pela defesa de um senso de normalidade – senso censor, de certa forma, porque exclui por desaprovação resultante de reações humanas as mais diversas como a piedade, o medo, o fascínio, o desgosto e, até mesmo, a lascívia.

É como excepcional que Charlie é visto pela reduzida sociedade de que faz parte como pode – como objeto de riso. Charlie é o *freak* da padaria em que trabalha há 17 anos fazendo entregas, recolhendo o lixo e limpando privadas. No *report* de 21 de março, pouco tempo depois de ter sido operado e retornado ao serviço, escreve sobre um estranhamento em relação ao seu nome. Nesse dia, o funcionário que havia passado a fazer entregas em seu lugar perde um pacote e toma uma bronca do padeiro-chefe, que diz: “Ernie, pelo amor de Deus, você está tentando ser um *Charlie Gordon*”.²⁷

No contexto moderno, pode-se dizer que o objetivo de correção moral é encoberto pelo rótulo clínico: à mesma ciência que havia transformado o prodígio em aberração caberia estudá-lo e destruí-lo. Dessa forma, o corpo excepcional é submetido a uma segunda transformação: ele é transformado em objeto de estudo. É o surgimento da exposição do bizarro, o *freak show*, como Smith discorre:

“reminiscente em relação à antiga autoridade do prodígio, impregnado de capricho do extravagante, e suscetível às certezas do positivismo científico, o corpo singular em exibição estava pronto para ser interpretado” (Thomson, 1996:4). Contudo, a exposição do anormal só poderia existir nesse espaço transicional. Paulatinamente, a ciência assumia um controle mais seguro com as leis da genética sendo aplicadas em tratamentos humanos e que o sistema endócrino estaria ligado a características do crescimento e do sexo. O corpo excepcional tornou-se “aberrante” [*deviant*], ou “doente”

²⁷ A cena em questão também está escrita com problemas de grafia no original em inglês, mas o trecho foi citado e traduzido como uma leitura da cena e não do texto em si.

[*sick*], reivindicado pela profissão médica e exposto por agendamento, apenas. (Bogdan, 1988:64). Os leigos deviam dar seu apoio à ciência e, aos objetos dela, sua compaixão. (p.181)

Sendo a ficção científica o espaço da literatura em que se especula sobre hipóteses científicas e se imaginam consequências de seu desenvolvimento e interação na sociedade humana (ROBERTS, 2007), o movimento de alienação descrito acima é problematizado nesse gênero. Em *Flowers for Algernon*, é possível interpretar os *progress reports* do narrador-protagonista como a representação do próprio *freak show*.

Ao ingressar na leitura do romance, o leitor também passa a ser um espectador e identifica o narrador-protagonista como “bizarro”, um corpo excepcional limitado pela capacidade intelectual a que está sujeito. Mesmo quando atinge um grau elevado de intelectualidade e supostamente se libertaria da condição de “bizarro”, ele permanece sendo excepcional para os outros, mas agora por pertencer à “outra ponta” do ser excepcional. É também assim que Charlie passa a se perceber e, lembrando o que Burt, o assistente dos médicos cientistas, chama de “eufemismo do jargão educacional”, afirma: “Eu sou *excepcional* – um termo democrático usado para evitar os malditos rótulos *prodígio* e *estúpido* (que costumavam significar *brilhante* e *retardado*) e assim que *excepcional* começar a significar qualquer coisa pra qualquer um, eles mudarão o termo” (KEYES, 1975, p.106).

Embora o personagem seja um ser humano e apresente claramente características específicas da natureza humana que indicam a inteligência emocional que possui, elas não quantificam suficientemente o caráter humano de Charlie na sociedade retratada no romance – uma sociedade que prima pela competência intelectual e opera como um órgão que define o que é ser (um) humano (SMITH, 2011). “Retardado mental” é o termo que constantemente aparece no romance para se referir à personagem. Mas a pergunta que se faz a cada vez que se depara com essa nomenclatura é: “o que faz o personagem ser visto como um retardado mental?” A resposta mais imediata é: a forma como narra, como fala, como escreve, assim como é também pelos “escritos” de Charlie que os médicos, a professora e nós, leitores, acompanhamos a transformação do retardado em gênio.

CAPÍTULO 2 Experimento(:) a tradução de *Flowers for Algernon*

Não se fala nunca de tradução numa linguagem universal, fora de uma língua natural (intraduzível – a traduzir).

Jacques Derrida²⁸

Os primeiros *progris riports*²⁹ de Charlie mostram uma escrita com frases curtas e justapostas e mesmo “empilhadas”, como erros de grafia e vocabulário limitado. Uma análise inicial e apressada como essa levaria a supor que para traduzir essa escrita bastaria “reproduzir” esse estilo desengonçado, encenando erros aleatórios de ortografia em português. Porém, uma pequena experiência de tradução, como a exposta abaixo, que se guia por essa análise ligeira revela-nos, *a posteriori*, que há muito mais que erros ortográficos e “frases curtas e empilhadas” em jogo:

<p>(p.7)</p> <p>Dr Strauss said I had something that was very good. He said I had a good motor-vation. I never even knowed I had that. I felt good when he said not everbody with an eye-Q of 68 had that thing like I had it. I dont know what it is or where I got it but he said Algernon had it too. Algernons motor-vation is the chees they put in his box. But it cant be only that because I dint have no chees this week.</p>	<p>O dr Strauss dise que eu tinha uma coisa qe era muito bom. Ele dise qeu tinha uma boa motivassão. Eu nunca qe ia sabe qeu tinha uma coisa desa. Me senti bem quando ele disque nem todos mundo com um Qeí 68 tinha aquilo qeu tinha isso. Eu nao sei oque e isso ou onde qeu peguei isso mais ele disque o Algernon tambem tinha. A motivassão do Algernon é o quejo qe eles coloca na caixa. Mais num pode ser só isso porqe eu num comi nenhum quejo essa semana.</p>
--	--

²⁸ DERRIDA, J. *Mesa-redonda sobre tradução*. Trad. Inédita de O. N. dos Santos e P. Ottoni. 1985.

²⁹ *Progris riport* – é como Charlie grafa os primeiros seis *reports*, que são escritos antes de passar pela cirurgia experimental para aumentar seu nível de QI. Essa grafia é corrigida pela enfermeira que cuida de Charlie logo depois que ele recobra a consciência. A partir desse evento, o próprio personagem passa a se corrigir: “Burt says its part of the esperimint and they will make fotastats of the ~~ri~~ reports to study them so they will know what is going on in my mind” (p.11).

Como se pode observar, houve uma tendência a reproduzir a escrita com erros de grafia de maneira aleatória, buscando sons homônimos da língua portuguesa que são reproduzidos pelas letras e sílabas. Os erros de grafia baseados na sonoridade das letras são aleatórios e representados com demasia na tradução e, ainda, recriam outros sentidos pela aglutinação de palavras com sons homófonos (como em “disse que” → “disque”).

A busca de uma “lógica” nas faltas ortográficas de Charlie – em inglês – parece inútil, porque logo nos primeiros *reports* é possível constatar que os problemas de escrita de que se vale Keyes são um recurso estilístico-narrativo para pôr em cena esse personagem – para citar alguns exemplos, Charlie escreve *something*, mas *sombody*, e também *everybody*, *everbody*, *evrybody*, e a palavra *work*, tão presente em sua vida, é grafada *werk*. A tradutora também se defrontou com jogos de palavras e com a impossibilidade de reprodução de forma e sentido de alguns trocadilhos como, por exemplo, “*motor-vation*”, que se cria a partir de “*motivation*”, e *eye-Q*, para IQ.

Além disso, procurou-se assumir uma escrita que se baseasse na fala informal. Com efeito, o estilo buscado na tradução é o de um discurso informal, sem complexidade de informação. No entanto, verifica-se que o trecho em português apresenta traços de uma variante social de desprestígio: a falta de concordância em “A motivassão do Algernon é o queijo que *eles coloca* na caixa.” Acontece que na linguagem dos *reports* não há ênfase alguma em marcas diastráticas, uma vez que o foco não é a posição sociocultural de Charlie Gordon, nem mesmo seu grau de escolaridade, mas sua capacidade cognitiva e emocional. Resta à tradutora buscar uma forma de desvencilhar-se dessa visão que associa a escrita “errada” (e, no caso, errática) à fala informal e não culta.

A análise dessa pequena experiência de tradução revela que há conceitos de língua e linguagem que conduzem a tradução e determinam, conseqüentemente, as escolhas da tradutora segundo sua concepção de “problemas de ortografia”. Se considerarmos a hipótese de que as características da escrita da narrativa são parte constitutiva do que faz do protagonista um “retardado mental”, é imprescindível que se reflita sobre as concepções de língua[gem] a respeito dos problemas de escrita e da tradução.

Ainda, conforme também será apontado neste capítulo, à medida que essa escrita se desenvolve e se transforma numa escrita sofisticada, observa-se que o aprimoramento é marcado por uma série de eventos ligados explicitamente ao método psicanalítico freudiano: o psiquiatra

pede a Charlie que escreva seus sonhos para depois relatá-los nas sessões de terapia; pede também que ele “associe livremente”, além de explicar a diferença entre consciente e subconsciente (em outro momento aparece também o inconsciente).

2.1 Sobre as características da escrita

A primeira coisa a chamar a atenção na leitura das páginas iniciais de *Flowers for Algernon* é a escrita problemática que lembra os erros cometidos por crianças com dificuldade na aprendizagem da escrita. Observando com mais cuidado, identificam-se os erros mais frequentes: erros ortográficos, falta de pontuação e erros gramaticais.

a) Erros ortográficos

Alguns exemplos extraídos da primeira página do romance:

progris (progress), riport (report), martch (March), shoud / shud (should), rite (write / right), remembir (remember), evrey (every), happins (happens), importint (important), becaus (because), werk (work), dollers (dollars), bred (bread), yeres (years), munth (month)

Segundo Bell (2011), o sistema ortográfico da língua inglesa dos Estados Unidos é composto por 44 fonemas³⁰, dos quais 43 são apresentados pelas palavras e as letras em negrito a seguir:

at /æʔ/ ³¹	rain /reɪn/	air /eə/	car /kɑːr/	sauce /sɔːs/
bed /bed/	chip /tʃɪp/	dog /dɒːg/	egg /eg/	eel /iːl/
herb /hɜːrb/	fish /fɪʃ/	garden /gɑːrdn/	house /haʊs/	ink /ɪŋk/
pie /paɪ/	jug /dʒʌg/	kite /kaɪt/	lips /lɪps/	man /mæn/
nose /noʊz/	ring /rɪŋ/	pot /pɒt/	toe /toʊ/	coin /kɔɪn/
food /fuːd/	wood /wʊd/	order /ɔːdər/	out /aʊt/	pin /pɪn/

³⁰ Contra 34 fonemas do português brasileiro (MANOSSO, 2010)

³¹ A transcrição fonética das palavras desse quadro foi extraída do *Longman Dictionary of Contemporary English* (2003).

rug /rʌg/	sun /sʌn/	shop /ʃɑ:p/	tap /tæp/	this /ðɪs/
thing /θɪŋ/	up /ʌp/	cue /kju:/	van /væn/	window /wɪndəʊ/
yak /jæk/	zip /zɪp/	television /teləvɪʒən/		

Além dos 43 fonemas, existe uma semivogal átona com grafia variada e quase inaudível que ocorre principalmente em finais de palavra ou em prefixos (ex.: *fatten* [/fætn/], *abandon* [/ə'bændən/], *grammar* [/'græməɹ/]; *decide* [/dɪ'saɪd/], *divide* [/dɪ'vaɪd/ ou /də'vaɪd/]).

A razão da dificuldade no aprendizado da leitura e escrita da língua inglesa, segundo a autora, está no fato de existirem 185 formas de grafias distintas para representar os 44 sons. A principal razão para a grande quantidade de grafias se deve às 94 grafias alternativas imprevisíveis (ex.: *plate* – *wait*, *straight*, *eight*, *great*). (cf. BELL, 2011), o que comprometeria uma tentativa de generalização das regras ortográficas.

Zorzi e Ciasca (2008) também observam a complexidade da ortografia na língua inglesa:

(...) fatores como frequência e comprimento das palavras, assim como os modos de combinação das letras têm sido apontados como aspectos associados às dificuldades na soletração e na leitura, ao ponto de levar autores ao questionamento se não seria o inglês escrito, em si, uma “língua disléxica”. (ZORZI; CIASCA, 2008, p.322)

No romance, Keyes “performa” essas dificuldades³² na grafia de fonemas que resulta em palavras homônimas usadas fora de contexto na escrita de Charlie, como a troca de “through” (/θru:/) por “threw” (/θru:/), por exemplo, em “Algernon kept going all the way threw that thing (...)” (p.6).

Outro problema ortográfico manifesta-se como a troca de letras, sendo caracterizada ou pela troca de fonemas sonoros por fonemas surdos, como no excerto “Burt tolld him Miss Kinnian rekemmed me the best from all the people who she was teaching at the center for retarded adults” (p.7), ou pela inversão das letras em encontros consonantais, como em

³² Nos escritos de Charlie, há um pequeno trecho que menciona problemas de *disgrafia* (letra feia – ligada a problemas motores) no relato de 17 de março: “Sometimes I cant reed my own riting and its very hard” (p.25), mas em um primeiro momento, encontramos na escrita de Charlie problemas de *disortografia* – um Transtorno Específico da Escrita (TEE). Contudo, segundo Fernández et al. (2010, grifos nossos) – para citar apenas um artigo de revisão da área de aprendizagem da escrita – a *disortografia* é “uma alteração na planificação da linguagem escrita, que causa transtornos na aprendizagem da ortografia, gramática e redação, apesar de o potencial intelectual e a escolaridade do indivíduo estarem adequados para a idade” – e esse não é, evidentemente, o caso do personagem.

birthday → *brithday*
professor → *perfesser*
secretary → *secertary*
table → *tabel*
puzzles → *puzzels*

Apesar de o conteúdo textual do romance não ser “ofuscado” pelos erros ortográficos – pois é possível compreender, “numa vista de olhos”, o que está escrito – sua frequência e constância são bem fortes nos *reports* que antecedem à cirurgia (*Progress reports* 1 a 6), e diminuem gradativamente do *report* de 11 de março (sétimo *report*) até 07 de abril (parte do oitavo *report*), poucos dias após Charlie ter se submetido à operação neurocirúrgica. Uma contagem da frequência dos erros de grafia nos primeiros seis *reports* constatou uma margem de erro de cerca de 20%. No sétimo e oitavo *reports*, a margem cai para 15,5%, e no nono mantém uma margem de 4% até chegar a zero erro no relato de 08 de abril. Como observa Micheletti (1997), a repetição é o efeito de sentido que intensifica determinado traço em um texto a fim de criar expectativa e tensão. A repetição dos erros até o sexto *report* serve para reforçar a ideia de que a grafia prejudicada deve-se, definitivamente, à deficiência mental.

Quanto à tradução em português, além de manter a repetição de erros ortográficos nos primeiros *reports*, que lembram os erros de escrita cometidos por crianças em processo de aquisição da escrita, e se identificam quanto à estilística do som, um dos desafios é procurar recriar efeitos de homofonia que surgem durante o romance, o que nem sempre é possível e me leva à suposição de que o trabalho da tradução é um trabalho de escuta tanto da língua que se traduz como da língua para a qual se traduz, como observo na tradução do trecho a seguir:

<p>(p.15)</p> <p>I dint think pepul would laff at Prof Nemur because hes a sientist in a collidge but Bert said no sientist is a grate man to his colleegs and his gradulate studints. Burt is a gradulate studint and he is a <u>majer</u> in</p>	<p>Eu não achava que as peçoas dessem rizada do Prof Nemur porque ele é um cientista numa facudade mas o Burte falo que nenhum cientista é um grande omem pros colegas e seus istudantes de posgradulação. O Burt é um istudante de</p>
--	---

<p><i>psychology</i> like the name on the door to the lab. I dint know they had <u>majers</u> in collidge. I thot it was onley in the army.</p>	<p>posgraduação e é <u>macharel</u>* em <i>psicologia</i> como ta iscrito na porta do laboratorio. Não sabia que tinha <u>macharel</u> na facudade. Achava que so tinha no ezercito.</p> <p>*<i>major</i> não significa especificamente bacharel, e sim “especialista”, ou se refere à “área de especialização”. Optei pelo trocadilho com bacharel (macharel) porque achei que dá a possibilidade de aproximar um título universitário e um posto militar: “bacharel” e “marechal” apenas com uma troca entre oclusivas oral e nasal.</p>
---	--

Com 20 palavras de 68 grafadas incorretamente no texto original (aproximadamente 29%), procurou-se manter a margem de erro de grafia, de 25-30% na tradução também, embora saibamos que esse registro estatístico revela ser apenas mais uma forma de tentar ser fiel ao original. A respeito dos erros ortográficos em português, foi explorada a homofonia entre as consoantes “ss”, “ç”, “s” e “c” com som de /s/, “z” e “x” com som de /z/, as vogais “i” e “e” com possibilidade de som de /i/ e as vogais “u” e “o” com possibilidade de som de /u/. As consoantes que não interferem na pronúncia da palavra, como o “h” mudo em “homem” e o “l” em geral não pronunciado em finais de sílabas, como em “faculdade”, foram eliminadas. Também se explorou o prosodema: exceto a grafia do verbo “é”, os acentos de intensidade convencionados pela norma gramatical foram retirados nesse trecho para começarem a aparecer grafados corretamente quando Charlie volta a ter aulas com Miss Kinnian. Optou-se por manter o acento em “é” para marcar a oposição fonológica à conjunção aditiva “e.”

Charlie desconhece o sentido de *majer* (*major*) como especialização em um curso universitário e, por isso, estranha o fato de existirem comandantes em universidades. Em português, a sugestão que faço, é a de troca de letras e de vogais entre “marechal” e “bacharel”, traduzindo *majer* por “macharel”, para manter a confusão que Charlie faz com o sentido da palavra *major*.

b) Problemas de pontuação

Existem dois momentos principais que marcam o romance: o antes e o depois da operação a que Charlie se submete para elevar o grau de seu QI. Os dois momentos são marcados tanto pela sucessão de acontecimentos que mostram o desenvolvimento do protagonista como pela mudança paulatina do nível de escrita. A pontuação, durante o período pré-operatório, era caracterizada pelo uso único do ponto final para concluir as ideias do personagem e os discursos diretos apareciam sem qualquer introdução por aspas ou outra marca qualquer, ficando os relatos numa massa de orações e tornando o tom da narrativa mais inibida, como se pode observar no excerto seguinte³³:

<p>(p.11)</p> <p>When I waked up I was back in my bed and it was very dark. I coudnt see nothing but I herd some talking. It was the nerse and Burt and I said whats the matter why dont you put on the lites and when are they gonna operate. And they laffed and Burt said Charlie its all over. And its dark because you got bandijis over your eyes.</p>	<p>Quando acordei eu tava de volta na minha cama e tava muito iscuro. Eu não conseguia ver nada mas iscutava augem falando. Era a enfermera e o Burt e eu disse qual o problema porque voceis não acendem as luzes e quando é que vao me operar. E eles deram rizada e o Burt disse Charlie ja acabou. E esta iscuro purque voce esta com bandages nos olios.</p>
--	---

Salvo o uso do ponto final, a ausência de pontuação acompanha a escrita da narrativa desde o período antes da operação até os registros de 06 e 07 de abril dos *progress reports*, aproximadamente um mês após a operação. Nessa ocasião, Charlie relata sua descoberta da pontuação e o que Miss Kinnian explica sobre a necessidade de saber lidar com os sinais de

³³ À medida que trechos do texto vão sendo apresentados, também exponho as respectivas traduções, que considero provisórias e, portanto, abertas a mudanças.

pontuação e com outras marcas que alteram o sentido do que se escreve, revelando também o humor com que Charlie brinca com a escrita:

<p>(p.27-28)</p> <p>(...) it makes writing, better, she said, somebody, could lose, a lot, of money, if a comma, isnt in, the right, place, (...) She said; You, got. to-mix?them!up: She showd? me" how, to mix! them; up, and now! I can. mix (up all? kinds of punctuation- in, my. writing! There" are lots, of rules; to learn? but. Im' get'ting them in my head: (...))Punctuation, is? fun!</p>	<p>(...) a escrita fica, melhor, ela disse, alguém, poderia perder, muito, dinheiro, se uma vírgula, não estiver, no lugar, certo, (...) Ela disse; você, precisa. misturá-las! Ela? me: mostrou" como, misturá-las! e, agora; eu posso. misturar (todos? os tipos de pontuação – na, minha. escrita! Existem" muitas, regras; para aprender? mas. tá dando pra colocá-las na cabeça: (...)) Pontuar, é? divertido!</p>
---	---

c) Erros gramaticais

Algumas flexões verbais incorretas podem ser observadas como nos trechos destacados a seguir: “do anything the testor telld me” (p.2); “I never even knowed I had that.” (p.7), além do uso do artigo indefinido incorreto em: “I dont no what a artist is” (p.23).

Em sua autobiografia *Algernon, Charlie, and I*, Keyes (1999, p.89-90), que lecionou gramática e desenvolvimento da escrita para estudantes com atraso escolar, considerados com baixo grau de quociente de inteligência, relata sua experiência com a questão da dificuldade que as crianças tinham com a escrita e a humilhação que sentiam por serem alocadas em turmas especiais e assistirem às *modified classes*. Assim, verifica-se que a linguagem da personagem moldada nas páginas iniciais do romance é baseada na dificuldade de aprendizagem da escrita da criança, e que pode ser de naturezas diversas, pois a narrativa transcorre pela voz do protagonista Charlie, um homem, adulto, com problemas de aprendizagem similares aos das crianças e também com problemas de memória. A diferença entre Charlie e as crianças no processo de aquisição e aprendizagem da linguagem escrita está na capacidade de cognição: enquanto as

crianças aprendem com os erros, Charlie tem uma tendência ao esquecimento; tendência atribuída ao déficit intelectual.

Os estudos sobre crianças com dificuldade de escrita reúnem pesquisadores de diversas áreas como psicopedagogia, fonoaudiologia, psicolinguística, aquisição de linguagem, psicologia e pedagogia³⁴. Observa-se que um dos aspectos que tem se tornado foco de atenção desses pesquisadores diz respeito à ortografia, ou seja, “ao domínio da escrita convencional das palavras” (ZORZI; CIASCA, 2008, p.321).

As razões da dificuldade para adquirir a escrita ortográfica são diversas e estão relacionadas, segundo estudos de Nobile e Barrera (2009), às competências cognitivas na aprendizagem da ortografia e ao desenvolvimento de habilidades metalinguísticas, ou seja, habilidades de “reflexão e manipulação intencional de diferentes aspectos da linguagem oral” (p.40), desenvolvimento da consciência fonológica (a capacidade de refletir sobre as unidades sonoras das palavras e de dominar seu funcionamento) para compreender as regras contextuais do uso das palavras e desenvolvimento da consciência sintática (a capacidade de refletir sobre a estrutura gramatical e lidar com ela) para a compreensão das regularidades ortográficas. Esses estudos mostram ainda que os erros ortográficos não são aleatórios e fazem parte do processo de apropriação do sistema de escrita, em que a criança vai aprendendo a estabelecer relações entre o registro gráfico e a sonoridade das palavras, indicando que há um trabalho de memória e conservação da grafia por parte da criança em seu processo de alfabetização. Mas o que faz com que a falta dessas habilidades se torne um *transtorno* que estigmatiza as crianças que apresentam dificuldades de aprendizagem?

Em seu livro *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*, Marcos Bagno (1999) aponta para um mito comum sobre língua[gem] que circula dentro dos estudos linguísticos e se propaga na sociedade brasileira: o mito de que “erro de ortografia” é “erro de português”. Há um tipo recorrente de erro de ortografia apontado pelos estudos sobre os problemas na aprendizagem ortográfica, classificado como “transcrição literal da fala” para se referir à grafia que tenta reproduzir a maneira como as palavras são pronunciadas. De fato, a grafia das palavras é convencionalizada, mas isso não significa que a maneira como são pronunciadas também seja única. Como afirma Bagno, o fato é que “em toda comunidade linguística do mundo existe um

³⁴ O estudo de Fernández et al (2010), citado anteriormente, é o resultado de uma pesquisa envolvendo profissionais de psicologia, pedagogia, biologia e fonoaudiologia.

fenômeno chamado *variação*, isto é, nenhuma língua é falada do mesmo jeito em todos os lugares, assim como nem todas as pessoas falam a própria língua de modo idêntico o tempo todo.” (2009, p. 68) O autor ainda segue fazendo a distinção entre a língua falada e a língua escrita: “ela não é a fala: é uma tentativa de representação gráfica, pictórica e convencional da língua falada” (p. 70). Ao afirmar que ortografia nenhuma reproduz fielmente língua alguma, o autor está afirmando seu posicionamento em relação ao conceito de língua do ponto de vista sociolinguístico, considerando a grande variedade de variações linguísticas em uma mesma língua. Portanto, uma visão de língua que aglutina as concepções de fala e escrita induz à crença de que a criança que comete uma incorreção ortográfica ou gramatical está cometendo um erro de *língua*, quando ela está, na verdade, “realizando uma análise fonética, de acordo com seu modo de pronunciar, identificando os fonemas que compõem a palavra articulada.” (ZORZI; CIASCA, 2008, p.328)

A distinção entre língua falada e língua escrita, tal como esclarecida por Bagno (2009), mostra-se essencial para identificar o cerne do problema do preconceito em relação às crianças com problema de escrita e, de certa forma, justifica a construção da escrita do romance, com base nos problemas de escrita observado em crianças com deficiências intelectuais; e essa distinção assume um papel fundamental na leitura do romance de Keyes. Analisando o romance estritamente do ponto de vista gramatical, pode-se dizer que um trecho como “he says it dont matter he says I shud rite just like I talk” (p.1) apresenta, além da falta de pontuação e erros de ortografia, uma conjugação do verbo auxiliar (“it dont matter”) equivocada, pois foge à regra gramatical da língua inglesa que afirma que a flexão do verbo auxiliar na terceira pessoa do singular no presente simples negativo é “does not” ou “doesn't” (para indicar um tom informal). Todavia, essa forma não é incomum na linguagem oral, embora carregue o rótulo de variante estigmatizada. O que acontece é que estamos falando de duas perspectivas distintas que muitas vezes aparecem aglutinadas no discurso do contexto social habitual: uma, do ponto de vista da escrita; outra, da linguagem oral. Deixando de fazer essa distinção, a relação entre fala e escrita leva o senso comum a uma perigosa tendência a acreditar que uma incorreção ortográfica ou gramatical é um erro de *língua*, em função da crença na afirmação de que a *escrita correta* é o que nos direciona a uma *fala correta*. Em outras palavras, quem não escreve direito, não sabe falar direito. Ora, pode não ser correto escrever “it dont matter”, mas afirmar que *dizer* “it dont matter” é um erro constitui uma visão de língua que mantém a crença de que a norma-padrão é a língua, quando ela é tão somente “o modelo idealizado de língua ‘certa’ descrito e prescrito pela

tradição gramatical normativa – e que de fato não corresponde a nenhuma variedade falada autêntica e, em grande medida, tampouco à escrita mais monitorada (...)” (BAGNO, 2008, p. 11). Tal reconhecimento é importante, já que a mudança de linguagem para indicar o aumento ou diminuição do grau de QI do personagem no decorrer do romance aponta para o fato de que, especialmente em sociedades letradas, existem variantes de prestígio e outras que são estigmatizadas.

A denúncia de Daniel Keyes em *Flowers for Algernon* ainda é dupla, pois aponta para a existência dessa concepção de linguagem em um narrador que se apresenta como um homem adulto com deficiência intelectual, o qual, embora seja um estereótipo construído nesse romance, permite notar, à sua sombra, a referência às pessoas que foram e são estigmatizadas com base em tal concepção, como podemos observar em outro trecho, em que Charlie, refletindo sobre a descoberta de ter feito papel de bobo para os colegas da padaria e sobre o fato de todos rirem dele por ser bobo, conclui:

<p>(p.31) People think it's funny when a dumb person can't do things the same way they can.</p>	<p>As pessoas acham engraçado quando uma pessoa boba não pode fazer as coisas da mesma maneira que elas.</p>
--	--

Não deixa de ser também intrigante a forma como Keyes se vale do erro gramatical associado à homofonia. Charlie grafa *right* e *write* da mesma forma – *rite* – antes de o experimento começar a fazer efeito. No *progress report* de 29 de março, Charlie relata que havia finalmente conseguido ganhar de Algernon no teste de velocidade do percurso do labirinto³⁵. Logo em seguida, reflete sobre a condição do animal, “I dont think its right to make you pass a test to eat”, e faz uma associação com a necessidade de relatar seus sonhos e pensamentos: “Dr Strauss says I shoud write down all my dreams and the things I think so when I come to his office I can tell them” (p.23, grifos nossos). Essa passagem marca a primeira vez em que Charlie grafa corretamente *right* e *write*. Na tradução, essa homofonia não pode ser recuperada, e a distinção entre o *certo* e o *escrito* se perde.

³⁵ Algernon deve percorrer um labirinto do ponto de partida ao de chegada para ganhar alimento. Charlie tem esse labirinto reproduzido em uma tábua de madeira que ele precisa percorrer com um palito elétrico também até o ponto de chegada. No início, Algernon sempre descobre as “passagens” mais rápido que ele.

2.2 Notas sobre retardo mental, debilidade mental e deficiência intelectual

Além de analisar a escrita de Charlie, faz-se necessário verificar o que se entende por deficiência intelectual do ponto de vista clínico, a fim de observar a concepção de “deficiente mental” a partir da qual o personagem foi elaborado.

Sabe-se, de modo geral, que a deficiência mental é tratada distintamente nos campos da neurociência, da psiquiatria, da psicologia e da psicanálise (para citar apenas os que mais se destacam), e a terminologia, a despeito das definições mais ou menos precisas do termo/expressão, pode apresentar grandes variações segundo as formas como é sistematizado em cada campo – o fato de o termo se tornar conceito em cada uma dessas áreas não garante, nem assim, um significado que dê conta de todos os usos, em cada caso a que se aplica³⁶. Neste trabalho, o estudo dessa distinção parte principalmente da leitura da pesquisa de Sanches e Berlinck (2010).

2.2.1 A debilidade mental no campo da neurociência

Conhecido e assim chamado pelos estudos da neurociência, o *retardo mental*, segundo Vasconcelos (2004), é um dos transtornos neuropsiquiátricos mais comuns encontrados em crianças e adolescentes. Seu diagnóstico é definido com base em três critérios que extrai do *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – DSM*, que classifica os transtornos mentais e serve de guia a grande parte dos profissionais da saúde mental³⁷ (1994):

[I]nício do quadro clínico antes de 18 anos de idade; função intelectual significativamente abaixo da média, demonstrada por um quociente de inteligência (QI) igual ou menor que 70; e deficiência nas habilidades adaptativas em pelo menos duas das seguintes áreas: comunicação, autocuidados, habilidades sociais/interpessoais, auto-

³⁶ Lembrando que o *conceito* é algo que se destaca pela sua incompletude, “incompletude essa que só seria preenchida pela inserção de uma expressão denotativa no lugar do vazio”, como observou Rajagopalan (2005) ao evocar a definição fregeana de conceito.

³⁷ Trata-se de uma categorização diagnóstica estatística. O Manual em uso atualmente é o *DSM-IV*.

orientação, rendimento escolar, trabalho, lazer, saúde e segurança. (VASCONCELOS, 2004, p.S71)

Assim, o retardo mental é considerado um quadro patológico que se refere ao comprometimento da inteligência de ordem fisiológica: a hipótese da origem do transtorno em questão é a de que este provém “de um defeito da estrutura e função das sinapses neurais” (p.S72). No entanto, alguns estudos mostram que nem todos os transtornos de retardo são de origem etiológica orgânica, como é o caso da oligofrenia leve, também conhecida como debilidade mental, a qual veremos a seguir.

Complementando a definição baseada no DSM-IV, o diagnóstico de retardo mental, segundo Sanches e Berlinck (2010), varia de acordo com a gravidade do prejuízo mental do paciente, podendo ser especificado em um dos quatro níveis de gravidade: leve, moderado, severo e profundo. Essa avaliação considera testes psicométricos que usam as Escalas Weschler de Inteligência para Crianças (revisada), a Escala de Inteligência Stanford-Binet, e a Bateria Kauffman de Avaliação para Crianças, conhecidos como “baterias” ou escalas de inteligência, para determinar o coeficiente de inteligência (QI). Sanches e Berlinck (2010) ainda observam que o diagnóstico de retardo mental não se restringe às escalas de QI e evocam os estudos que relatam o processo histórico de transformação pelo qual a definição do campo passou a elencar critérios e habilidades que consideram aspectos culturais e educacionais além das condições médicas gerais do paciente.

Em *Flowers for Algernon*, o QI de Charlie é avaliado através de diversos testes e citado com frequência, variando de 68 (no início da experiência, descrito como retardado) a 185, quando passa a ser reconhecido como gênio. Apesar do papel de destaque do QI nos anos 1950-1960, é possível observar uma crítica de Daniel Keyes quanto a essa forma de determinação da inteligência. No *report* de 16 de abril, Charlie relata uma cena em que o Prof. Nemur e o Dr. Strauss se desentendem ao definir o quociente de inteligência:

(p.35) Prof. Nemur said it was something that measured how intelligent you were – like a scale in the drugstore weighs	O Prof. Nemur disse que era algo que media o quão inteligente você era – como uma balança de farmácia, que
---	--

pounds. But Dr. Strauss had a big argument with him and said an I.Q. didn't *weigh* intelligence at all. He said an I.Q. showed how much intelligence you could get, like the numbers on the outside of a measuring cup. You still had to fill the cup up with stuff. (...) [S]ome people would say both of them were wrong (...) the I.Q. measures a lot of different things including some of the things you learned already and it really isn't a good measure of intelligence at all.

So I still don't know what I.Q. is, and everybody says it's something different. Mine is about a hundred now, and it's going to be over a hundred and fifty soon, but they'll still have to fill me up with the stuff. I didn't want to say anything, but I don't see how if they don't know *what* it is, or *where* it is – how they know *how much* of it you've got.

pesa os quilos. Mas o Dr. Strauss teve uma grande discussão com ele e disse que um Q.I. não *pesava* inteligência coisa alguma. Ele disse que um Q.I. mostrava quanta inteligência você era capaz de atingir, como os números de um copo de medidas. Você ainda precisava encher o copo com conteúdo. (...) [A]lgumas pessoas diriam que ambos estão errados (...) o Q.I. mede uma porção de coisas diferentes incluindo algumas coisas que você já aprendeu e essa não é realmente a melhor forma de medir inteligência.

Então eu ainda não sei o que é Q.I., e todo mundo diz que é uma coisa diferente. O meu está em torno de cem agora, mas logo chegará a mais de cento e cinquenta, mas eles ainda vão precisar me encher com coisas. Eu não queria falar nada, mas eu não vejo como se eles não sabem *o que* é isso, ou *onde* isso está – como sabem *quanto* disso você tem.

Embora o emprego dos testes psicométricos seja recente, a avaliação clínica e a classificação dos níveis desses transtornos já datam do início do século XX. Sanches e Berlinck (2010) relatam que o prejuízo mental também já era definido pelo grau de severidade do paciente, mas recebia outra nomenclatura. Do mais leve ao mais grave, respectivamente, classificavam-se os níveis em “debilidade mental”, “imbecilidade” e “idiotia”. A preocupação com a nomenclatura, acompanhada pelos esforços de educar e melhor caracterizar os pacientes, incentivou a

eliminação de tais nomenclaturas por conta do mau uso, que extrapolou o âmbito médico e incorporou-se, agora com tom depreciativo, à linguagem cotidiana. A fim de eliminar tal noção pejorativa, adotou-se o termo “oligofrenia”, do grego *olígos*, “pouco”, “quantidade insuficiente”, e *phrên, phrenós*, “alma”, estabelecendo a categorização em níveis de fraco, moderado e grave, substituindo, assim, debilidade mental por “oligofrenia leve”, imbecilidade por “oligofrenia moderada”, e idiotia, por “oligofrenia grave”.

Apesar do movimento e do esforço no passado para remover a nomenclatura antiga, Sanches e Berlinck (2010) afirmam que esta nunca foi substituída por inteiro no uso corrente da medicina³⁸. Na definição ainda recente de Dalgalarondo, datada de 2000, é possível observar a circulação da antiga nomenclatura:

Retardo Mental Leve: Também denominado Oligofrenia Leve ou Debilidade Mental: Os indivíduos que apresentam este grau de retardo revelam nos testes de inteligência um QI na faixa de 50 a 69. A idade mental do adulto corresponde a uma criança de cerca de 9 a 12 anos. Uma etiologia orgânica raramente é encontrada. Este é o grupo mais frequente de pessoas com retardo mental, compreendendo cerca de 85% de todos os casos de indivíduos com retardo mental. (DALGALARRONDO apud SANCHES; BERLINCK, 2010, p.263)

Além do emprego da terminologia antiga, os autores chamam a atenção para os dados expressivos de que quase 90% dos casos totais de retardo mental são casos de oligofrenia leve e que raros são de etiologia orgânica. Considerando que *todos* os níveis de retardo foram historicamente categorizados como distúrbio intelectual de origem orgânica, os dados acima evidenciam a complexidade da questão etiológica no campo do retardo mental. Apesar dessa etiologia principal e por conta do grande leque de possibilidades etiológicas, os autores afirmam que parece ser consenso na literatura psiquiátrica que a determinação do grau de severidade do retardo mental vale-se da combinação de fatores orgânicos, ambientais e psíquicos, salvo em casos de lesões ou síndromes genéticas graves, que impossibilitam o funcionamento do sistema nervoso central e, conseqüentemente, impedem qualquer tentativa de estimulação social, psicomotora ou de investimento afetivo. Nesse contexto, a avaliação da oligofrenia leve se vê solta pelo fato de o transtorno não poder mais “ter sua histórica paternidade orgânica reconhecida”

³⁸ A justificativa que os autores apresentam é curiosa: por tal fato, os pesquisadores atuais relatam as subcategorias do retardo mental apresentando junto seus sinônimos históricos.

e “passa a figurar no ‘ninho’ das perturbações mentais de provável origem psíquica” (Op. cit., p.264).

O problema da obscuridade etiológica que os autores apontam é que a falta de uma definição acarreta um “jogo de empurra” entre os campos da neuropsiquiatria e da psicopedagogia em vez de um aprofundamento na investigação clínica. Nesses casos, em última instância, o paciente com esse tipo de deficiência intelectual é encaminhado à Educação Especial, e confinado à prescrição única de ser educado, de modo que a dimensão clínica do fenômeno é esquecida e seu sofrimento psíquico silenciado (Op. cit., p.265). No caso de Charlie, o lado *science-fiction* experimental vem acompanhado de *theripy sessions*: “theripy sessions is like when you feel bad you talk to make it better” (p.20). Charlie conta com a escuta do Dr. Strauss, neurocirurgião e psiquiatra, que lhe explica o funcionamento dos sonhos e das lembranças, o despertar simultâneo da consciência e da inconsciência, e o preço que Charlie tem que pagar por isso. No *progress report* de 14 de abril, ele cita em discurso direto, entre aspas, o que escuta do Dr. Strauss numa sessão de terapia (dessa vez grafada *therapy*): “The more intelligent you become the more problems you’ll have, Charlie” (p.33).

2.2.2 Uma concepção psicanalítica

A despeito de o termo “retardo” ou quaisquer de suas especificidades serem vistas nos estudos da neurociência, “debilidade mental” é referida na literatura psicanalítica como termo emprestado da psiquiatria não para nomear um transtorno, mas para se referir a “uma particular posição psíquica observada clinicamente” que revela uma submissão em relação ao Outro “a tal ponto de o sujeito estar impedido de se orientar pelo próprio desejo” (SANCHES; BERLINCK, 2010, p.265).

Pode-se dizer que a sobreposição de sentidos – aguçada pelo fato de a literatura psicanalítica ter construído uma definição particular para essa noção – é um dos fatores que têm dificultado o reconhecimento e o diagnóstico da debilidade mental como expressão patológica de ordem psíquica. No entanto, é interessante observar a forma como a psicanálise “empresta seu ouvido” à debilidade mental. Sanches e Berlinck (2010) apontam que embora a debilidade mental seja “uma ilustre desconhecida do campo psicanalítico” (p.266), a escuta do psicanalista não

deixa passar despercebido o sujeito de posição débil, notando na fala de seu paciente um uso particular da linguagem: “modo estranho e copiado”, “mecânico e padronizado” (p.266).

A escuta clínica identifica a marca de uma fala que parece não pertencer ao sujeito, ainda que débil. A reprodução da fala do Outro em sua própria fala, indica que “o débil não assume o próprio desejo, não o reconhece e o mantém exilado. Nessa posição psíquica tomada de modo radical o sujeito toma como seu o desejo alheio, executando aquilo que o Outro lhe demandar” (SANCHES; BERLINCK, 2010, p.267). Por isso, uma das características do sujeito em posição de debilidade é a de reproduzir a fala dos pais ou dos colegas, dos comerciais e apresentadores de televisão. Ela é reconhecida pelo uso inócuo, ecológico, sem duplo sentido ou tom de ironia, em que o sujeito acolhe quase mecanicamente os dizeres do Outro. Diferente do neurótico, que ao captar seu engano consegue se dar conta de seu desejo, o débil “acolhe as palavras como nomes próprios” sem questionar seu sentido, como se cada uma delas dissesse uma verdade absoluta. Além disso, clinicamente, o sujeito em posição de debilidade não ri, por exemplo, do próprio ‘chiste’³⁹ (em geral, percebido apenas por outro ouvinte – no caso de Charlie, pelo leitor), nem entende o tom de ironia ou capta o duplo sentido de uma piada. (p.268)

É curioso notar que essa caracterização do sujeito em posição de debilidade proposta por Sanches e Berlinck (2010) é vista no romance de Daniel Keyes. Nos trechos a seguir, por exemplo, é possível escutar esse sujeito construído na voz de Charlie.

<p>(p.3)</p> <p>Prof Nemur said but why did you want to lern to reed and spell in the frist place. I tolld him because all my life I wantid to be smart and not dumb and my mom always tolld me to try and lern just like Miss Kinnian tells me but its very hard to be smart and even when I lern something in Miss Kinnians class at the school I ferget alot.</p>	<p>O prof Nemur disse mas afinal porque você quis aprender a ler e soletrar. Eu disse pra ele porque toda minha vida eu quis ser inteligente e não burro e minha mãe sempre me disse para tentar e a prender do jeito que a profa Alice me dis mas é muito dificil ficar inteligente e mesmo quando aprendo alguma coiza na aula da profa. Alice na escola isquesso</p>
--	---

³⁹ Nesse caso, não teria havido chiste, uma vez que faltaria a Charlie a “condição subjetiva” que lhe permitiria reconhecer um chiste como chiste (VERAS, 2002).

<p>(p.22)</p> <p>I said Miss Kinnian always told me Charlie be proud of the work you do because you do your job good.</p> <p>Everybody laffed and Frank said that Miss Kinnian must be some cracked up piece if she goes for Charlie and Joe said hey Charlie are you making out with her. I said I dint know what that meens. They gave me lots of drinks and Joe said Charlie is a card when hes potted. I think that means they like me.</p>	<p>muita coiza.</p> <p>Eu falei que a Profa. Alice sempre me disse Charlie tenha orgulho do seu trabalho porque você faz seu trabalho bem.</p> <p>Todos deram rizada e Frank disse essa Profa. Alice deve ser uma figura muito louca se ela curte o Charlie e Joe disse ei Charlie você ta trassando ela. Eu disse não sei o que isso quer dizer. Eles me fizeram beber um monte de bebida e Joe disse Charlie é um espertalião quando fica mamado. Acho que isso quer dizer que eles gostam de mim.</p>
---	--

A narrativa, tal como registrada por Charlie, pode soar artificial se entrarmos no “jogo” do romance, que é lê-lo como um relatório epistolar de acontecimentos relativos ao cotidiano do personagem. Como um diário pode conter descrições extensas de situações e tantos discursos diretos? Contudo, se lermos a narrativa como *se escuta* em vez de lermos como *se observa*, a leitura não revela somente a fala de um personagem que representa um homem com debilidade mental, mas sim um homem *na posição* de debilidade mental. O “desejo” de Charlie, de se tornar inteligente, é o desejo de sua mãe – repetido ao longo da história pelo personagem – de que seu filho fosse capaz de aprender e agir como qualquer criança, e é um desejo que ele acolheu inquestionavelmente como seu. Mesmo com a ortografia prejudicada, o uso da linguagem para reproduzir as falas e a narração das cenas é inequívoco, ou seja, na fala do sujeito na posição de debilidade não há erros de sintaxe de concordância.

Com efeito, essa narrativa que reproduz quase mecanicamente as cenas e falas de outros personagens em diálogo com o narrador – sem captar o tom de chacota ou o duplo sentido das piadas e demonstrando extrema ingenuidade quanto a tais usos da linguagem – provoca no leitor

reações que vão começar a aparecer no personagem, à medida que vai se tornando capaz de compreender, lembrar e assimilar. O primeiro indício de que Charlie começa a ganhar autonomia sobre o que os outros lhe dizem é constatado num diálogo com Prof. Nemur e Dr. Strauss, no relato de 24 de março, quando os dois cientistas instalam no quarto de Charlie uma “máquina de aprendizagem” que funciona como uma TV, e Charlie pede a Nemur que lhe explique seu funcionamento:

<p>(p.18)</p> <p>First he lookd sore again because I asked him to explane me and he said I shoud just do what he told me. But Dr Strauss said he shoud explane it to me because I was beginning to questien authorety. I dont no what that meens but Prof Nemur looked like he was going to bite his lip off.</p>	<p>Primero ele pareceu irritado de novo porque eu pidi pra ele me isplicar e ele disse que eu devia apenas fazer o que ele me dizia. Mas o Dr Strauss disse que ele devia me isplicar porque eu tava comessando a questionar altoridade. Eu não sei o que isso significa mas o Prof Nemur paressia que ia morder os labios ate arrancar ele.</p>
---	--

O fato de Charlie começar a questionar é um dos fatores chave para o desenvolvimento de seu intelecto juntamente com o desenvolvimento da capacidade de compreensão e assimilação. A cena em que Charlie presencia uma discussão entre Nemur e Strauss sobre a definição de QI, citada anteriormente, é outro exemplo entre os vários existentes no romance que demonstram o desenvolvimento dessas capacidades. À medida que esse progresso ocorre, Charlie também começa a ganhar poder de voz e precisa arcar com as consequências dessa conquista em relação aos “amigos” que costumavam zombar de sua deficiência intelectual. Pode-se dizer que o maior ganho de Charlie com a elevação da capacidade de intelecção é o direito de dizer “eu”, o direito de reclamar a sua existência e posicionar-se, apesar de isso não o incluir definitivamente nos círculos sociais das pessoas em seu redor, como Charlie almejava.

No trecho em questão (da página 18) também se verifica o posicionamento ético dos dois cientistas: Nemur é a figura que representa o pesquisador da *hard science* que trata os sujeitos de pesquisa como *objetos* de pesquisa em seu sentido literal – inanimados, que não passam de dados

–, enquanto Strauss figura o papel do médico humanista, notando detalhes no comportamento de seu paciente que indicam mudanças em seu desenvolvimento. No entanto, por se posicionarem de modo equivalente no que se refere à concorrência científica e ao prestígio do mundo acadêmico-científico, ironicamente, é Strauss quem incentiva Nemur a aceitar Charlie como cobaia para o experimento com a justificativa de que havia nele uma motivação que se via ausente em outras pessoas nas mesmas condições.

A crítica de Keyes ao pensamento científico da década de 1960 aparece mais explícita no relato de 10 de maio, quando Charlie se dá conta de que Nemur o trata de fato como um objeto de pesquisa. O trecho a seguir é o relato de quando Charlie pede conselho a Nemur sobre o saque que testemunhou de um dos funcionários da padaria onde trabalha:

<p>(p.63)</p> <p>I asked Professor Nemur about it, and he insists that I'm an innocent bystander and there's no reason for me to become involved in what would be an unpleasant situation. The fact that I've been used as a go-between doesn't seem to bother him at all. If I didn't understand what was happening at the time, he says, then it doesn't matter. I'm no more to blame than the knife is to blame in a stabbing, or the car in a collision.</p> <p>“But I'm not an inanimate object,” I argued. “I'm a person.”</p> <p>He looked confused for a moment and then laughed. “Of course, Charlie. But I wasn't referring to now. I meant before the operation.”</p>	<p>Perguntei ao Professor Nemur sobre isso e ele insiste que sou um espectador inocente e que não há nenhum motivo para eu me envolver em algo que seria uma situação desagradável. O fato de eu ter sido usado como um intermediário não parece incomodá-lo. Se eu não entendia o que estava acontecendo naquele momento, ele diz, então não importa. Não há de se culpar mais do que a faca em uma punhalada ou um carro em uma colisão.</p> <p>“Mas eu não sou um objeto inanimado”, repliquei. “Eu sou uma pessoa.”</p> <p>Ele pareceu confuso por um instante e então gargalhou. “Claro, Charlie. Mas eu não me referia ao presente. Eu quis dizer: antes da</p>
--	---

<p>Smug, pompous – I felt like hitting him too. “I was a person before the operation. In case you forgot—“</p> <p>“Yes, of course, Charlie. Don’t misunderstand. But it was different . . .”</p>	<p>operação.”</p> <p>Presunçoso, pomposo – senti que queria dar uma surra nele também. “Eu era uma pessoa antes da operação. Caso o senhor tenha se esquecido—”</p> <p>“Sim, claro, Charlie. Não me entenda mal. Mas as coisas eram diferentes...”</p>
--	--

2.3 Elementos da psicanálise em *Flowers for Algernon*

A ideia de um romance de ficção científica sobre uma forma de criar seres humanos superinteligentes por meio de uma cirurgia cerebral para aumentar o grau de inteligência poderia dar a entender que o indivíduo que passasse por tal cirurgia já demonstrasse indícios claros de mudança no raciocínio. Essa parece ser a grande expectativa para o protagonista de *Flowers for Algernon*, mas a mudança ocorre gradualmente e elementos mais próximos da nossa realidade são usados para promover a evolução da inteligência de Charlie. No oitavo *progress report*, de 15 de março, ele relata sua frustração por não sentir mudanças após a cirurgia. Ele continua sendo submetido a testes de memória e a corridas em labirintos contra Algernon, sem sentir que está progredindo. Mesmo a ajuda do Dr. Strauss lhe parece inútil:

<p>(p.14)</p> <p>I get headaches from trying to think and remembir so much. Dr Strauss promised he was going to help me but he dont. He dont tell me what to think or when Ill get smart. He just makes me lay down on a couch and talk.</p>	<p>Tenho enchaquecas de tanto tentar pensar e lembrar. O Dr Strauss me prometeu que ia me ajudar mas ele não ajuda. Ele não me dis o que pensar ou quando vou ficar inteligente. Ele so me faz deitar num sofa e falar.</p>
--	---

A cena em questão é a primeira em que observamos que Charlie está tendo sessões de análise com o Dr. Strauss. No mesmo *report*, após contar uma lembrança de que havia se recordado, Charlie já passa a descrever o que são essas sessões:

<p>(p.20)</p> <p>March 27 – Now that Im starting to have those dreams and remembiring Prof Nemur says I got to go to theripy sesions with Dr Strauss. He says theripy sessions is like when you feel bad you talk to make it better. I tolld him I dont feel bad and I do plenty of talking all day so why do I have to go to theripy but he got sore and says I got to go anyway.</p> <p>What theripy is is that I got to lay down on a couch and Dr. Strauss sits in a chair near me and I talk about anything that comes into my head.</p>	<p>27 de março – Agora que estou comessando a ter esses sonhos e lembrando o Prof Nemur dis que eu pricizo frequentar sesões de terapia com o Dr Strauss. Ele dis que sessões de terapia são que nem quando você se sente mau você fala pra se sentir melhor. Eu disse pra ele que não me sinto mau e falo bastante o dia inteiro então porque eu tenho que fazer terapia mas ele se irritou e disse que em todo cazo eu tenho que fazer.</p> <p>Terapia é eu tenho que deitar num sofá e o Dr. Strauss senta numa cadera perto de mim e eu falo sobre qualquer coiza que vem na minha cabessa.</p>
---	---

À medida que tem sonhos, Charlie passa a contá-los nas sessões de análise, que o ajudam a trazer recordações do passado. Dessa maneira, um trabalho de trazer de volta a memória de Charlie, que teria sido “encoberta” ou esquecida e inibida pela deficiência, tem lugar nas sessões da *theripy* que faz com o Dr. Strauss. É como se Charlie produzisse uma *talking cure*, ou seja, uma cura pela fala, assim como Anna O., paciente de Freud, que consegue se libertar de suas dores e alucinações falando sobre elas a Freud. Veras (2010) chama a atenção para o interessante fato de que Freud chama o fazer de Anna O. de “traduzir” [übersetzen]: falar sobre suas alucinações com Freud “acaba por funcionar como um antídoto para os próprios distúrbios de fala” (VERAS, 2010, p.198).

Além dos sonhos, a associação livre, método psicanalítico inventado por Freud, também aparece como elemento que faz as recordações do passado de Charlie ressurgirem:

<p>(p.35)</p> <p>Think about the dream and just let my mind wander until other thoughts come up in my mind. I keep on doing that until my mind goes blank. Dr. Strauss says that it means I've reached a point where my subconscious is trying to block my conscious from remembering. It's a wall between the present and the past. Sometimes the wall stays up and sometimes it breaks down and I can remember what's behind it.</p> <p>Like this morning.</p>	<p>Pensar sobre um sonho e simplesmente deixar minha mente vagar até outros pensamentos virem à tona em minha mente. Continuo fazendo isso até tudo ficar branco em minha mente. O Dr. Strauss diz que isso significa que atingi um ponto em que meu subconsciente está tentando impedir meu consciente de lembrar. É uma parede entre o presente e o passado. Algumas vezes essa parede permanece e outras ela desmorona e eu posso lembrar o que está atrás dela.</p> <p>Como ocorreu esta manhã.</p>
--	---

Algumas associações livres relatadas revelam apenas partes das memórias de Charlie, ficando aparentemente soltas e esquecidas na história até revelarem conexões com outras partes relatadas em sonhos ou acontecimentos posteriores. O relato do dia 03 de maio é particularmente intrigante por trazer uma parlenda no meio de uma associação livre:

<p>(p.60)</p> <p>Three blind mice . . . three blind mice, See how they run! See how they run!</p>	<p>Três ratos cegos... três ratos cegos Veja como correm! Veja como correm!</p>
---	---

They all run after the farmer's wife, She cut off their tails with a carving knife, Did you ever see such a sight in your life, As three...blind...mice? ⁴⁰	Atrás da mulher do fazendeiro zangada Ela corta seus rabos com uma faca afiada Você já viu na sua vida algo igual A três... ratos... cegos? ⁴¹
---	--

A parlenda traz uma recordação vívida de sua infância ligada à sexualidade: Charlie encontra no toalete uma calcinha de sua irmã com manchas secas de sangue no meio de outras roupas de sua família para serem lavadas. Charlie fica preocupado com o que poderia ter acontecido à sua irmã, mas se apavora ao pensar que logo viriam puni-lo. Num *report* muito mais tarde, de 27 de setembro, Charlie reencontra em sua antiga casa sua irmã e sua mãe, que aparentava estar com a memória fraca por conta da velhice, não o reconhecendo a princípio. Quando sua irmã implora para que ele fique e o abraça, sua mãe imediatamente reage com uma faca ameaçando cortá-lo se não se afastasse dela. Nesse momento, a canção infantil ressoa novamente, fazendo emergir a recordação de quando Charlie havia sido expulso de casa da mesma forma pela mãe. Pode-se dizer que essa passagem também se remete a Algernon, que é um rato, assim como ele.

Referências como essas (associação livre, sonho relacionado à memória) às ideias de Freud não são por acaso. Keyes se graduou em psicologia na Brooklin College, onde foi introduzido aos estudos de psicanálise, psicologia, sociologia e antropologia. Depois disso, fez um curso de pós-graduação sobre psicopatologia com o psiquiatra e neurofisiologista Kurt

⁴⁰ *Three Blind Mice*, da coletânea de contos infantis de *Mother Goose*. A título de curiosidade, essa *nursery rhyme* (que faz referência às perseguições de Mary Tudor da Escócia) ficou conhecida em todo o mundo graças ao livro de contos *Three Blind Mice and other Stories* de Agatha Christie, publicado em 1950 nos Estados Unidos (condensado e traduzido no Brasil por Clarice Lispector. Não foi possível ter acesso à tradução de Clarice Lispector, mas foi encontrada uma tradução de Regina Saboya de Santa Cruz Abreu, que retraduziu a obra para uma publicação da editora Record em 1996). *Three Blind Mice* deu origem à peça *The Mousetrap* (A Ratoeira), inspirada em um caso real: o menino Dennis, de 12 anos, morto em consequência dos maus tratos de seus tutores numa fazenda inglesa em 1945 (ANGKATELL, 2008).

⁴¹ Regina Saboya de Santa Cruz Abreu traduz a canção infantil da seguinte forma:

“Três Ratos Cegos

Três Ratos Cegos

Vejam como correm

Vejam como correm

Todos correram atrás da mulher do fazendeiro

Ela cortou o rabo deles com um trinchante

Vocês nunca viram na vida coisa igual”

Propomos uma tradução que procura produzir rima, assim como na canção original.

Goldstein (1878-1965)⁴² no mesmo período em que frequentava sessões de análise didática, pois Keyes pretendia seguir a profissão de psicanalista, embora não houvesse abdicado da carreira de escritor. Conforme o autor revela em sua autobiografia, a descrição dos testes de psicopatologia que aparecem em *Flowers for Algernon* é baseada nos testes que o próprio autor vivenciou. Keyes (2000, p.82) ainda conta sobre sua aposta em duas ideias de Freud: “o poder do *inconsciente*, como uma força motivadora que direciona o comportamento, e seu método da *associação livre* para compreender conexões do subconsciente”.

2.4 Sobre tradução

A tradução do pequeno trecho apresentado no começo deste capítulo nos mostrou que traduzir implica uma série de questões que vão além da definição mais comum da tradução como processo de transposição de significados e significantes entre (normalmente, duas) línguas.

O projeto de tradução que passa pela experiência desta dissertação não tem como foco a comparação entre *Flowers for Algernon* e uma de suas 27 traduções (HILL, 2004) e não tem também um propósito editorial (ao menos neste momento do trabalho) – talvez por isso tenha havido certa preocupação em pensar em pelo menos dois sentidos que o termo “tradução” assume: ele pode significar tanto o “trabalho”, a “obra traduzida” (i.e. “estava lendo uma boa tradução de Dante”) como o “ato” de traduzir. Antes de pensá-la como uma “obra”, um “produto” – portanto, pronto para o consumo –, gostaria de pensá-la como atividade, um “ato”. Henri Meschonnic ([1999] 2010) faz uma distinção essencial em sua concepção de tradução para sua proposta de reflexão sobre uma poética do traduzir. Tomando emprestadas suas palavras, cito-o:

Digo *poética do traduzir*, mais do que “poética da tradução”, para marcar que se trata da atividade, por meio de seus produtos. Como a linguagem, a literatura, a poesia são atividades antes de gerar produtos. Olhar o produto é, segundo o provérbio, olhar o dedo, quando o sábio mostra a lua. (p. XIX, grifos do autor)

⁴² Sua proposta organísmica em relação às psicopatologias ficou famosa por considerar que o organismo reage como um todo quando uma de suas partes é afetada. Goldstein acreditava que isso se aplicava também à linguagem e aos distúrbios linguísticos apresentados por indivíduos com problemas no desempenho da fala (GRADUATE INSTITUTE OF LINGUISTICS, 2009)

Ao mesmo tempo em que me valho da proposta de Meschonnic para marcar minha posição a favor do ato de tradução, destaco essa poética como aquilo a que o autor se refere como qualquer palavra trabalhada, articulando teoria da literatura e teoria de linguagem. Essa poética também se explicita no esforço que ele faz em desconstruir a ideia de língua como sistema de signos, insistindo na tradução como discurso. Para Meschonnic, uma tradução que se conduz “segundo o comando do signo”,

induz a uma esquizofrenia do traduzir. Um pseudorealismo ordena traduzir o sentido sozinho - quando na verdade nunca está só. (...) A resposta da poética é que a unidade da linguagem não é a palavra, e não pode, pois, ser o sentido, seu sentido. O alvejador se engana de alvo. Porque ele só conhece o signo. Mas a unidade é o discurso. O sistema do discurso. (p. XXXI)

É nesse sentido que se afirma, na Introdução desta dissertação, que a contribuição teórica não é vista como aquilo que estipula normas e diretrizes para a prática da tradução, mas como o que ao mesmo tempo serve de guia e se modifica com essa prática. Foram reflexões como essa de Meschonnic que me levaram a perguntar, por exemplo, se fazia sentido perguntar sobre uma fidelidade à escrita de Keyes, que se vale da orto-grafia para construir e caracterizar seu personagem. Apoiar-me em uma classificação dos erros ortográficos da língua inglesa encontrados no romance de Keyes e procurar erros correspondentes no português para “reproduzir” estritamente o efeito gráfico me induziria à produção de um texto estranhamente amarrado ao original, causando ruídos desnecessários, enquanto uma tradução livre, ousando explorar demasiadamente a grafia canhestra, resultaria em uma tradução que dificulta o reconhecimento do autor do original. O problema central em traduzir orientando-se pela fidelidade está no fato de que, se a fidelidade é tida como o indicador de equivalência ao texto original, isso faz supor um acesso ao funcionamento do texto. Todavia, “esquecemos então que nem o leitor nem o tradutor têm acesso direto ao texto (...) *ninguém tem acesso direto à linguagem*: mas sempre através das ideias que se tem dela, e que são situadas” (p.31-32, grifos do autor). Nos relatos de Charlie há uma oralidade específica, e não acreditamos que buscar o inglês dos anos 1950 levaria a uma tradução mais fiel; também não acreditamos que uma pesquisa sobre

erros ortográficos na fase de aquisição da escrita⁴³ permitiria uma aproximação mais precisa à fala do personagem.

Considera-se, com Meschonnic, que não há propriamente separação entre teoria e prática, e que o empírico seria, para o teórico, “o próprio terreno da luta contra o empirismo” (p. 5); ou seja, é na e pela própria tradução que se deve agir para se deslocar de uma postura de tradução que não retém mais do que o conteúdo e a informação modulados estilisticamente, para pensar a tradução num âmbito muito maior: “Para a poética, a unidade é da ordem do contínuo – pelo ritmo, a prosódia – e não mais da ordem do descontínuo, onde a distinção mesmo entre língua de partida e língua de chegada volta a reunir a oposição entre significante e significado.” (p. XXXI)

Meschonnic critica a distinção entre a língua a ser traduzida e a língua de tradução, afirmando que ela reforçaria a relação dicotômica da repartição do signo. No entanto, questiona-se se a preocupação do teórico inclina-se mais à nomenclatura atribuída a cada língua respectivamente que à distinção em si, pois o âmbito da discussão permanece dentro da tradução entre línguas, o que implica nomear a posição de cada língua envolvida a fim de facilitar a descrição. Assim, a questão talvez se refira mais à nomenclatura que se atribui às línguas envolvidas, já que o ato de nomear representa o exercício de poder sobre algo. Nesse sentido, a proposta de Montanari (apud ECO, [2003] 2007), de traduzir *source/target* por *texto fonte/texto foz*, pode indicar uma saída:

Pode parecer uma sugestão como outras, na qual *foz* talvez seja melhor que o inglês *target*, demasiado *business-like* e que evoca uma ideia, muitas vezes ou quase sempre impossível, de vitória de resultado com o máximo de pontos. Mas o termo *foz* nos coloca em um interessante retículo semântico e abre uma reflexão sobre a distinção entre *delta* e *estuário*. Talvez existam textos fonte que, na tradução se alargam como um funil (e onde o texto de chegada enriquece o texto original fazendo-o entrar no mar de uma nova intertextualidade) e texto delta que se ramificam em muitas traduções, cada uma das quais empobrece seu alcance, mas cujo conjunto cria um novo território, um jardim de veredas que se bifurcam. (ECO, [2003] 2007, p.229)

A literatura mostra que a língua não é estável nem imiscível. Keyes mostra em seu romance como os significados e significantes se movem, descolando-se uns dos outros e desdobrando-se em novos sentidos dentro da própria língua inglesa, revelando que a língua não é uma estrutura com unidades fixas e que, dessa forma, exige outra forma de tradução, uma forma

⁴³ Vale aqui o registro de que houve essa preocupação inicial, que levou à leitura de alguns trabalhos na área de Aquisição da Linguagem, especialmente aqueles que se inscrevem na linha sociointeracionista.

que é requisitada dentro da própria língua. *Flowers for Algernon* faz a língua escapar de sua forma estanque por meio do movimento que sua narrativa toma, da ortografia prejudicada e passando por uma transformação paulatina em uma escrita rebuscada que, por sua vez, também se transforma em ortografia prejudicada novamente, respondendo ao “*what if...?*” inicial de Keyes.

Em seus escritos, Deleuze ([1993] 2011) descreve esse tipo de movimento sincopal da língua como uma gagueira *na* língua, quando observa a forma como os escritores movimentam-na em dissonância à sua forma de sistema equilibrado, como acontece em *Os sete pilares da sabedoria*, de T. E. Lawrence e no poema *Passionément*, de Ghérasim Luca. Em Deleuze, não é mais o personagem o gago da fala, “é o escritor que se torna *gago da língua*: ele faz gaguejar *a língua enquanto tal*. Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção (uma alteração patológica do corpo) daquele que fala” ([1993] 2011, p.138, grifos do autor). Pressupondo que existe um uso maior da língua, a gagueira da língua consiste em inventar um uso menor da língua maior, na qual a expressão ocorre inteiramente. Diz Deleuze que os escritores “*minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio” (p.141). Esse descompasso, que faz a língua “bifurcar e variar em cada um de seus termos”, prossegue o autor,

excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal (...) [ele] não mistura outra língua a sua, e sim talha *na* sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma. (p.141)

O *talhar* na própria língua “uma língua estrangeira que não preexiste” indica não somente um trabalho de tradução como também o aspecto do intraduzível na própria língua. É Goethe que reconhece o intraduzível como o lugar em que “residem o valor e a personalidade de cada língua” (apud Berman, [1984] 2002, p.109), mas é com Derrida ([1996] 2005) que se observa que a intraduzibilidade não é reconhecível somente na língua estrangeira (explicitamente, no trabalho da tradução), mas é, também, inerente à própria escrita:

Se escrever me interessa, o que me guia, então, é o desejo de fazer chegar à língua francesa alguma coisa que pareça inicialmente intraduzível numa outra língua, mas do mesmo modo convocando uma outra língua, o idioma do outro, e no decorrer desse desafio mesmo. (DERRIDA, [1996] 2005, p.182-183)

Aceitar o intraduzível na escrita, dessa maneira, é reconhecer que não existe uma língua em sua unicidade que seja pura. Benjamin ([1923] 2008) descreve a língua pura como uma manifestação, que não pode ser alcançada por nenhuma língua isoladamente, “mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares” (p.72). E a complementaridade pode se realizar no trabalho da tradução, como Benjamin expõe em uma bela metáfora da reconstituição de uma ânfora quebrada, se consideramos a tradução o lugar onde as línguas se encontram e “o modo de designar”, distinto entre as línguas, se complementa, já que as línguas são formas incompletas se tomadas isoladamente.

Em *Flowers for Algernon*, o encontro da língua inglesa com a língua em que o romance é traduzido (no caso específico desta dissertação, o português) pode se tornar ainda mais explícito no trecho a seguir, do *report* de 31 de março. A opção por deixar esse encontro exposto ou não cabe à tradutora, que deixa em aberto nessa dissertação, a decisão de deixar as “marcas” da língua inglesa no texto, para lembrar o leitor de que ele lê uma tradução do romance, ou uma tradução que adapta as dificuldades de escrita para o português:

(tradução com marcas da língua inglesa)

<p>(p.24)</p> <p>Miss Kinnian teeches me how to spel better. She says look at a werd and close your eyes and say it over and over again until you remember. I have lots of truble with <i>through</i> that you say THREW and <i>enough</i> and <i>tough</i> that you dont say ENEW and TEW. You got to say INUFF and TUFF. Thats how I use to rite it before I started to get smart. Im mixd up but Miss Kinnian says dont worry spelling is not suppose to make sence.</p>	<p>A Profa. Alice me ensina como soletrar melhor. Ela dis olhe para uma palavra e fexe os olhos e repita várias e várias vezes até você decorar. Eu tenho muito problema com <i>through</i> que se dis do mesmo geito que THREW e <i>enough</i> e <i>tough</i> que não se dis ENEW e TEW. Tem que dizer INUFF e TUFF. Era assim que eu iscrivia antes de começar a ficar inteligente. To meio confuzo mas a Profa. Alice dis pra não me preocupar soletrar é algo que não é pra fazer sintido.</p>
---	--

(tradução com a substituição das palavras destacadas)

<p>(p.24)</p> <p>Miss Kinnian teeches me how to spel better. She says look at a werd and close your eyes and say it over and over again until you remember. I have lots of truble with <i>through</i> that you say THREW and <i>enough</i> and <i>tough</i> that you dont say ENEW and TEW. You got to say INUFF and TUFF. Thats how I use to rite it before I started to get smart. Im mixd up but Miss Kinnian says dont worry spelling is not suppose to make sence.</p>	<p>A Profa. Alice me enssina como soletrar melhor. Ela dis olhe para uma palavra e fexe os olhos e repita várias e várias vezes até você decorar. Eu tenho muito problema com <i>exitar</i> que se dis do mesmo geito que HESITAR e <i>exagero</i> e <i>exaspero</i> que não se dis ECHAGERO e ECHASPERO. Tem que dizer EZAGERO e EZASPERO. Era assim que eu iscrivia antes de começar a ficar inteligente. To meio confuzo mas a Profa. Alice dis pra não me preocupar soletrar é algo que não é pra fazer sintido.</p>
---	--

As traduções desse *report* remetem-nos a uma observação de Derrida, “a tradução não buscaria dizer isto ou aquilo, a transportar tal ou tal conteúdo, a comunicar tal carga de sentido, mas a *remarcar* a afinidade entre as línguas, a exibir sua própria possibilidade” (1985, p.44, grifos do autor). Ao “montar” o jogo de palavras em português, não se traduziu as palavras, mas o jogo que existia no texto em inglês para o português. Talvez essa afinidade encontre-se mais bem remarcada na tradução que traz problemas de escrita para o português, e tal solução seria, ainda segundo o autor, o ato performativo⁴⁴ da tradução: uma promessa que anuncia uma possível reconciliação entre as línguas.

A concepção derridiana de um performativo da tradução mostra-se particularmente interessante, pois se entendemos o performativo como um fazer, ou seja, se todo dizer é um fazer, “enquanto tal precisa ser abordado com conceitos e categorias próprios para a análise de feitos e

⁴⁴ Segundo Kanavillil Rajagopalan (2010b), como referência ao que propõe Austin em *How to do things with words* (1975).

não de ditos” (RAJAGOPALAN, 2010b, p.14). Nesse caso, o performativo da tradução não pode ser julgado segundo as categorias do verdadeiro ou falso, mas como feliz ou infeliz, bem ou mal sucedido, possibilitando a abertura para o acontecimento de outras traduções. Para o filósofo, “(...) o acontecimento de uma tradução, a performance de todas as traduções, não é o sucesso - uma tradução nunca tem êxito, não no sentido puro e absoluto do termo -, o sucesso de uma tradução é a *promessa* do sucesso, *a promessa da reconciliação*” (DERRIDA, 1985, p.17, grifos meus).

É nas trilhas dessa concepção de tradução que se pretende refletir sobre *Flowers for Algernon* e sobre as questões de tradução levantadas ao longo deste capítulo.

CAPÍTULO 3 Sobre ética na tradução

O ato de traduzir pode ser visto como um processo de transferência de sentidos metaforizado como uma ponte, e concordamos com José Paulo Paes (1990) quando afirma a necessidade dessa arte, embora se possa dizer que tal metáfora figura um gesto aparentemente pacífico e sob o controle do tradutor. A disputa desse controle, fortemente apoiada na questão de maior ou menor fidelidade ao original, acaba por caracterizar posições teóricas nesse campo de estudos.

Em retrospectiva apresentada na revista DELTA, Arrojo (1998) mapeia o campo com base nos estudos de Steiner ([1975] 2005), chamando a atenção para o *turning point* do reconhecimento da visibilidade do tradutor – considerada inevitável –, do impacto autoral de sua escrita e da consequente apropriação do chamado “original”. Um mapeamento mais recente – em que reconhecemos a forte influência do trabalho de Arrojo, agora transposto para o campo do discurso – é o de Mittmann (2003), que põe em confronto autores que reuniu segundo duas perspectivas: a *tradicional*, “cuja característica principal está em considerar a tradução como transporte de sentidos e o tradutor como instrumento desse transporte” (p.16), e a *contestadora*, assim chamada porque “além de contrariar a possibilidade de transporte fiel de um sentido estável de um texto para outro, ainda reivindica para o tradutor um novo *status*: de mero instrumento, sem direito à voz e acusado de traição, a sujeito atuante, produtor e responsável” (p.17)

Deslocando-nos da questão da mercadoria e do transporte, buscamos uma aproximação da *experiência* de traduzir, não somente no sentido de experimentar, mas também de experienciar, atuar a tradução. Nesse sentido, falamos tanto da experiência proposta por Berman, como a *prova de*, “submeter-se à moção violenta da língua estrangeira” ([1984] 2002, p.40), quanto daquela a que se refere Meschonnic ([1999] 2010) quando fala da literatura como *prova* da tradução, para lembrar que “ela é o que importa mais para a experiência e a transformação do traduzir”, pois autor e tradutor não encontram a linguagem da mesma maneira. No romance de Keyes, interessamos a exigência da voz do tradutor, uma prova que passa pela literatura, mas que pede outro tipo de criação que não aquela que tradicionalmente reconhecemos como artística. Diante dessa prova de tradução, surgem indagações como: de que maneira traduzir esses “escritos” de Charlie? Como lidar com as dificuldades de escrita de uma língua em outra? Essas perguntas fazem-nos

refletir sobre o erro linguístico e o preconceito linguístico, o sentido, a carga, o fardo de termos que hoje são considerados pejorativos, mas transportados de um tempo em que a linguagem não era tão monitorada e o preconceito era naturalizado. Tudo isso leva a uma reflexão sobre ética em tradução: que ética pode conduzir uma tradução de *Flowers for Algernon*?

Na impossibilidade de defini-la no ponto de partida da tradução, tal ética só poderá ser pensada na zona fronteira entre o traduzível e o intraduzível, assim como entre o dizível e o indizível, durante a tradução e ao final dela, de tal modo que só terá sido mostrada ao final deste trabalho.

3.1 Sobre a tradução de representações textuais e suas implicações éticas

Apesar de os traços da escrita de Charlie não evidenciarem a marca de um dialeto ou socioleto literário⁴⁵, parto da consideração de pesquisas que fazem reflexão sobre ambos para refletir sobre a questão ética na tradução, pois tais pesquisas permitem observar a finalidade com que as representações textuais são empregadas em um texto literário.

Tem sido cada vez menos incomum encontrar na literatura dos estudos da tradução trabalhos que discutem as traduções de obras literárias que contenham representações textuais peculiares, como socioletos e dialetos literários. O que talvez seja tão atraente para pesquisas sobre obras que contenham essas formas textuais, suas traduções ou retraduições – além da proposta de introdução de uma obra de destaque estrangeira, como é o caso de *Flowers for Algernon* – é o desafio que há em (re)construir as imagens sociais e geográficas que o texto original produz. Os socioletos e dialetos literários são marcas textuais que representam uma cultura local de maneira tão explícita que se poderia dizer que na tradução constituem aquilo que desafia os limites da traduzibilidade. Em traduções que buscam orientar-se pela fidelidade ao texto fonte, traduzir socioletos e dialetos literários pode se tornar um trabalho exasperante de um cálculo entre perdas e ganhos de sentido. É o caso, por exemplo, da opção por não traduzir uma

⁴⁵ Basicamente, o que caracteriza um dialeto ou um socioleto literário é a marca de uma distinção social e geográfica na escrita. Em *Flowers for Algernon*, a história se passa na cidade de Nova York, o que permite considerar a possibilidade de existirem marcas da variante linguística dessa cidade no romance, mas cabe dizer que a principal representação textual do romance é construída com base na disortografia, comentada anteriormente no capítulo 2, antes de afirmar que ela é sócio e geograficamente marcada.

variante – o que implica a perda de traços que caracterizam um personagem sócio e geograficamente – ou por traduzi-la, substituindo-a por uma variante “equivalente” na língua de tradução, o que pode fazer o texto soar forçado e implica uma perda de verossimilhança com relação ao original (SCHOGT apud PYM, 2000). Além disso, essas estratégias de tradução acabam por revelar o perigo iminente de (re)criar na tradução imagens estereotipadas e, portanto, estigmatizadas (cf. CARVALHO, 2006a, 2006b; RAMOS, 2008).

Em um artigo de 2005, Esteves retoma uma inflamada discussão sobre variações dialetais na tradução e mostra como essa situação expõe o que chamou de uma questão delicada: o apagamento da diferença na forma de representar o “outro”; mais precisamente, de representar a fala desse “outro”. A autora chama a atenção para o fato de ser mais frequente a opção por não traduzir esse tipo de caracterização, que pode levar a representações consideradas caricatas, quando não preconceituosas, e aponta como caminho uma negociação passo a passo, ou, nas palavras da autora, uma “negociação minimalista”.

Neste trabalho, proponho uma reflexão sobre a tradução de representações textuais que negocia esse passo a passo e se desloca da discussão sobre as perdas e ganhos (seja de sentidos ou de valores culturais e sociais) para poder observar com maior abrangência a implicação ética da tradução de representações textuais daqueles considerados “outros” em relação a um padrão supostamente estabelecido.

A seguir, apresento brevemente alguns trabalhos mais recentes que tematizam alguns conceitos relativos a essa representação da fala do outro. O conceito de dialeto literário, à luz das pesquisas de Sumner Ives (1971); o de *Eye Dialect*, apresentado por Paul Hull Bowdre Jr. (1971), e de socioleto literário, proposta por Gillian Lane-Mercier (1997), para observar de que maneiras o posicionamento ético perante a linguagem aparece nesses autores.

3.1.1 A voz do tradutor ressoando nas representações textuais

Segundo Sumner Ives (1971, p.146), que concentra seus esforços em teorizar o dialeto literário com base na interação entre os estudos fonéticos e as representações sociais, o dialeto literário seria “a tentativa de um autor de representar, na escrita, uma fala que é restrita regionalmente, socialmente ou ambos”. Essa representação pode apresentar mudanças ocasionais

na grafia, como FATHUH em vez de *father*, revelando uma pequena variação fonética, ou o uso de palavras criadas pelo próprio escritor, como é o caso de *servigrous* (neologismo que aparece em *The complete tales of Uncle Remus*, de Joel Chandler Harris e significa “excessivamente enérgico”, possivelmente criado com base em *vigorous*⁴⁶). Ives afirma que o objetivo de autores que ilustram seus personagens com dialetos literários tem sido “o uso literário de uma versão genuína, mas restrita, da língua inglesa” e que “embora explorem algumas vezes as possibilidades de humor na fala, os autores sérios empregam o dialeto literário como uma forma de dar um aspecto realista.” (p.146, grifos meus). Note-se que Ives não inclui entre os dialetos literários as representações textuais de Josh Billings em *Essa on the Muel*, por considerá-las “mera exuberância em erros de grafia” (p.146), e Al Capp, criador do *Dogpatch dialect*, por não considerar que tais representações tenham sido criadas “com seriedade”. Para o autor, a função do dialeto literário é fazer com que o discurso representado destaque-se como um discurso restrito com relação ao discurso de outros personagens, imprimindo autenticidade a essa fala diferenciada, e destacando tal personagem como representante de uma determinada localidade e grupo social. Vale lembrar que essa autenticidade é moldada pelo escritor segundo seus próprios valores sociais e regionais em relação à linguagem que está construindo para dar voz ao personagem. Por concentrar seus esforços no modo como o dialeto literário passa autenticidade ao leitor, Ives critica a forma de grafar o dialeto literário, dada a limitação da grafia da língua inglesa como forma de representação da pronúncia inglesa, ao mesmo tempo em que uma grafia de dialeto literário pode representar formas distintas de pronúncia para leitores diferentes.

Uma proposta de estudo sobre dialeto literário um pouco mais abrangente pode ser vista na pesquisa de Bowdre (1971). O autor traz o conceito de *Eye Dialect*⁴⁷ para descrever e analisar a função das representações textuais em obras literárias. Funcionando como um dispositivo literário na obra do autor, o *Eye Dialect* “consiste em grafias *quasi*-fonéticas que representam o que são as próprias formas de pronúncia do leitor” e que “podem ser decifradas pelo leitor sem muita dificuldade” (p.179), dando a pista de que a fala de um personagem diferencia-se da fala convencional. Assim como Ives, Bowdre também reconhece que a leitura de uma forma não padrão de grafia pode variar de leitor para leitor, mas não atribui muita importância a esse aspecto – o modo de destacar a fala do personagem continua sendo um *Eye Dialect* (p.179).

⁴⁶ Segundo dicionário eletrônico Merriam-Webster (2011).

⁴⁷ Em sua dissertação, Ramos (2008) traduz *Eye Dialect* como *dialeto visual*.

A despeito do termo *dialect*, Bowdre distingue a grafia de *Eye Dialect* da grafia de variantes linguísticas mapeadas em *A Pronouncing Dictionary of American English*⁴⁸. Segundo o autor, o *Eye Dialect* pode ser observado na análise da fala dos personagens de autores como George Washington Harris ([1867] 1952), Edward Eggleston ([1892] 1913) e Stephen Crane (1926). Alguns exemplos de *Eye Dialect* de Bowdre são levantados a seguir ao analisar a “fala” de Sut Lovingood, personagem de Harris:

<i>Eye Dialect</i>	Grafia padrão
tu	to
ove	of
cum	come
conversashun	conversation
operashuns	operations
Saterdag	Saturday
cumfurt	comfort
fiddils	fiddles
wer	were
sed	said
rite	write
sensashun	sensation
scratched	scratched

Não é de se estranhar que alguns exemplos semelhantes possam ser vistos nas escritas inicial e final de Charlie, já que sua escrita deve representar sua fala, como ele mesmo relata no primeiro *report*. A principal diferença que poderia ser apontada entre o personagem de Harris e o

⁴⁸ No dicionário são apresentadas as grafias de variantes menos comuns [*Substandard Dialects*] e variantes regionais [*Regional Dialects*].

de Keyes quanto à caracterização pela representação gráfico-textual é que *Flowers for Algernon* é uma espécie de narrativa epistolar que encena a escrita de Charlie, e não propriamente a caracterização de sua fala – a fala de Charlie e a de outros personagens aparecem citadas nos *reports*. É preciso lembrar que o que chama a atenção nos escritos de Charlie é, ao menos no início da narrativa, a falta de um domínio formal da escrita – tanto é que ele vai fazer referência a ortografia, pontuação, soletração, uso de dicionários e mesmo de gramáticas. No *report* de 8 de abril, Charlie conta que releu seus escritos e quer corrigir todos os erros:

<p>(p.28)</p> <p>Boy, did I have crazy spelling and punctuation! I told Miss Kinnian I ought to go over the pages and fix all the mistakes (...)</p>	<p>Cara, eu soletrava e pontuava de um jeito muito estranho! Eu disse à profa. Alice que precisava rever as páginas e corrigir todos os erros (...)</p>
--	---

Para Bowdre (1971), escritores como Harris, D. R. Locke e C. F. Browne usam o *Eye Dialect* eventualmente para indicar uma falta de educação formal em seus personagens. O enfoque deles não está em retratar uma variante local ou uma variante diastrática; o uso do *Eye Dialect* busca gerar um efeito de comicidade pela voz do personagem, retratando-o como rústico e ignorante. Convém lembrar, diz Bowdre, que as obras desses escritores refletem o período antes da Guerra Civil.

Tanto no trabalho de Ives como no de Bowdre verifica-se que o dialeto literário e o *Eye Dialect* são empregados como uma tentativa de representação da fala de personagens que o escritor distingue de outros, mostrando diferenças entre os meios sociais e como as posições sociais podem ser marcadas por meio da linguagem.

Uma proposta de uso ético de marcas textuais pode ser vista no trabalho de tradução de Gillian Lane-Mercier (1997). Em seu artigo *Translating the untranslatable*, define socioleto literário como “a representação textual de tipos ‘não-padrão’ da fala que manifesta ambas as forças socioculturais que moldaram a competência linguística do falante e os grupos socioculturais aos quais o falante pertence ou pertenceu” (1997, p.45). Nesse artigo, centrando-se mais numa reflexão teórica, Lane-Mercier não exemplifica os socioletos com análises linguísticas, o que nos faz assumir que os socioletos literários, assim como os dialetos literários, são usados

para representar o falar não-padrão de um grupo sociocultural, atribuindo a essa variante uma legitimidade, num ato performativo de comprovar a existência de tal variante.

Embora os conceitos de dialeto literal, *eye dialect* e socioleto literário tenham sido elaborados para fins diferentes (o primeiro e o segundo, de cunho linguístico, com uma preocupação maior voltada para o “mapear” de aspectos fonéticos das representações textuais que podem caracterizar determinado grupo geográfico e/ou social; o terceiro, do ponto de vista da tradução, destacando como as representações textuais podem marcar uma tradução), constata-se que uma função textual fundamental de ambos é distinguir-se da linguagem padrão, seja com o fim de criar efeito de humor (paródia) ou de realidade (autenticidade de uma imagem).

A proposta de Lane-Mercier para a tradução de socioletos literários mostra-se instigante por ser uma proposta política de tradução, ou seja, pede um posicionamento ético. Por refletirem e propagarem estereótipos culturais, construções de identidade e relações de poder, Lane-Mercier (1997) capta nos socioletos literários um potencial para refletir sobre os estudos da tradução, partindo da proposição de que a tradução é uma atividade situada, na medida em que, na tradução de socioletos, “faz-se necessário um *envolvimento* estético, ideológico e político de produção ‘violenta’ de sentido por parte do sujeito tradutor” (p.45, grifo da autora) – em seu projeto de retradução das obras de Faulkner para o francês, Lane-Mercier vale-se de variantes do *quebecois* na tradução de algumas falas em linguagem não-padrão⁴⁹.

Os estudos aqui trazidos revelam que, de fato, lidar com a representação do “outro”, como observa Esteves (2005), é sempre uma questão delicada, e a autonomia do tradutor está sujeita à falta de paralelismo entre as línguas – o exemplo da tradução japonesa corrobora essa observação da autora.

Para a tradução que analisamos aqui, entendemos que toda escolha tradutória revela um posicionamento do tradutor em relação à linguagem, e que nos casos em que está em jogo a representação da fala – ou da escrita – daquele que foge ao padrão (gramatical, social, psíquico...), esse posicionamento pode ser exigido de forma mais veemente.

⁴⁹ O projeto é do Groupe de recherche en traductologie (GRETI), coordenado por Annick Chapdelaine e Gillian Lane-Mercier e vinculado ao Departamento Língua e Literatura francesas da Universidade McGill. (RODRIGUES, 2008)

3.2 É possível traduzir sendo politicamente correto em *Flowers for Algernon*?

Nos *reports* iniciais, Charlie relata que vai a “Beekman School for Retarded Adults” para aprender a ler e escrever. Embora as décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos tenham sido marcadas por revoluções comportamentais como movimentos civis a favor dos negros, do feminismo e do homossexualismo – enfim, movimentos a favor de direitos iguais para as minorias –, Hill (2004) diz que o uso de palavras como “*moron*” e “*retarded*” até mesmo por instituições científicas era deliberado:

Deve-se observar que, apesar do reconhecimento dos direitos das pessoas com deficiência mental nessa época, frequentemente faltava uma postura politicamente correta. Por exemplo, numa resenha sobre o livro na [revista] Times Literary Supplement, referem-se a Charlie como um “débil mental” [*moron*] (“Making up a Mind” 1966), que era um termo comum usado para referir-se aos mentalmente incapacitados, e mesmo com base científica, era a classificação oficial para pessoas com um QI entre 50 e 69. (HILL, 2004, p.6)

3.2.1 Como traduzir *retarded*, *moron*, *dumb*?

Como se verificou no capítulo 2, no campo da psiquiatria o Brasil não foi muito diferente dos Estados Unidos. Até o final do século anterior e termos como “debilidade mental”, “imbecilidade” e “idiotia” eram nomenclaturas científicas comuns para designar os respectivos graus de retardo mental, sendo usadas e empregadas sem muito questionamento pela sociedade. A despeito de esses termos continuarem circulando na área da saúde como “sinônimas históricas” dos respectivos graus de oligofrenia, o cuidado em relação ao uso consciente da linguagem cotidiana tem aumentado em comparação com esse uso há cerca de 50 anos atrás, de modo que uma tradução ao pé da letra de “Beekman School for Retarded Adults” como “Escola Beekman para Adultos Retardados” seria, felizmente, inadequada aos dias atuais. A questão da representação do “outro” passa a ser discutida em outro nível, qual seja, o da nomeação do “outro”. Convém lembrar que “nomear” é um ato de fala, segundo Austin (1975), cujo performativo é um exercício de poder. Portanto, traduzir termos que passaram por transformação do uso social implica refletir sobre uma performatividade ética.

Para a tradução do nome do centro onde Charlie estudou, que proponho como “Escola Beekman para Adultos com Deficiência Mental”, foi realizada uma breve pesquisa sobre a

transformação social e histórica do termo usado no Brasil para referir-se às pessoas com algum tipo de deficiência. Da passagem de “inválidos”, termo empregado durante séculos, a “pessoas com deficiência”, reivindicado por pessoas que se reconhecem como parte desse grupo, observa-se que a mudança ocorreu junto ao desenvolvimento de uma definição/nomeação baseada nos valores que se agregavam à pessoa assim nomeada. Por exemplo, o termo “pessoas portadoras de deficiência”, que foi amplamente usado entre 1988 e 1993, vem do conceito de que “‘portar uma deficiência’ era um valor agregado à pessoa. A deficiência passou a ser um detalhe da pessoa. O termo foi adotado nas Constituições federal e estaduais e em todas as leis e políticas pertinentes ao campo das deficiências.” (SASSAKI, 2011). O Portal Ceará Mais Acessível (2011), mantido pelo Governo do Estado do Ceará, divulgou a substituição do termo “pessoa portadora de deficiência” por “pessoa com deficiência”, promulgada no Decreto no. 6949 de 2009 que trata as estipulações definidas Convenção Internacional da ONU sobre os direitos das pessoas com deficiência de 2007. Segundo o Portal, a substituição do termo “pessoa portadora de deficiência” por “pessoa com deficiência” ocorreu para indicar que a deficiência é algo permanente e que não pode ser perdida ou descartada, como o termo “portador” pode sugerir. Assim sendo, o ato de definir, que aparentemente é pacífico e consistiria somente no esclarecimento discursivo, mostra-se também ligado a uma ideia de compromisso que, como Rajagopalan (2003) nos indica, “tem por finalidade comprometer o locutor a certo modo de ação no futuro”.

Retarded como termo científico aparece na fala de personagens que representam a área médica e científica. O trecho a seguir refere-se a uma passagem do romance em que cientistas e psicólogos de outras instituições discutem com o Prof. Nemur sobre o procedimento da cirurgia e as condições futuras da inteligência de Charlie.

<p>(p.103)</p> <p>“But if it is irreversible,” intruded one of the other psychologists who had joined the little audience, “how is it possible that Mr. Gordon here is no longer <u>retarded</u>?”</p>	<p>“Mas se isso é irreversível”, intrometeu-se um dos outros psicólogos que haviam se juntado ao pequeno público, “como é possível que o Sr. Gordon aqui não seja mais um deficiente mental?”</p>
--	---

Da mesma maneira que no caso de tradução anterior, traduzir *retarded* por “retardado” não seria a opção mais adequada em termos de cientificidade. Optou-se por “deficiente mental” para indicar falta, carência, insuficiência da habilidade de inteligência que se observa em Charlie. Também se cogitou a ideia do emprego de “deficiente intelectual”, que talvez caracterizasse melhor a condição de Charlie, mas a “deficiência mental” também pode ser interpretada como ausência ou carência de “espírito”, “psiquismo”, atribuindo essa falta a pessoas que apresentam esse tipo de deficiência.

O sentido de “retardado” como “demorado”, “delongado”, “adiado”, pode ser visto na expressão *slow adults* no seguinte trecho:

<p>(p.3) Burt is very nice and he talks slow like Miss Kinman dose in her class where I go to lern reeding for slow adults.</p>	<p>O Burt é muito gentio e fala devagar que nem a professora Alice nas aulas onde vou pra a prender a ler no curso pra adutos atrasados.</p>
---	--

Opto por traduzir por “adutos atrasados” [adultos atrasados] em vez de “adutos lentos” ou “adutos lerdos” para indicar o atraso, a demora por conta da deficiência mental. Em inglês, a expressão *slow students* é usada para referir-se aos estudantes com falta de acuidade intelectual. Em português, “lento” qualifica a falta de rapidez, e também a ausência de pressa (HOUAISS, 2007). “Lerdo” também significa lento, vagaroso, mas denota rudeza: há um tom depreciativo que ecoa traços de tolice e estupidez. “Atrasado”, além de poder se referir ao aluno cujo aproveitamento escolar está abaixo da média da classe, pode se referir a algo que está em suspenso, a algo que ainda não chegou / aconteceu.

Além de *retarded*, Charlie aparece como o *moron* e o *dumb* no romance. *Moron* também é um termo que foi considerado científico na época em que o romance foi escrito, mas sua inscrição no romance indica a posição de inferioridade de Charlie em relação aos colegas de trabalho:

<p>(p.43) “If a <u>moron</u> can't learn maybe we</p>	<p>“Se um <u>débil mental</u> não consegue</p>
---	--

<p>shouldn't start anything with him”.</p> <p>(p.74)</p> <p>It had been all right as long as they could laugh at me and appear clever at my expense, but now they were feeling inferior to the <u>moron</u>. I began to see that by my astonishing growth I had made them shrink and emphasized their inadequacies. I had betrayed them, and they hated me for it.</p>	<p>aprender, talvez não devêssemos começar alguma coisa com ele.”</p> <p>Estava tudo bem desde que eles pudessem rir de mim e parecessem espertos às minhas custas, mas agora eles estavam se sentindo inferiores ao <u>débil mental</u>. Comecei a perceber que, com o meu crescimento assombroso, tinha feito eles encolherem e enfatizado suas imperfeições. Eu os traí, e eles me odiavam por isso.</p>
--	---

Embora “imbecil” já tivesse sido usado como termo clínico assim como *moron*, a transformação do sentido desse termo ao longo dos anos fez com que predominasse o sentido pejorativo. Assim, optou-se traduzir como “débil mental” para expressar fraqueza, falta de potencial, indicando inferioridade em relação aos outros. Também é interessante observar que *moron*, em vez de *retarded*, aparece na manchete das notícias para se referir a Charlie quando foge com Algernon durante um congresso científico em que participam para serem apresentados como parte das pesquisas do Prof. Nemur e do Dr. Strauss:

<p>(p.115)</p> <p>“Moron-Genius and Mouse Go Berserk”</p>	<p>“Gênio-débil mental e Rato perdem as estribeiras”</p>
<p>(p.116)</p> <p>“SISTER UNAWARE OF MORON-GENIUS' WHEREABOUTS”</p>	<p>“IRMÃ DESCONHECE O PARADEIRO DO GÊNIO-DÉBIL MENTAL”</p>

Quanto a *dumb*, não se trata especificamente de um termo que já fora empregado cientificamente, mas vale refletir sobre suas possibilidades de tradução, por ser a única expressão pejorativa entre as três levantadas nessa reflexão usada quase exclusivamente por Charlie para referir-se a si. *Dumb* pode significar tolo, pateta, bobo, parvo, idiota, burro, assim como mudo, calado, silencioso. Entre as diversas sinonímias, seríamos tentados a traduzir *dumb* por qualquer uma das opções que denotam falta de inteligência, mas uma estilística da palavra apontaria que os sinônimos diferem quanto ao tom, ao valor e à expressividade, para citar as diferenças mais gerais. Como Marouzeau (apud MARTINS, 1997, p.105) pontua, “de duas palavras ditas sinônimas, uma tem qualidades que a outra não tem, de sorte que as condições de emprego não são as mesmas para uma e para outra”. Nas partes inicial e final do romance, Charlie refere-se constantemente a si como *dumb* em oposição à *smart*, o que nos faz pensar na oposição em português entre “burro” e “inteligente”, mas entre as diversas acepções para *dumb*, “bobo” revela-se particularmente interessante. A palavra origina-se do latim, *balbus*, que quer dizer “aquele que balbucia”, uma acepção próxima “àquele que não fala direito”. Charlie também é o “bobo”, no sentido de ser ingênuo, que entre os seus colegas é como a figura em um jogo de bola que fica no meio do círculo para interceptar a bola⁵⁰.

Com essas reflexões sobre a implicação ética na tradução de *Flowers for Algernon*, pudemos observar que a tradução da representação textual do romance e de termos pejorativos é um processo de desconstrução de uma visão naturalista sobre a linguagem, ou seja, ela evidencia que a linguagem não é um fenômeno natural. A escolha tradutória consiste num duplo movimento de que, ao mesmo tempo em que se realiza uma escolha, também se excluem outras possibilidades, revelando uma performatividade ética na e pela tradução. Dessa maneira, como se caminhasse numa corda bamba⁵¹, a tradutora assume um posicionamento político em relação à linguagem.

Traduzir, assim, torna-se uma prática inseparável de uma reflexão sobre si mesma. Por consistir em um ato de escrita, de construção de um texto – se o que a tradução traduz foi um discurso, traduzir é, também, ato de “invenção de discurso” (MESCHONNIC, 2010 [1999], p.270), mediado, portanto, por formações discursivas que compõem o feixe de conhecimento e

⁵⁰ O trecho do romance em que a tradução de *dumb* por “bobo” fica explícita é da página 32, capítulo 2 desta dissertação.

⁵¹ Como Rajagopalan metaforiza a prática filosófica de Derrida, intervindo no mundo, “no rumo dos acontecimentos” (2005). E a forma de intervir no mundo estaria, sobretudo, em levar a linguagem a sério.

relações sociais, espaciais e históricas do tradutor – a reflexão sobre o fenômeno da linguagem deve ser levada a sério.

CAPÍTULO 4 Versão comentada da tradução de 6 *progris riports* e 1 *progress report*

<p>Flowers for Algernon – Daniel Keyes (1966)</p> <p>(p.1)</p> <p><i>progris riport 1 march 3</i></p> <p>Dr Strauss says I shoud rite down what I think and remembir and evrey thing that happins to me from now on. I dont no why but he says its importint so they will see if they can use me. I hope they use me becaus Miss Kinnian says mabye they can make me smart. I want to be smart. My name is Charlie Gordon I werk in Dormers bakery where Mr Donner gives me 11 dollers a week and bred or cake if I want. I am 32 yeres old and next munth is my brithday. I told dr Strauss and perfesser Nemur I cant rite good but he says it dont matter he says I shud rite just like I talk and like I rite compushishens in Miss Kinnians class at the beekmin collidge center for retarded adults where I go to lern 3 times a week on my time off. Dr. Strauss says to rite a lot evrything I think and evrything that happins to me but I cant think anymor because I have nothing to rite so I will close for today . . . yrs truly Charlie Gordon.</p>	<p>Flores para Algernon – Daniel Keyes (1966)</p> <p>Tradução (2012)</p> <p><i>relatorio de progersso 1 3 de marso</i></p> <p>O dr Strauss disse que eu devo anotar o que penso e lembro e tudo que acontecer cumigo daqui pra frente. Eu não sei purque mas ele disse que é inportante então eles vão ver se eles vão me uzar. Tomara que eles me uzem purque a prof Alice disse que talves eles podem me tornar intelijente. Eu quero ser intelijente. Meu nome é Charlie Gordon eu trabalio na padaria Donners onde o sr Donner me da 11 dolars por semana e pão ou bolo se eu quizer. Tenho 32 anos e mes que vem é meu anivresario. Eu disse pro dr Strauss e o porfessor Nemur que não sei iscrever direito mas ele disse que isso não inporta ele disse que eu so devia iscrever como eu falo e como iscrevo as redassões nas aulas da profa. Alice no centro de adutos com defissiencia da universidade biikman onde istudo 3 vezes por semana nas minhas oras vagas. O dr Strauss disse pra iscrever bastante sobre qual quer coiza que eu penssar e qual quer coiza que acontece cumigo mais eu não consigo penssar em mais nada purque não tenho mais nada pra iscrever então hoje eu vou parar por aqui... atenciozamente Charlie Gordon.</p> <p>Obs.: entendo que a referência é à forma de falar e</p>
---	---

progris riport 2--martch 4

I had a test today. I think I faled it and I think mabye now they wont use me. What happind is I went to Prof Nemurs office on my lunch time like they said and his secertery took me to a place that said psych dept on the door with a long hall and alot of littel rooms with onley a desk and chares. And a nice man was in one of the rooms and he had some wite cards with ink spilld all over them. He sed sit down Charlie and make yourself cunfortible and rilax. He had a wite coat like a docter but I dont think he was no docter because he dint tell me to opin my (p.2) mouth and say ah. All he had was those wite cards. His name is Burt. I fergot his last name because I dont remembir so good.

I dint know what he was gonna do and I was holding on tite to the chair like sometimes when I go to a dentist onley Burt aint no dentist neither but he kept telling me to rilax and that gets me skared because it always means its gonna hert.

So Burt sed Charlie what do you see on this card. I saw the spilld ink and I was very skared even tho I got my rabits foot in my pockit because when I was a kid I always

não que a escrita represente a fala. Escrever "igual iscrevo" diz respeito à ortografia. Todos os nomes próprios foram mantidos.

relatorio de progersso 2--4 de marso

Hoje fis uma prova. Acho que eu não passei e acho que agora eles não vão me uzar. Oque aconteceu foi que eu fui no iscritorio do prof Nemur no meu almosso como eles me falaram e a secretaria dele me levo pra um lugar que dizia depto de psiquiatria na porta com um corredor longo e umonte de salinhas com uma mesa so e cadeiras. E um rapas gentil tava em uma dessas salas e ele tava com uns cartões brancos todos borrados de tinta. Ele disse sente se Charlie e fique a vontade e relaxe. Ele vistia um jaleco branco como o de um medico mas eu não acho que ele era medico nenhum porque ele não disse pra eu abri minha boca e dizer A. Tudo que ele tinha era os cartões brancos. O nome dele é Burt. Isqueci o sobre nome dele porque eu não lembro as coizas muito bem.

Eu não sabia oque ele ia fazer e eu tava me segurando frime na cadeira que nem quando algumas vezes eu vou pro dentista x so que o Burt não é nenhum dentista mas ele continuo me dizendo pra relaxa e isso me deixa apavorado porque isso sempre significa que vai duer.

Bom Burt disse Charlie oque você ve nesse cartão. Eu vi a tinta derramada e tava muito assustado mesmo com o pe de coelio no meu bolsso porque quando eu era criança eu nunca

failed tests in school and I spilled ink to.

I told Burt I saw ink spilled on a white card. Burt said yes and he smiled and that made me feel good. He kept turning all the cards and I told him somebody spilled ink on all of them red and black. I thought that was an easy test but when I got up to go Burt stopped me and said now sit down Charlie we are not there yet. There's more we got to do with these cards. I don't understand about it but I remember Dr Strauss said do anything the testator told me even if it doesn't make no sense because that's testing.

I don't remember so good what Burt said but I remember he wanted me to say what was in the ink. I didn't see nothing in the ink but Burt said there was pictures there. I couldn't see no pictures. I really tried to see. I held the card up close and then far away. Then I said if I had my eye glasses I could probably see better I usually only wear my eye glasses in the movies or to watch TV but I said maybe they will help me see the pictures in the ink. I put them on and I said now let me see the card again I bet I find it now.

I tried hard but I still couldn't find the pictures I only saw the ink. I told Burt maybe I need new glasses. He wrote something down on a paper and I got scared of failing the test. So I told him it was a very nice picture of ink with pretty points all around the edges but he

passava nas provas da escola e também derramava tinta.

Eu disse pro Burt que vi tinta derramada num cartão branco. O Burt disse sim e sorriu e isso me fez sentir bem. Ele continuou virando os cartões e eu disse pra ele que alguém manxou todos eles com tinta vermelha e preta. Achei que era um teste fácil mas quando levantei pra ir embora o Burt me parou e disse agora sente-se Charlie nos ainda não acabamos. Temos mais coisas pra fazer com esses cartões. Eu não entendi isso mas lembro que o dr Strauss disse pra fazer tudo que o examinador disse mesmo se isso não faz sentido porque prova é assim mesmo.

Não lembro muito bem o que o Burt disse mas lembro que ele queria que eu dissesse o que tinha na tinta. Eu não vi nada na tinta mas o Burt disse que a via figuras nela. Eu não consegui ver nenhuma imagem. Eu tentei ver de verdade. Olhei o cartão bem de perto e depois bem de longe. Então eu disse se eu tivesse meu óculos eu podia enxergar melhor provavelmente só uso meu óculos nos filmes ou pra assistir TV mais eu disse talvez ele me ajude a ver as imagens na tinta. Coloquei o óculos e disse agora deixa ver esse cartão a postos que agora eu acho.

Eu me esforcei mas ainda não conseguia achar as imagens eu só via a tinta. Eu disse pro Burt talvez eu preciso de um óculos novo. Ele escreveu alguma coisa num papel e eu fiquei com medo de não passar no teste. Então eu disse pra ele que era uma imagem muito boa de tinta com

shaked his head so that wasnt it neither. I asked him if other pepul saw things in the ink and he sed yes they imagen picturs in the inkblot. He tolld me the ink on the card was calld inkblot.

Burt is very nice and he tasks slow like 11bs Kinman dose in her class where I go to lern reeding for slow adults. He explained me it was a *raw shok test*. He sed pepul see (p.3) things in the ink. I said show me where. He dint show me he just kept saying *think* imagen theres something on the card. I tolld him I imaggen a inkblot. He shaked his head so that wasnt rite eather. He said what does it remind you of pretend its something. I closd my eyes for a long time to pretend and then I said I pretend a bottel of ink spilld all over a wite card. And thats when the point on his pencil broke and then we got up and went out.

I dont think I passd the *raw shok test*.



*Imagem capturada no site da Sociedade

pontinhos lindos em volta das pontas mais ele balanssou a cabeça então não era isso tambem. Perguntei pra ele se as otras pessoas viam coizas na tinta e ele disse que sim elas imaginam imagens no borrão. Ele me conto que a tinta no cartão se chamava borrão.

O Burt é muito gentil e fala devagar como a professora Alice nas aulas onde vou aprender a ler no curso pra adutos lerdos. Ele me ispliou que esse era um *teste da rochar*. Ele disse que as pessoas enxergam coizas na tinta. Eu disse me mostra onde. Ele não me mostrou ele continuou dizendo *pense* imagine que eziste alguma coiza no cartão. Eu disse pra ele que eu imagino um borrão. Ele balanssou a cabeça então isso tambem não tava certo. Ele disse oque isso fas te recordar fas de conta que é alguma coiza. Fexei meus olhos por um bom tempo para fazer de conta e então eu disse eu fasso de conta que um frasco de tinta manxou um cartão branco todinho. E foi ai que a ponta do lapis dele quebrou e agente se levantou e saiu.

Eu não axo que passei no *teste de rochar*.

Obs.: A tradução literal de *raw shok test* – que divide o nome do teste de forma a fazer sentido como um “teste de choque bruto, doloroso, carne viva” – não permite ao leitor da tradução nenhuma associação ao **Teste de Rorschach*** - nesse caso, optamos por uma tradução homofônica: *teste de rochar* (que remete à dureza da “rocha”), mas também é possível a tradução por *teste de rachar* (de “rachar” a cabeça para paasar por ela). Não se trata do procedimento de aclimação usado para palavras estrangeiras em geral, mas de traduzir mantendo o “procedimento” empregado por Charlie.

Rorschach de São Paulo. Disponível em <http://srorschachsp.blogspot.com.br/>
Acesso em 4 de fevereiro de 2013.

3d progris riport

march 5 – Dr Strauss and prof Nemur say it dont matter about the ink on the cards. I tolld them I dint spill the ink on them and I coundt see anything in the ink. They said maybe they will still use me. I tolld Dr Strauss that Miss Kinnian never gave me tests like that only riting and reeding. He said Miss Kinnian tolld him I was her bestist pupil in the Beekman School for retarded adults and I tryed the hardist becaus I reely wantd to lern I wantid it more even then pepul who are smarter even then me.

Dr Strauss askd me how come you went to the Beekman School all by yourself Charlie. How did you find out about it. I said I dont remembir.

Prof Nemur said but why did you want to lern to reed and spell in the frist place. I tolld him because all my life I wantid to be smart and not dumb and my mom always tolld me to try and lern just like Miss Kinnian tells me but its very hard to be smart and even when I lern something in

No 9º *report*, de 18 de abril, Charlie descobre o que é o teste de Rorschach [ver prancha nº 1 à esquerda] e fica com medo de falhar. Descobre que não havia figuras ocultas nos borrões, revolta-se, e conclui, pensando na possibilidade de dizer que viu “qualquer coisa”, que podia fazer os cientistas de bobos.

3o relatorio de progersso

5 de marso – o dr Strauss e o prof Nemur falaram que a tinta nos cartões não tem poblema. Eu disse pra eles que não derramei tinta nelas e não consigo ver nada na tinta. Eles dsseram que talves eles ainda me uzem. Eu disse pro dr Strauss que a profa. Alice nunca me deu provas desse tipo apenas iscrita e leitura. Ele disse que a profa Alice contou a ele que eu era o melhor aluno dela na Escola Beekman pra adultos retardados e que eu me isforsava o mássimo porque eu quiria realmente aprender eu queria mais até mesmo do que as pessoas que são mais inteligentes que eu.

O dr Strauss me perguntou como você foi pra Escola Beekman por si so Charlie. Como você ficou conhecendo a iscola. Eu disse que não lembro.

O prof Nemur disse mas purque você quis aprender a ler e soletrar em primero lugar. Eu disse pra ele purque toda minha vida eu quis ser inteligente e não burro e minha mãe sempre me disse para tentar e a prender do geito que a profa Alice me dis mas é muito dificil ficar inteligente e mesmo quando aprendo alguma coiza na aula da

Miss Kinnians class at the school I ferget alot.

Dr Strauss rote some things on a peice of paper and prof Nemur talkd to me very sereus. He said you know Charlie we are not shure how this experamint will werk on pepul because we onley tried it up to now on animils. I said thats what Miss Kinnian tolld me but I dont even care if it herts or anything because Im strong and I will werk hard.

I want to get smart if they will let me. They said they got to get permissen from my familie but my uncle Herman who use to take care of me is ded and I dont rimember (p.4) about my familie. I dint see my mother or father or my littel sister Norma for a long long long time. Mabye their ded to. Dr. Strauss askd me where they use to live. I think in brooklin. He sed they will see if mabye they can find them.

I hope I dont have to rite to much of these progris riports because it takes along time and I get to sleep very late and Im tired at werk in the morning. Gimpy hollered at me because I droppd a tray full of rolles I was carrying over to the oven. They got derty and he had to wipe them off before he put them in to bake. Gimpy hollers at me all the time when I do something rong, but he reely likes me because hes my frend. Boy if I get smart wont he be serprised.

profa. Alice na escola isquesso muita coiza.

O dr. Strauss anotou augumas coizas num pedasso de papel e o prof Nemur falou bem serio pra mim. Ele disse sabe Charlie não temos certeza como esse experimento funssionará nas pessoas porque so tentamos em animais até agora. Eu falei é isso que a profa Alice me disse mas eu nem ligo se vai duer ou qualquer coisa assim porque eu sou forte e vou me esforssar.

Eu quero virar inteligente se eles me deixarem. Eles falaram que precisam obiter permissão da minha familia mas meu tio Herman que costumava cuidar de mim morreu e eu não lembro da minha familia. Eu não via minha mãe ou pai ou minha irmã cassula Norma por muito muito tempo. Talves eles tambem istejam mortos. O Dr. Strauss me perguntou onde eles costumavam morar. Eu acho que em brooklin. Ele disse que eles vão ver se talves encontram eles.

Espero que não pricize iscrever muitos desses relatorios de progresso porque leva muito tempo e eu tenho que ir durmir muito tarde e fico canssado de manhã no servisso. O Gimpy gritou cumigo porque derrubei uma bandeja cheia de pãesinhos que eu tava levando pro forno. Eles ficaram sujios e ele teve que limpar eles antes de colocar pra assar. O Gimpy berra comigo toda vez que eu fasso algo errado. Mas ele gosta de mim de vredade porque ele é meu amigo. Cara se eu ficar inteligente acho que ele vai ficar surpreso.

progris riport 4

mar 6 – I had more crazy tests today in case they use me. That same place but a differnt littel testing room. The nice lady who give it to me tolld me the name and I askd her how do you spell it so I can put it down rite in my progis riport. THEMATIC APPERCEPTON TEST. I dont know the frist 2 werds but I know what test means. You got to pass it or you get bad marks.

This test lookd easy because I coud see the picturs. Only this time she dint want me to tell what I saw in the picturs. That mixd me up. I tolld her yesterday Burt said I shoud tell what I saw in the ink. She said that dont make a difrence because this test is something else. Now you got to make up storys about the pepul in the picturs.

I said how can I tell storys about pepul I dont know. She said make beleeve but I tolld her thats lies. I never tell lies any more because when I was a kid I made lies and I always got hit. I got a pictur in my walet of me and Norma with Uncle Herman who got me the job to be janiter at Dormers bakery before he dyed.

I said I coud make storys about them because I livd with Uncle Herman along time but the lady dint want to hear about

relatorio de progersso 4

6 de marso – fis mais provas malucas hoje pra cazo eles quizerem me uzar. Aquele mesmo lugar mas uma sala pequena de prova diferente. A mozza simpatica que me deu a prova me falo o nome e perguntei como se iscreve porque assim eu iscrevo certo no meu relatorio de progersso. EXAME DE APERCEPÇÃO TEMÁTICA . Não sei oque as 2 últimas palavras quer dizer mas sei oque significa exame. Você tem que passar nisso senao tira nota baxa.

Essa prova parecia mais fácil porque eu podia ver as fotos. So que dessa vez ela não queria que eu contasse o que eu via nas fotos. Isso me dexou confuzo. Eu disse pra ela ontem o Burt disse que eu tinha que dizer oque via na tinta. Ela disse que isso não fas difrença porque esse exame é otra coiza. Agora você tem que contar istórias sobre as pessoas das fotos.

Eu disse como vo contar istorias sobre peçoas que eu não conheço. Ela disse finja que conhece mais eu disse pra ela que isso é mintira. Eu nunca mais minto porque quando eu era criança eu mintia e sempre levava surra. Peguei uma foto que tenho na cartera da Norma e eu com o tio Herman que me arranjo o servisso de faxinero na padaria Donners antes dele morrer.

Eu disse que podia inventar istorias deles porque morei com o tio Herman por muito tempo mais a mozza não quis ouvir sobre eles. Ela disse

them. She said this test and the other one the raw shock was for getting personality. I laughed. I told her (p.5) how can you get that thing from cards that somebody spilled ink on and photos of people you don't even know. She looked angry and took the pictures away. I don't care.

I guess I failed that test too.

Then I drew some pictures for her but I don't draw so good. Later the other tester Burt in the white coat came back his name is Burt Selden and he took me to a different place on the same 4th floor in the Beekman University that said PSYCHOLOGY LABORATORY on the door. Burt said PSYCHOLOGY means minds and LABORATORY means a place where they make spearmints. I thought he meant like where they made the chewing gum but now I think it's puzzles and games because that's what we did.

I couldn't work the puzzles so good because it was all broke and the pieces couldn't fit in the holes. One game was a paper with lines in all directions and lots of boxes. On one side it said START and on the other end it said FINISH. He told me that game was *amazed* and I should take the pencil and go from where it said START to where it said FINISH without crossing over any of the lines.

I didn't understand the *amazed* and we

que esse exame e o do raio choque era para entender a personalidade. Eu ri. Falei pra ela como você entende isso a partir de cartões que alguém borrou tinta e fotos de pessoas que você nem conhece. Parece que ela ficou brava e levou as fotos embora. Eu não ligo.

Acho que não passei nessa prova também.

Então eu fiz uns desenhos pra ela mas eu não desenho muito bem. Mais tarde o outro examinador Burt vestindo o jaleco branco veio de volta ele se chama Burt Seldom e me levou pra um lugar diferente no mesmo 4o andar da Universidade Beekman que dizia LABORATÓRIO DE PSICOLOGIA na porta. O Burt disse que PSICOLOGIA quer dizer mentes e LABORATÓRIO é o lugar onde eles fazem experimentos. Achei que ele quis dizer tipo o lugar onde fazem as balas Mentos mais agora acho que é de quebra-cabeças e jogos porque é o que eu fiz.

Eu não consegui montar os quebra-cabeças muito bem porque tava todo quebrado e as peças não se encaixavam nos buracos. Tinha um jogo que era um papel com linhas em todas as direções e muitas caixas. Num lado tava escrito INÍCIO e na outra ponta FIM. Ele me disse que o jogo se chama labirinto e era pra eu pegar o lápis e ir da onde tava escrito INÍCIO até onde tava escrito FIM sem cruzar nem uma das linhas.

Eu não entendi sobre o labirinto e acabamos

used up a lot of papers. Then Burt said look Ill show you something lets go to the sperimental lab mabye youll get the idea. We went up to the 5th floor to another room with lots of cages and animils they had monkys and some mouses. It had a funny smel like old garbidge. And there was other pepul in wite coats playing with the animils so I thot it was like a pet store but their wasnt no customers. Burt took a wite mouse out of the cage and showd him to me. Burt said thats Algernon and he can do this amazed very good. I tolld him you show me how he does that.

Well do you know he put Algernon in a box like a big tabel with alot of twists and terns like all kinds of walls and a START and a FINISH like the paper had. Only their was a skreen over the big tabel. And Burt took out his clock and lifted up a slidding door and said lets go Algernon and the mouse sniffd 2 or 3 times and startid to run. First he ran down one long row and then when he saw he coudnt go no more he came back where he startid from and he just stood there a minit wiggeling his wiskers. Then he went off in the other derection and startid to run again.

It was just like he was doing the same thing Burt (p.6) wanted me to do with the lines on the paper. I was laffing because I thot it was going to be a hard thing for a

usando um monte de papel. Então o Burt disse olha vou le mostrar uma coisa vamos pro laboratorio isperimental talvez você vai entender. Subimos pro 5o andar e pra uma otra sala com monte de gaiolas e animaes eles tinham macacos e alguns ratos. Senti um chero istranho de lixo velho. E tinha otras pessoas de jaleco branco brincando com os animaes então achei que era um tipo de loja de animaes mas não tinha nenhum cliente. O Burt pego um rato branco da gaiola e me mostrou ele. O Burt disse esse é o Algernon e ele consegue passar pelo labirito muito bem. Eu disse pra ele me mostra como ele fas isso.

Sabe então ele colocou o Algernon numa caxa parecida com uma meza grande com varias voltas e curvas com todos os tipos de parede e um INÍCIO e um FIM como tinha no papel. So que tinha uma tela cubrindo a meza grande. E o Burt pegou o relojio e levantou uma porta corredissa e disse vai Algernon e o rato fungou 2 ou 3 veses e começou a correr. Primero ele correu por uma filera cumprida e quando viu que não tinha mais pra onde ir voltou onde ele comessou e ficou parado lá por um minuto ajitando o bigode. Então ele foi pra otra direção e comessou a correr denovo.

Era como se ele tivesse fazendo a mesma coisa que o Burt queria que eu fizesse com as linhas no papel. Eu dava rizada porque achava que ia ser uma coisa difissil pra um rato. Mas

mouse to do. But then Algernon kept going all the way threw that thing all the rite ways till he came out where it said FINISH and he made a squeek. Burt says that means he was happy because he did the thing rite.

Boy I said thats a smart mouse. Burt said woud you like to race against Algernon. I said sure and he said he had a differnt kind of amaze made of wood with rows skrated in it and an electrik stick like a pencil. And he coud fix up Algernons amaze to be the same like that one so we could both be doing the same kind.

He moved all the bords around on Algernons tabel because they come apart and he could put them together in differnt ways. And then he put the skreen back on top so Algernon woudnt jump over any rows to get to the FINISH. Then he gave me the electrik stick and showd me how to put it in between the rows and Im not suppose to lift it off the bord just follow the little skratches until the pencil cant move any more or I get a little shock.

He took out his clock and he was trying to hide it. So I tryed not to look at him and that made me very nervus.

When he said go I tryed to go but I dint know where to go. I didnt know the way to take. Then I herd Algernon squeeking from the box on the tabel and his feet skatching like he was runing alredy. I startid

intão Algernon continuou correndo por toda aquela coiza por todos os caminhos sertos ate chegar onde tava escrito FIM e soutou um guinxo. O Burt disse que isso siginifica que ele tava felis porque fes a coiza certa.

Cara eu disse que camudongo inteligente. O Burt disse você gostaria de competir contra o Algernon. Eu disse claro e ele disse que tinha um tipo de labirito diferente feito de madera com fileras riscadas nela e uma vareta elétrica parecida com um lápis. E ele arrumo o labirito do Algernon pra ficar igual a esse pra intão podermos correr do mesmo geito.

Ele moveu todas as taboas ao redor da mesa do Algernon porque elas vem desmontadas e assim ele pode colocar elas todas juntas de maneiras diferentes. Então ele cobriu a mesa de novo com a tela pro Algernon não pular de filera pra chegar no FIM. Então ele me deu a vareta elétrica e me mostrou como colocar a vareta entre as fileiras e eu não devo tirar a vareta da taboa so seguir os pequenos espazos ate a caneta não se mecher mais senão levo um xoquinho.

Ele pegou o relojio e tentou esconder ele. Então eu tentei não olhar pra ele e isso me dexou bem nervoso.

Quando ele disse vai eu tentei ir mas eu não sabia pra onde ir. Eu não sabia qual caminho seguir. Então iscutei o Algernon guinxando da caixa sobre a meza e as patinhas arranhando como se ele ja tivesse correndo. Eu comecei a ir mas fui

to go but I went in the rong way and got stuck and a littel shock in my fingers so I went back to the START but evertime I went a differnt way I got stuck and a shock. It didnt hert or anything just made me jump a littel and Burt said it was to show me I did the wrong thing. I was haffway on the bord when I herd Algernon squeek like he was happy again and that means he won the race.

And the other ten times we did it over Algernon won evry time because I coudnt find the right rows to get to where it says FINISH. I dint feel bad because I watched Algernon and I lernd how to finish the amaze even if it takes me along time.

I dint know mice were so smart.

pro lado errado e fiquei prezo e tomei um xoque nos dedos então voltei pro INÍCIO mas toda vez que ia por um caminho diferente eu ficava prezo e tomava um xoque. O xoque não maxucava ou qualquer coiza assim so me fes pular um poco e o Burt disse que era pra me mostrar que eu errei. Tava na metade do caminho quando ovi o Algernon guinxando como se ele tivesse felis de novo e isso siginifica que ele ganhou a corrida.

E as otras des vezes que agente competiu o Algernon ganhou todas porque eu não conseguia achar os corredores certos pra chegar no lugar escrito FIM. Não me senti mau porque vi o Algernon e aprendi como sair do labirito mesmo levando muito tempo.

Eu não sabia que camudongos eram tão inteligentes.

(p.7)

progris riport 5 mar 6

They found my sister Norma who lives with my mother in Brooklin and she gave permissen for the operashun. So their going to use me. Im so exited I can hardley rite it down. But then Prof Nemur and Dr Strauss had a argument about it frist. I was sitting in Prof Nemurs office when Dr Strauss and Burt Selden came in. Prof Nemur was worryed about using me but Dr Strauss tolld him I looked like the best one they testid so far. Burt tolld him Miss Kinnian rekemmeded me the best from all the people who she was teaching at the center for retarded adults. Where I go.

Dr Strauss said I had something that was very good. He said I had a good motor-
vation. I never even knowed I had that. I felt good when he said not everbody with an
eye-Q of 68 had that thing like I had it. I dont know what it is or where I got it but he said Algernon had it too. Algernons motor-
vation is the chees they put in his box. But it cant be only that because I dint have no chees this week.

relatorio de progresso 5 6 de marso

Encontraram minha irmã Norma que vive com a minha mãe em Brooklin e ela deu permissão para a sirurgia. Então eles vão me uzar. To tão animado que mau consigo iscrever. Mas intão o professor Nemur e o dr Strauss tiveram uma discussão sobre isso primero. Eu tava sentado no iscritorio do prof Nemur quando o dr Strauss e o Burt Seldom entraram. O prof Nemur tava preocupado em me uzar mas o dr Strauss disse pra ele que eu paressia ser o melhor de todas as peçosas que eles testaram ate agora. O Burt disse pra ele que a profa Alice me indico como o melhor de todas as pessoas que ela tava ensinando no centro de adutos retardados. Onde eu frequento.

O dr Strauss disse que eu tinha uma coiza que era muito boa. Ele disse que eu tinha uma boa motivo-ação. Eu nunca nem sabia que tinha isso. Me senti bem quando ele disse que nem todo o mundo que tem um queí 68 tinha a coiza que eu tinha. Eu não sei oque é isso e onde eu ganhei isso mas ele disse que o Algernon tambem tinha. A motivo-ação do Algernon é o quejo que eles colocam na caixa dele. Mas não pode ser so isso porque eu não comi quejo essa semana.

Obs.: no caso do jogo de palavras entre *motivation* e *motor-vation*, essa “quebra da palavra” não é recuperada. Proponho **motivo-ação**, para permitir a leitura de *motivo* além de indicar com o hífen, que o motivo é ligado à ação. No caso de *eyeQ*, para emprestar uma significação a QI, sugiro **queí** ou **queuí**

<p>Prof Nemur was worryd about my eye-Q getting too high from mine that was too low and I woud get sick from it. And Dr Strauss tolld Prof Nemur somthing I dint understand so wile they was talking I rote down some of the words in my notebook for keeping my progris riports.</p> <p>He said Harold thats Prof Nemurs frist name I know Charlie is not what you had in mind as the frist of your new breed of intelek** coudnt get the word *** superman. But most people of his low ment** are host** and uncoop** they are usally dull and apathet** and hard to reach. Charlie has a good natcher and hes intristed and eegerto pleese.</p> <p>Then prof Nemur said remembir he will be the first human beeing ever to have his intelijsence increesd by sergery. Dr Strauss said thats exakly what I ment. Where will we find another retarded adult with this tremendus motor-vation to lern. Look how well he has lerned to reed and rite for his low mental age. A tremen** achev**.</p> <p>(p.8) I dint get all the werds and they were talking to fast but it sounded like Dr Strauss and Burt was on my side and Prof Nemur wasnt.</p> <p>Burt kept saying Alice Kinnian feels</p>	<p>– que soa como “que(o) ir”, mas perde-se a referência à visão (eye) embora permita uma homofonia ao pronome em primeira pessoa.</p> <p>O prof Nemur tava preocupado que o meu queí pudesse ficar muito mais auto do que o meu que era baixo demais e ficar doente com isso. E o dr Strauss disse pro prof Nemur augo que eu não entendi então enquanto eles estavam falando iscrevi algumas das palavras no meu caderno pra guardar nos meus relatorios de progrerssos.</p> <p>Ele disse Harold esse é o nome do prof Nemur eu sei que o Charlie não é oque você tinha imaginado para ser o primero de sua criação de superomens ** não entendi a palavra intelek**. Mas a maioria das pessoas de menta** baxa como ele são host** e não são copera** elas são lerdas e apat** e difisseis de encontrar. O Charlie tem bom jênio e é interessado e quer agadrar.</p> <p>Então o prof Nemur disse lembresse que ele vai ser o primero serumano que já ezistiu com intelijsencia almentada por sirurgia. O dr Strauss disse é ezatamente isso que eu quiz dizer. Onde vamos encontrar outro aduto retardado com essa tremenda motivo-ação para aprender. Olhe como ele aprendeu bem a ler e iscrever pra sua baxa idade mental. Uma tremen** conq**.</p> <p>Não entendi todas as palavras e eles estavam falando rapido demais mas parecia que o dr Strauss e o Burt tavam a meu favor e o prof Nemur não.</p> <p>O Burt ficava dizendo que a Alice Kinnian</p>
--	--

he has an overwhelm** desir to lern. He actually beggd to be used. And thats true because I wantid to be smart. Dr Strauss got up and walkd around and said I say we use Charlie. And Burt noded. Prof Nemur skratc hd his head and rubbd his nose with his thum and said mabye your rite. We will use Charlie. But weve got to make him understand that a lot of things can go wrong with the experamint.

When he said that I got so happy and exited I jumpd up and shaked his hand for being so good to me. I think he got skared when I did that.

He said Charlie we werked on this for a long time but only on animils like Algernon. We are sure thers no fisical danger for you but there are other things we cant tell untill we try it. I want you to understand this mite fale and then nothing woud happen at all. Or it mite even succeed temperary and leeve you werse off then you are now. Do you understand what that meens. If that happins we will have to send you bak to the Warren state home to live.

I said I dint care because I aint afraid of nothing. Im very strong and I always do good and beside I got my luky rabits foot and I never breakd a mirrir in my life. I droppd some dishis once but that dont count for bad luk.

sente que ele tem um dezejo imensso em a prender. Na verdade ele inplorou pra ser uzado. E é vedade porque eu queria ficar intelijente. O dr Strauss se levantou e deu uma volta e disse eu digo que uzemos Charlie. E o Burt concordou com a cabessa. O Prof Nemur cossou a cabeça e esfergou o naris com o polegar e disse talves vocês estejam certos. Uzaremos Charlie. Mais precisamos fazelo entender que muitas coizas podem dar errado com o isperimento.

Quando ele disse isso fiquei tão felis e animado que dei pulos e comprimentei segurando as mãos dele por ser tão bom cumigo. Acho que ele ficou comedo quando fis isso.

Ele disse Charlie trabaliamos nisso por muito tempo mais apenas em animaes como o Algernon. Temos serteza que não eziste pirigo fisico pra você mas ezistem otras coizas que não podemos te contar ate tentamos. Quero que você entenda que isso pode faliar e então abissolutamente nada aconteceria com você. Ou isso pode ate dar certo temporariamente e te dexar pior do que você já esta agora. Você entende oque isso siginifica. Se isso acontecer teremos que te mandar de volta pro abrigo estadoal de Warren pra viver la.

Eu disse que não ligo porque não tenho medo de nada. Sou muito forte e sempre fasso o bem e alem disso tenho o meu pé de coelio da sorte e nunca quebrei um espelio na minha vida. Derrubei alguns pratos uma vez mas isso não conta como azar.

Then Dr Strauss said Charlie even if this fails your making a grate contribyushun to sience. This experimint has been successful on lots of animils but its never bin tride on a humen beeing. You will be the first.

I told him thanks doc you wont be sorry for giving me my 2nd chance like Miss Kinnian says. And I meen it like I told them. After the operashun Im gonna try to be smart. Im gonna try awful hard.

Então o Dr Strauss disse Charlie mesmo que isso fracasse você esta fazendo uma grande contribuissão pra cienssia. Esse ispirimento deu certo em vários animaes mas nunca foi testado em um serumano. Você será o primero.

Eu le disse obrigado dottor você não vai se a repender por me dar minha 2a chance como a profa. Alice dis. E eu tava falando serio. Depois da operassão vo tentar ser intelijente. Eu vo me isforssar pra caramba.

progris riport 6th Mar 8

Im skared. Lots of pepul who werk at the collidge and the pepul at the medicil school came to wish me luk. Burt (p.9) the tester brot me some flowers he said they were from the pepul at the psych departmint. He wished me luk. I hope I have luk. I got my rabits foot and my luky penny and my horshoe. Dr Strauss said dont be so superstishus Charlie. This is sience. I dont no what sience is but they all keep saying it so mabye its something that helps you have good luk. Anyway Im keeping my rabits foot in one hand and my luky penny in the other hand with the hole in it. The penny I meen. I wish I coud take the horshoe with me to but its hevvy so Ill just leeve it in my jaket.

Joe Carp from the bakery brot me a chokilat cake from Mr Donner and the folks at the bakery and they hope I get better soon. At the bakery they think Im sick becaus thats what Prof Nemur said I shoud tell them and nothing about an operashun for getting smart. Thats a secrit until after in case it dont werk or something goes wrong.

Then Miss Kinnian came to see me and she brot me some magizenes to reed, and she lookd kind of nervus and skared. She fixd up the flowres on my tabel and put evrything nice and neet not messd up like I made it. And she fixd the pilow under my

relatorio de progresso 6º 8 de marso

Eu to com medo. Varias pessoas que trabaliam na facudade e o peçoal da iscola de medicina vieram me dezejear sorte. Burt o ezaminador me trouce umas flores pra mim e disse que elas eram do peçoal do departameto de pisiqeuatria. Ele me dezejou sorte. Tomara que eu tenha sorte. Eu to com meu pe de coelio e minha mueda da sorte e minha ferra dura. O dr Strauss disse não seja tão superesticiozo Charlie. Isto é cienssia. Não sei oque é cienssia mas todos eles ficam dizendo isso então talvez é algo que ajuda você a ter boa sorte. De qualquer forma vou ficar com meu pe de coelio numa mão e minha mueda da sorte na outra mão com o buraco. Digo a mueda. Queria levar a ferra dura também mais é muito pezada então eu dexei ela na minha jaqueta.

O Joe Carp da padaria me trouxe um bolo de chocolate do sr Donner e do peçoal da padaria e eles me dezejaram que eu meliore logo. Na padaria eles acham que to duente porque foi oque o prof Nemur disse que eu devia dizer pra eles e nada sobre uma operassão pra ficar intelijente. Isso é segredo ate depois no cazo de não funcionar ou alguma coisa dar errado.

Então a profa Alice veio me ver e me trouxe umas revistas pra ler, e ela parecia meio nervoza e com medo. Ela arrumou as flores na minha meza e dexou tudo diretinho e não bagunssado como eu dexei. E ela arrumou o travissero debaixo da minha cabessa. Ela gosta

hed. She likes me alot becaus I try very hard to lern evrything not like some of the pepul at the adult center who dont reely care. She wants me to get smart. I know.

Then Prof Nemur said I cant have any more visiters becaus I got to rest. I askd Prof Nemur if I coud beet Algernon in the race after the operashun and be sayd mabye. If the operashun werks good Ill show that mouse I can be as smart as he is even smarter. Then Ill be abel to reed better and spell the werds good and know lots of things and be like other pepul. Boy that woud serprise everyone. If the operashun werks and I get smart mabye Ill be abel to find my mom and dad and sister and show them. Boy woud they be serprised to see me smart just like them and my sister.

Prof Nemur says if it werks good and its permient they will make other pepul like me smart also. Mabye pepul all over the werid. And he said that meens Im doing somthing grate for sience and Ill be famus and my name will go down in the books. I dont care so much about beeing famus. I just want to be smart like other pepul so I can have lots of frends who like me.

(p.10) They dint give me anything to eat today. I dont know what eating got to do with geting smart and Im. hungry. Prof Nemur took away my choklate cake. That

muito de mim porque eu me isforso muito pra a prender tudo não que nem as peças do centro de adutos que não se inportam com nada. Ela quer que eu seja inteligente. Eu sei.

Então o prof Nemur disse que eu não podia receber mais visitas porque eu prezizava discansar. Perguntei pro prof Nemur se eu podia ganhar do Algernon na corrida depois da operassão e ele disse talvez. Se a operação for um susseço vo mostrar praquele rato que eu posso ser tão inteligente quanto ele e ate mais ainda. Então eu vou poder ler melhor e soletrar bem as palavras e saber um monte de coiza e se que nem otras peças. Cara isso ia surprender todo mundo. Se a operassão der certo e eu ficar inteligente talvez eu consigo encontrar minha mãe meu pai e minha irmã e mostrar pra eles. Cara eles ficariam surprezos em me ver inteligente que nem eles e minha irmã.

O prof Nemur disse que se isso der certo e se for permanente eles farão otras peças que nem eu ficar inteligente tambem. Talvez as pessoas do mundo todo. E ele disse que isso significa que to fazendo uma coiza grande pela cienssia e vou ficar famozo. Eu so quero ficar inteligente que nem otras peças assim eu vo ter muitos amigos que gostam de mim.

Eles não me dero nada pra comer hoje. Não sei oque comer tem aver com ficar iteligente e eu to com fome. O prof Nemur me tirou o bolo de chocolate. Esse prof Nemur é muito chato. O

Prof Nemur is a growch. Dr. Strauss says I can have it back after the operashun. You cant eat before a operashun. Not even cheese.

dr Strauss disse que posso pegar de volta depois da operassão. Você não pode comer antes de uma operassão. Nem mesmo um queijo.

PROGRESS REPORT 7 MARCH 11

The operashun dint hert. Dr. Strauss did it while I was sleeping. I dont know how because I dint see but there was bandiges on my eyes and my head for 3 days so I couldnt make no PROGRESS REPORT till today. The skinny nerse who wached me riting says I spelld PROGRESS rong and she tolld me how to spell it and REPORT to and MARCH. I got to remembir that. I have a very bad memary for speling. Anyway they took off the bandiges from my eyes today so I can make a PROGRESS REPORT now. But there is still some bandigis on my head.

I was skared when they came in and tolld me it was time to go for the operashun. They maid me get out of the bed and on another bed that has weels on it and they rolld me out of the room and down the hall to the door that says sergery. Boy was I serprised that it was a big room with green walls and lots of docters sitting around up high all around the room waching the operashun. I dint no it was going to be like a show.

A man came up to the tabel all in wite and with a wite cloth on his face like in TV shows and rubber glovs and he said rilax Charlie its me Dr Strauss. I said hi doc Im

RELATÓRIO DE PROGRESSO 7 11 DE MARÇO

A operassão não doeu. O dr. Strauss me operou enquanto eu durmia. Não sei como porque eu não vi mas tinha bandages nos meus olios e na minha cabessa por 3 dias então eu não pude escrever nenhum RELATÓRIO DE PROGRESSO ate hoje. A infermera magrela que me via iscrever dis que eu errei a otografia de PROGRESSO e ela me insinou como iscrever e RELATÓRIO também e MARÇO. Precizo me lembrar disso. Eu tenho uma memoria muito ruim pra otografia. Bom, eles tiraram as bandages dos meus olios hoje então agora eu posso iscrever um RELATÓRIO DE PROGRESSO. Mas ainda tem algumas bandages na minha cabessa.

Eu tava com medo quando eles vieram e me disseram que era hora de ir pra operassão. Eles me fizeram sair da cama pra deitar em otra cama que tinha rodas nos pes e me levaram pra fora do quarto e passaram pelo corredor pra chegar ate a porta que dizia sirurgia. Cara fiquei supreso por ser um grande quarto com paredes verdes e com muitos medicos sentados num lugar alto ao redor da sala oliando a operassão. Eu não sabia que ia ser que nem um chow.

Um homem apareceu na meza todo vistido de branco e com um pano branco no rosto como nos chows de TV e luvas de burracha e ele disse relaxe Charlie sou eu dr Strauss. Eu disse oi dotor

skared. He said theres nothing to be skared about Charlie he said youll just go to sleep. I said thats what Im skared about. He patted my head and then 2 other men waring wite masks too came and straped my arms and legs down so I couldnt move them and that maid me very skared and my stomack feeled tite like I was gone to make all over but I dint only wet a littel and I was gone to cry but they put a rubber thing on my face for me to breeth in and it smelld funny. All the time I herd Dr Strauss talking out loud about the operashun telling evrybody what he was (p.11) gonna do. But I dint understand anything about it and I was thinking mabye after the operashun Ill be smart and Ill understand all the things hes talking about. So I breethed deep and then I gess I was very tired becace I went to sleep.

When I waked up I was back in my bed and it was very dark. I couldnt see nothing but I herd some talking. It was the nerse and Burt and I said whats the matter why dont you put on the lites and when are they gonna operate. And they laffed and Burt said Charlie its all over. And its dark because you got bandijis over your eyes.

Its a funny thing. They did it while I was sleeping.

Burt comes in to see me evry day to rite down all the things like my tempertur and my blud preshur and the other things

to com medo. Ele disse não a nada pra se ter medo Charlie ele disse você so vai dormir. Eu disse mas é disso que to com medo. Ele afagou minha cabessa e então otros dois homens vistindo mascaras brancas tambem vieram e amarraram meus brassos e pernas e eu não consigia mi mexer e isso me fez ficar com muito medo e parecia que meu istomago tava apertado como se eu fosse fazer xixi e moliar tudo mas eu não fis foi so um poquinho e eu ia chorar mas ele puzeram um negocio de burracha na minha cara pra eu respirar e tinha um chero isquisito. Toda hora eu iscutava o dr Strauss falando alto sobre a operassão falando pra todo mundo oque ele ia faser. Mas eu não intendia nada daquilo e fiquei pensando que talvez depois da operassão eu vou ficar inteligente e vou intender tudo que ele ta falando. Assim eu respirei fundo e então acho que eu tava muito canssado porque eu durmi.

Quando acordei eu tava de volta na minha cama e tava muito iscuro. Eu não conseguia ver nada mas iscutava auguem falando. Era a infermera e o Burt e eu disse qual o problema porque voceis não acendem as luzes e quando é que vao me operar. E eles deram rizada e o Burt disse Charlie ja acabou. E esta iscuro purque voce esta com bandages nos olios.

Que coisa isquisita. Eles me operaram em quanto eu durmia.

O Burt vem me ver todo dia pra anotar um monte de coisa como minha temperatura e minha pressão sangínea e otras coisas sobre mim. Ele dis

about me. He says its on account of the scientific method. They got to keep records about what happens so they can do it again when they want to. Not to me but to the other people like me who ain't smart.

That's why I got to do these progress reports. Burt says it's part of the experiment and they will make photocopies of the reports to study them so they will know what is going on in my mind. I don't see how they will know what is going on in my mind by looking at these reports. I read them over and over a lot of times to see what I wrote and I don't know what's going on in my mind so how are they going to.

But anyway that's science and I got to try to be smart like other people. Then when I am smart they will talk to me and I can sit with them and listen like Joe Carp and Frank and Gimpy do when they talk and have a discussion about important things. While they're working they start talking about things like about God or about the trouble with all the money the president is spending or about the Republicans and Democrats. And they get all excited like they're gonna have a fight so Mr

que é pelo método científico. Eles tem que manter registros sobre o que acontece pra que eles possam fazer de novo quando quiserem fazer. Não em mim mas nas outras pessoas que nem eu que não são inteligentes.

Por isso eu tenho que fazer esses relatórios de relatórios de progresso. O Burt disse que isso faz parte do experimento e que eles vão fazer fotocópias dos relatórios de progresso pra estudá-los pra saber o que se passa na minha mente. Eu não vejo como eles vão saber o que está passando na minha mente olhando pra esses relatórios. Eu li eles várias e várias vezes pra ver o que escrevi e não sei o que se passa na minha mente então como é que eles vão conseguir.

Obs.: esse é o primeiro momento de correção da escrita de Charlie. Logo depois ele se corrige, e a palavra riscada nos aproxima dessa escrita.

Bom isso é ciência e eu tenho que tentar ficar inteligente que nem as outras pessoas. Então quando eu ficar inteligente eles vão conversar comigo e eu vou poder sentar com eles e ouvir que nem o Joe Carp e o Frank e o Gimpy fazem quando conversam e discutem sobre coisas importantes. Enquanto eles trabalham eles comecem a falar sobre coisas sobre Deus ou sobre o problema com todo o dinheiro que o presidente tá gastando ou sobre os Republicanos e Democratas. E todos eles ficam infelizes como

Donner got to come in and tell them to get back to baking or theyll all get canned union or no union. I want to talk about things like that.

If your smart you can have lots of fiends to talk to and you never get lonley by yourself all the time.

Prof Nemur says its ok to tell about all the things that happin to me in the progress reports but he says I shoud (p.12) rite more about what I feel and what I think and rememNr about the past. I tolld him I dont know how to think or remembir and he said just try.

All the time the bandiges were on my eyes I tryed to think and remembir but nothing happined. I dont know what to think or remembir about. Maybe if I ask him he will tell me how I can think now that Im suppose to get smart. What do smart pepul think about or remembir. Fancy things I bet. I wish I new some fancy things alredy.

March 12 – I dont have to rite PROGRESS REPORT on top evry day just when I start a new batch after Prof Nemur takes the old ones away. I just have to put the date on top. That saves time. Its a good idea. I can sit up in bed and look out the window at the gras

se fossem comessar a brigar então o sr Donner tem que aparecer e falar pra eles voltar a açar ou todos vão pelo cano com sindicato ou sem sindicato. Quero fala sobre coizas que nem essas assim.

Se você é inteligente você pode ter muitos amigos pra conversar e você nunca se sente sosinho o tempo todo.

O prof Nemur disse que não tem probema contar todas as coizas que acotessem cumigo nos relatórios de progresso mas ele disse que eu devia iscrever mais sobre oque sinto e o que acho e lembro sobre o passado. Eu disse pra ele que não sei como pensar ou lembrar e ele disse é so tentar.

Todo tempo que fiquei com as bandages sobre meus olios eu tentava pensar e lembrar mas nada acontecia. Não sei o que pensar ou lembrar. Talvez se eu perguntar pra ele ele me diz como posso pensar agora que eu divia ser inteligente. O que as pessoas inteligentes pensam ou lembram. Aposto que coizas incriveis. Queria já saber algumas coizas incriveis.

12 de março – Eu não preciso escrever RELATÓRIO DE PROGRESSO no comesso todo os dias so quando eu comesso um novo bloco depois que o prof Nemur leva em bora os antigos. É so iscrever a data no comesso. Isso iconomiza tempo. Isso é uma boa idea. Eu posso

and trees outside. The skinney nerses name is Hilda and she is very good to me. She brings me things to eat and she fixes my bed and she says I was a very brave man to let them do things to my hed. She says she woud never let them do things to her branes for all the tea in china. I tolld her it wasnt for tea in china. It was to make me smart. And she said mabey they got no rite to make me smart because if god wantid me to be smart he would have made me born that way. And what about Adem and Eev and the sin with the tree of nowlege and eating the appel and the fall. And mabey Prof Nemur and Dr Strauss was tampiring with things they got no rite to tampir with.

She's very skinney and when she talks her face gets all red. She says mabey I better prey to god to ask him to forgiv what they done to me. I dint eat no appels or do nothing sinful. And now Im skared. Mabey I shoudnt of let them oparate on my branes like she said if its agenst god. I dont want to make god angrey.

March 13 – They changed my nerse today. This one is pritty. Her name is Lucille she showd me how to spell it for my progress report and she got yellow hair and blew eyes. I askd her where was Hilda and she said Hilda wasnt werking in that part of the

ficar sentado na cama olhando pela janela a grama e as arvres la fora. O nome da enfermera magra é Hilda e ela é muito legau. Ela tras coiza pra comer e arruma minha cama e diz que eu fui um rapas muito corajoso porque dexei eles mecherem na minha cabessa. Ela disse que nunca dexaria eles fazer uma coiza dessa no cerebro dela nem por todo o cha da china. Eu disse pra ela que não foi pelo cha da china. Foi pra eu ficar inteligente. E ela disse talvez eles não tem o direito de me tornar inteligente porque se deus quizesse que eu fosse inteligente ele ia ter feito eu nacer desse jeito. E sobre Adão e Éva e o pecado na árvre da cienssia e a massã comida e a queda. E talvez o prof Nemur e o dr Strauss tavam mechendo com coizas que eles não tem direito de mecher.

Ela é bem magra e quando ela fala a cara dela fica toda vermelha. Ela dis que talvez é melhor eu rezar pra deus pra pidir pra ele perdoar oque eles fizeram cumigo. Eu não comi nenhuma massã ou fis nada de pecaminozo. E agora eu to com medo. Talvez eu não devia ter dexado eles operar meu cerebro do jeito que ela disse se isso vai contra deus. Eu não quero deixar deus bravo.

13 de março – Eles mudaram minha enfermera. Essa outra é bonitinha. O nome dela é Lucille ela me mostrou como iscrever o nome dela no meu relatório de progresso e ela tem cabelo amarelo e olios azuis. Perguntei pra ela onde a Hilda tava e ela disse que a Hilda não trabalhava não mais

hospital no more. Only in the maternity ward by the babies where it doesn't matter if she talks too much.

When I asked her about what was maternity she said it's (p.13) about having babies but when I asked her how they have them she got red in the face just the same like Hilda and she said she got to take somebody's temperature. Nobody ever tells me about the babies. Maybe if this thing works and I get smart I'll find out.

Miss Kinnian came to see me today and she said Charlie you look wonderful. I told her I feel fine but I don't feel smart yet. I thought that when the operation was over and they took the bandages off my eyes I'd be smart and do a lot of things so I could read and talk about important things like everybody else.

She said that's not the way it works Charlie. It comes slowly and you have to work very hard to get smart.

I didn't do that. If I got to work hard anyway what did I have to have the operation for. She said she wasn't sure but the operation was to make it so that when I did work hard to get smart it would stick with me and not be like it was before when it didn't stick so good.

Well I told her that made me kind of feel bad because I thought I was going to be

nessa parte do hospital. Só lá na ala da maternidade com os bebês onde não importa se ela fala de mais.

Quando eu perguntei pra ela o que era maternidade ela disse que é ter neném mas quando eu perguntei pra ela como que se tem neném então ela ficou com a cara toda vermelha que nem a Hilda e disse que precisava medir a temperatura de alguém. Ninguém nunca me disse sobre os nenéns. Talvez se esse negócio funcionar e eu ficar inteligente eu descobro.

A Profa. Alice veio me ver hoje e ela disse Charlie você me parece ótimo. Eu disse pra ela que eu me sentia bem mas que ainda não me sentia inteligente. Achei que quando a operação acabasse e eles tirassem as bandagens dos meus olhos eu ia ficar inteligente e ia saber um monte de coisas e aí ia poder ler e falar sobre coisas importantes como todo mundo.

Ela disse não é desse jeito que as coisas funcionam. Charlie no começo é bem lento e você tem que se esforçar muito pra ficar inteligente.

Eu não sabia disso. Se eu tivesse que dar duro de qualquer jeito pra que tivesse que passar pela operação. Ela disse que não tinha certeza mas que a operação era pra fazer isso pra quando eu realmente desse duro pra ficar inteligente eu ia continuar assim e não ia ser como era antes quando não ficava assim.

Bom eu disse pra ela que isso me deixou mau porque eu achava que ia ficar inteligente num

smart rite away and I coud go back to show the guys at the bakery how smart I am and talk with them about things and mabye even get to be an assistint baker. Then I was gone to try and find my mom and dad. They woud be serprised to see how smart I got because my mom always wanted me too be smart to. Mabey they woudnt send me away no more if they see how smart I am. I tolld Miss Kinnian I would try hard to be smart as hard as 1 can. She pattid my hand and said I no you will. I have fayth in you Charlie.

istante e ia poder voltar pra mostrar pros caras da padaria o quanto eu sou inteligente e falar com eles sobre as coizas e talvez ate virar assistente de padero. Então eu ia tentar incontrar minha mãe e meu pai. Eles iam ficar surpresos de ver quanto fiquei iteligente porque minha mãe sempre quiz que eu fosse inteligente tambem. Talvez eles não me mandem mais pra lonje se eles virem como eu sou inteligente. Eu disse pra profa. Alice que eu ia dar duro pra ficar inteligente o mássimo que eu puder. Ela bateu de leve na minha mão e disse eu sei que você vai. Tenho fé em você Charlie.

Considerações finais

And then, what happened?

A experiência de traduzir *Flowers for Algernon* foi como passar por uma experiência da Caverna de Platão: a grafia e a letra tanto do original quanto da tradução japonesa serviram como pistas para escutar as línguas e questionar sobre o que se diria em português, levando-me a procurar uma resposta fora da Caverna. Escutar a obra, o estrangeiro, as línguas, para traduzi-los também tem sido para a tradutora um trabalho de escuta de si mesma, para por à prova sua própria concepção de linguagem e tradução.

Este trabalho procurou conhecer o Outro da obra e da língua: a escrita de Charlie nos faz lidar com um tipo de linguagem que estamos acostumados a corrigir, ou a zombar e rejeitar quem está fora do padrão, tanto na escrita dos outros como em nossa própria. Em *Flowers for Algernon*, é essa escrita que prende nossa atenção e nos faz valorizá-la estilisticamente e literariamente para seguir com a leitura e conhecer a história de Charlie. Traduzir a voz de Charlie nos choques homofônicos de sua escrita foi um trabalho de reflexão sobre essa escrita para fazê-la ressoar na tradução, mesmo que em outros pontos, graças à “falta de paralelismo” entre as línguas, apontada por Esteves (2005).

Associada ao grau de quociente intelectual do narrador-protagonista, a escrita opera como o índice medidor da inteligência de Charlie: quanto maior o número de erros de escrita e quanto mais simplificada for, menor o grau de inteligência; e quanto menos erros e mais sofisticada, maior é o grau desse coeficiente. O QI é tido como o índice que determina a inteligência de uma pessoa, mas vemos a crítica de Keyes a essa forma de determinação da capacidade intelectual pela voz de Charlie no relato da cena em que os personagens discutem a definição de QI. A pergunta que ecoa nessa passagem é: *o que entendemos por inteligência?*

Um artigo de Luís Pellegrini publicado no noticiário Brasil 247, em 04 de fevereiro de 2013, divulgou um estudo pela University of Western Ontario no Canadá, em dezembro de 2012. Após a aplicação de uma série de testes cognitivos para avaliar capacidades como a de memória, raciocínio, atenção e programação dos participantes do estudo, constatou que o índice de QI não é uma forma de aferição adequada da capacidade intelectual pelo fato de a inteligência não se restringir a apenas uma; há pelo menos três componentes distintos que explicam as diferentes

funções cognitivas (PELLEGRINI, 2013). Ainda segundo o artigo, a aposta na ideia de que a inteligência é um conjunto amplo de capacidades já circulava nos anos 1970 com a teoria das inteligências múltiplas, elaborada pelo psicólogo estadunidense Howard Gardner, firmando-se na década de 1990. É possível notar que essa aposta já havia sido feita na década anterior no campo literário da ficção científica por Daniel Keyes em *Flowers for Algernon*: a chave para Charlie ter se submetido ao experimento foi sua *motivação* – incomum em outras pessoas com as mesmas condições do personagem – de querer se tornar inteligente; capacidade essa que não era levada em conta nos testes clássicos de inteligência. Como Pellegrini defende,

[h]oje, sabe-se com clareza que a verdadeira inteligência é um misto de cognição e de emoção. Diversos estudos demonstraram, sem sombra de dúvida, que sem o impulso emotivo a razão perde a capacidade de tomar decisões: ela permanece paralisada e não vai a lugar algum (...) As inteligências, portanto, são muitas. É a sinergia entre elas que faz uma pessoa realmente inteligente, ou até mesmo um “gênio”. O melhor de tudo é que, pelo menos dentro de certa medida, todas essas inteligências podem ser “treinadas”, ou seja, potencializadas na prática e com o exercício (2013).

Traduzir os *progris reports* de Charlie, mesmo que apenas em partes para uma reflexão sobre tradução e, concomitantemente, sobre a obra, permitiu passar por uma experiência de conhecimento do Outro em paralelo a uma prova do ato de escrita, da “invenção” do discurso da obra original na tradução, como Meschonnic o interpreta:

O paradoxo da tradução é que ela deve, em si própria, ser uma reinvenção do discurso, se o que ela traduz o foi. Há uma relação muito forte e escondida entre escrever e traduzir. Se traduzir não realiza esta invenção, não corre este risco, o discurso não é mais do que da língua, o risco não é mais do que o já experimentado (...) (MESCHONNIC, 2010 [1999], p.270).

Com o “risco” que se experimentou nesta dissertação, no sentido duplo de “arriscar-se” e “riscar”, “escrever”, “traduzir”, “dissertar”, pode-se afirmar, no que concerne ao performativo da tradução, que a promessa se realiza não quanto a seu cumprimento, mas quanto à sua preservação. Por meio desta dissertação, mantenho a promessa do sucesso com a realização da tradução. Ao manter a promessa, adio seu cumprimento, deixando em aberto a possibilidade para o acontecimento de outras traduções.

REFERÊNCIAS

AMERICAN LIBRARY ASSOCIATION. **100 most frequently challenged books: 1990–1999**. Chicago: American Library Association. Sítio eletrônico que contém informações de serviços bibliotecários dos Estados Unidos. Disponível em: < http://www.ala.org/ala/issuesadvocacy/banned/frequentlychallenged/challengedbydecade/1990_1999/index.cfm >. Acesso em: 11 ago. 2010.

ANGKATELL, L. Three blind mice. **A casa torta**. Sítio eletrônico com resenhas de obras de Agatha Christie e outros escritores. [S.I.] Jan. 2008. Disponível em: < <http://acasatorta.wordpress.com/2008/01/19/three-blind-mice/> >. Acesso em: 10 fev. 2013.

ARROJO, R. Os ‘estudos da tradução’ como área de pesquisa independente: dilemas e ilusões de uma disciplina em (des)construção. **Delta**. Documentação em Linguística Teórica e Aplicada, São Paulo, vol.14, n.2, 1998.

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press. 2d ed. 1975.

BAGNO, Marcos. **Preconceito lingüístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Loyola. 52^a. ed. 2009.

BELL, M. The English spelling system. **The English Spelling Society** – improving English spelling. [S. I.], Mar. 2011. Disponível em: <<http://www.spellingsociety.org/spelling/irregularities>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

BENJAMIN, W. (1923) A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale / UFMG, p.66-81, 2008.

BERMAN, A. (1984) **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin. Tradução Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: Edusc, 2002. 356p.

BOWDRE, P. H. Jr. Eye dialect as a literary device. In: WILLIAMSON, J. V.; BURKE, V. M. (orgs.). **A various language: perspectives on American dialects**, Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston, Inc, p.178-192, 1971.

BRASIL. Decreto nº6949, de 25 de agosto de 2009. Promulga a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de março de 2007. **Diário Oficial da União**, Brasília, Ago. 2009. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/818741/decreto-6949-09>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

CARVALHO, S. P. P. A tradução de variantes dialetais no Brasil: uma discussão das idéias de Gillian Lane-Mercier. In: **Estudos linguísticos**. São Paulo, v.35, p.1852-1860, 2006a.

_____. **A tradução do socioleto literário**: um estudo de Wuthering Heights. 2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006b.

CHESTERMAN, A.; WAGNER, E. **Can theory help translators?** : a dialogue between the ivory tower and the wordface. Manchester: St. Jerome, 2002.

CHRISTIE, A. **Os três ratos cegos e outras histórias**. Tradução Regina Saboya de Santa Cruz Abreu. Rio de Janeiro: Record. 1996.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2011. 2a. ed.

DERRIDA, J. Fidelidade a mais de um: merecer herdar onde a genealogia falta. (1996) Tradução Paulo Ottoni. In.: OTTONI, P. **Tradução manifesta**: double bind & acontecimento. Campinas: Editora da Unicamp, p. 167-198, 2005.

_____. **Mesa-redonda sobre tradução**. Trad. Inédita de O. N. dos Santos e P. Ottoni. 1985.

_____. (1998) **Torres de Babel**. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2006. 74p.

DUBOIS, J. et al. (2004) **Dicionário de Lingüística**. Tradução Frederico Pessoa de Barros, Gesuína Domenica Ferretti, John Robert Schmitz, Leonor Scliar Cabral, Maria Elizabeth Leuba Salum, Valter Khedi. São Paulo: Cultrix. 9ª. ed. 2011.

ECO, U. (2003) **Quase a mesma coisa**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro : Record. 2007.

ESTEVEES, L. M.R. Algumas reflexões sobre a ética na tradução. Revista **Estudos Lingüísticos do Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo**. Versão eletrônica. 2005. (Estudos Lingüísticos, XXXIV, p. 340-344, 2005). Disponível em : <<http://lenitaesteves.pro.br/MicrosoftWord-Algumasreflex%C3%B5essobrea%C3%A9ticaatradu%C3%A7%C3%A3o.doc.pdf>>. Acesso em : 13 dez. 2013.

FERNANDÉZ, A. Y., *et al.* Avaliação e intervenção da disortografia baseada na semiologia dos erros : revisão da literatura. **CEFAC**. São Paulo, vol.12, n. 3, 2010. Disponível em : <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-18462010000300017>. Acesso em : 03 nov. 2012.

FREITAS, L. (Ed.) **Os melhores contos de FC**: de Júlio Verne aos astronautas. Coleção Argonautas. Lisboa: Livros do Brasil, v.100, 1965. 418p.

FUKASAWA, L. M., *et al.* **Introdução à gramática da língua japonesa**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da USP, 1989.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **Portal Ceará acessível**. Fortaleza, 2011. Sítio eletrônico mantido pelo governo estadual de Ceará com informações sobre acessibilidade a idosos e pessoas com deficiência. Disponível em : < <http://www.portalinclusivo.ce.gov.br/index.php/noticias/14-lista-de-noticias/334-o-portador-caiu-falando-sobre-deficiencia-dicas-rapidas-para-jornalistas> >. Acesso em : 05 jul. 2011.

GRADUATE INSTITUTE OF LINGUISTICS. **Kurt Goldstein**. Taipei, 2009. Sítio eletrônico da Fu Jen Catholic University. Disponível em: < <http://www.ling.fju.edu.tw/neuroIng/goldstein.htm> >. Acesso em: 05 fev. 2013.

HALEY, C. Science fiction and the making of the laser. In: SMITH, W. et al. (Ed.) **Science fiction and organization**. Oxon: Routledge, p.31-39, 2001.

HILL, C. **A History of Daniel Keyes' Flowers for Algernon**. (PDF). LIBR 548F: History of the Book. 2004. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20070221170959/http://www.slais.ubc.ca/PEOPLE/students/student-projects/C_Hill/hill_libr548f.pdf>

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

IVES, S. A theory of literary dialect. In: WILLIAMSON, J. V.; BURKE, V. M. (orgs.). **A various language: perspectives on American dialects**, Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston, Inc, p.145-177, 1971.

KAVANAGAGH, D., *et al.* Reading Star Trek: Imagining, theorizing, and reflecting on organizational discourse and practice. In: SMITH, W., *et al.* (Ed.). **Science Fiction and organization**. Oxon: Routledge, p. 125-142, 2001.

KEYES, D. **Algernon, Charlie, and I**: a writer's journey. Orlando: Harcourt, 2004. 228p.

_____. (1966) **Arujaanon ni hanataba o**. Tradução Fusa Obi. Tóquio: Hayakawa Shobo, 1999.

_____. (1959) Arujaanon ni hanataba o. Tradução Yuki Inaba. **SF Magajin**. Tóquio: Hayakawa Shobo, vol.2-2, no. 13, 1961.

_____. (1966) **Flowers for Algernon**. Nova York: Bantam Books, 4a. ed., 1975. 222p.

_____. (1966) **Flowers for Algernon**. Tradução Yohko Watanabe. Tokyo: Kohdansha International, 1995.

_____. **The Daniel Keyes homepage**. [S.I.], SpiderHill Design, 2011. Sítio eletrônico do autor com informações de todas as suas publicações e produções para o cinema, teatro e rádio a partir delas. Disponível em: <<http://www.danielkeyesauthor.com/algernon.html>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

LANE-MERCIER, G. Translating the Untranslatable: The translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility. **Target**, Amsterdam, v.9, p.43-68, 1997.

LIND, B. **The origins of political correctness**. Washington: Accuracy in Academia, 2000. Sítio eletrônico com artigos e resenhas acadêmicas do grupo de pesquisa AIA. Disponível em: <<http://www.academia.org/the-origins-of-political-correctness/>>. Acesso em: 2 jul. 2011.

MANOSSO, R. Fonemas da língua portuguesa. **Gramática Descritiva**. [S. I.], 2010. Disponível em: <<http://www.radames.manosso.nom.br/gramatica/fonemas.htm>>. Acesso em 15 nov. 2012.

MARTINS, N. S. A. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: T. A. Queiroz, 2ª. ed., 1997.

MERRIAM-WEBSTER. Dicionário da língua inglesa e enciclopédia eletrônica. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/info/index.htm>>. Acesso em: 30 nov. 2011.

MESCHONNIC, H. (1999) **Poética do traduzir**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MICHELETTI, G. Repetição e significado poético. **Filologia e linguística portuguesa**. Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, DLCV-FFLCH-USP. São Paulo, n.1, p.151-1164, 1997.

MITTMANN, S. **Notas do tradutor e processo tradutório**: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

MOYLAN, T. **Scraps of the untainted sky**: science fiction, utopia, dystopia. Colorado: Westview Press, 2000.

NIPPON CHOSHA HANSOKU CENTER. Desenvolvido pela empresa e-Partner, 2003-2013. Apresenta textos sobre o mercado editorial japonês. Disponível em: <<http://www.1book.co.jp/002468.html>>. Acesso em : 28 jan 2013.

NOBILE, G. G.; BARRERA, S. D. Análise de erros ortográficos em alunos do ensino público fundamental que apresentam dificuldades na escrita. **Psicologia em revista**, Belo Horizonte, v.15, n.2, ago. 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682009000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 15 nov. 2012.

NUJABES. Feather lyrics. In: RAPGENIUS. 2013. Sítio eletrônico que apresenta músicas do gênero rap e hip hop. Disponível em: <<http://rapgenius.com/Nujabes-feather-lyrics>>. Acesso em: 26 jan 2013.

OSNAGHI, S. Gato de Schrödinger. **Quantum what??** Salvador. Sítio eletrônico desenvolvido pelo LACIC - Laboratório Ciência como Cultura - no Instituto de Física, Universidade Federal da

Bahia. Disponível em: <<http://www.quantica.fis.ufba.br/pg/schrodingercat.php>>. Acesso em: 15 out. 2013.

OTERO, L. G. **Introdução a uma história da ficção científica**. São Paulo: Lua Nova, 1987.

PAES, J. P. (1990) **Tradução, a ponte necessária**: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 2008.

PELLEGRINI, L. A verdadeira inteligência é um misto de cognição e emoção. **Brasil 247**. [S.I.]04 fev. 2013. Disponível em: <http://www.brasil247.com/pt/247/revista_oasis/92545/A-verdadeira-intelig%C3%Aancia-%C3%A9-um-misto-de-cogni%C3%A7%C3%A3o-e-emo%C3%A7%C3%A3o.htm>. Acesso em: 04 fev. 2013.

PLATÃO. *A república (ou Da justiça)*. Tradução Edson Bini. 2. ed. São Paulo: Edipro, 2012. 432p.

PYM, A. **Translating linguistic variation**: parody and the creation of authenticity. [S.I.], 2000. Disponível em: <<http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/authenticity.html>>. Acesso em: 10 out. 2011.

RAJAGOPALAN, K. **A nova pragmática**: fases e feições de um fazer. São Paulo: Parábola Editorial, 2010b. 296p.

_____. Jacques Derrida e a corda bamba como o caminho da ética. In: NASCIMENTO, E. (Org.) **Jacques Derrida**: pensar a desconstrução. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

_____. Sobre a dimensão ética das teorias lingüísticas. **Por uma lingüística crítica**: linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola, p. 49-56, 2003.

_____. Uma Linguística Aplicada plenamente emancipada: um sonho ou uma perspectiva concreta? In: FERREIRA, D. M. M. (Org.) **Linguagem em foco**. Revista do programa de pós-graduação em Linguística Aplicada da UECE. v.2, n. 2, p. 13-18, 2010a.

RAMOS, V. L. **A sivilização-civilização de Huckleberry Finn**: uma proposta de tradução. 2008. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, 2008.

ROBERTS, A. **The history of science fiction**. Londres: Palgrave Macmillan, 2007.

RODRIGUES, C. C. A ética da apropriação. In: **Tradução & Comunicação**. Revista brasileira de tradutores. São Paulo: Ananguera Educacional. n.17, p.21-28, 2008.

_____. Lingüística aplicada e tradução: algumas relações. **Alfa**. São Paulo, v. 37, p. 179-186, 1993.

SANCHES, D. R.; BERLINCK, M. T. Debilidade mental: o patinho feio da clínica psicanalítica. **Agora**, Rio de Janeiro, v. XIII n. 2. p.259-274. jul/dez, 2010.

SASSAKI, R. K. Como chamar as pessoas que têm deficiência? **Instituto Baresi**, [S.I.] Mar. 2011. Disponível em: < <http://institutobaresi.com/about/> >. Acesso em 26 nov. 2012.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1969.

SMALL, R. JR. Flowers for Algernon by Daniel Keyes. In: KAROLIDES, N. J.; BURRESS, L.; KEAN, J. M. (Ed.) **Censored Books: Critical Viewpoints**. New Jersey: Scarecrow. p.249–255. 1993.

SMITH, N. Comparison of “Frankenstein” and “Flowers for Algernon”: Science Fiction and the Redefinitions of Humanity in Works by Mary Shelley and Daniel Keyes. *ArticleMyriad*, [S. I.], Dez. 2011. Disponível em: < <http://www.articlemyriad.com/comparison-frankenstein-flowers-algernon/2/> >. Acesso em: 13 jul. 2012.

SMITH, W. ‘I am a man, and nothing human is alien to me’: alienation and freakishness. In: SMITH, W., *et al.* (Ed.) **Science Fiction and organization**. Oxon: Routledge, 2001. p.177-189.

SOCIEDADE RORSCHACH DE SÃO PAULO. **O teste de Rorschach e seu campo de aplicação**. São Paulo. Jun. 2011. Disponível em: < <http://srorschachsp.blogspot.com.br/2011/06/o-teste-de-rorschach-e-seus-campos-de.html> >. Acesso em: 04 fev. 2013.

SOVA, D. B. **Banned books**: literature suppressed on sexual grounds. New York: Facts On File, Incorporated, 2006..

STEINER, G. (1975). **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Tradução Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

SUMMERS, D. (Ed.). **Longman dictionary of contemporary English**. Essex: Pearson Education, 2003.

THE ACADEMY AWARDS. **Oscar winners**. Hollywood. Disponível em: < <http://oscar.go.com/oscar-history?year=1969> >. Acesso em: 3 nov. 2012.

VASCONCELOS, M. M. Retardo mental. **Jornal de Pediatria**, Rio de Janeiro, v.80 (2 Supl), p.S71-S82, 2004.

VAZ, P. J. P. As medidas de segurança e os direitos humanos dos inimputáveis. **Jus Navigandi**, Teresina, ano 17, n. 3264, Jun. 2012. Disponível em: <<http://jus.com.br/revista/texto/21956>>. Acesso em: 26 nov. 2012.

VERAS, V. A tradução como performance ilocucionária. In: **MEIO SÉCULO DE TEORIA DOS ATOS DE FALA: Austin e seus leitores**, Campinas, 2012. Audio.

_____. Da loucura da tradução à tradução da loucura: formas de se outrar. **Linguagem em Foco**. In: FERREIRA, D. M. M. (Org.). **Linguagem em foco**. Revista do programa de pós-graduação em Linguística Aplicada da UECE. v. 2, n. 2, 2010, p. 193-204.

_____. Um tempo para chistes: o método de Freud e a transmissão de um saber. **Sínteses**, Unicamp, 2002, pp.453-461.

ZORZI, J. L.; CIASCA, S. M. Caracterização dos erros ortográficos em crianças com transtornos de aprendizagem. **Rev CEFAC**, São Paulo, v.10, n.3, jul-set, p.321-331, 2008.

ANEXO A – Exemplos de grafia da tradução japonesa

Legenda:

Hiragana – usado na grafia de elementos gramaticais como partículas e vocábulos nocionais

Katakana – em geral, estrangeirismos e onomatopeias

Kanji – grafia de palavras que expressam noções, ideias, conceitos

Vírgula

Original	Tradução	Grafia comum / correta em japonês
Ink	いんく	インク
pocket	ぽけっと	ポケット
eye glasses	目がね	眼鏡
pretty points all around the eyes	きれいなぼちぼちがとんでる	きれいなポツポツがとんでる
think image	そーぞーしろと	想像しろと
Operashun	しじつ	手術
-	わ	は ¹

¹ Partícula de indicação do sujeito da oração.

ANEXO B - Páginas de *Flowers for Algernon* (tradução japonesa)

Legenda:

Hiragana – usado na grafia de elementos gramaticais como partículas e vocábulos nocionais

Katakana – em geral, estrangeirismos e onomatopeias

Kanji – grafia de palavras que expressam noções, ideias, conceitos

Vírgula

(Progress Report 1 - p.15)

けえかほおこく1—3がつ3日

ストラウスはかせわぼくが考えたことや思いたしたことやこれからぼくのまわりでおこたことわぜんぶかいておきなさいといった。なぜだかわからないけれどもそれわ大せつなことでそれでぼくが使えるかどうかわかるのだそうです。ぼくを使てくれればいいとおもうなぜかというときニアン先生があのだちわぼくのあたまをよくしてくれるかもしれないといたからです。ぼくわかしくなりたい。ぼくの名まえわチャーリーゴードンでドナーぱん店ではたらいててドナーさんわ一周かんに11どるくれてほしければぱんやけえきもくれる。ぼくの年わ三十二さいでらい月にたんじょお目ぐる。うまく文しよーがかけませんとストラウスはかせやニーマーきよーじゅにいったけれどもそれわかまわないからしゃべているよおにかけばいいからといってビークマン大がくのちの一おくれのせじんせんた一のキニアン先生の組でさくぶんをかくときみたいにかければいいといったぼくわせんた一にわ周到3かい仕ごとがおわてからべんきよおしにいています。ストラウスはかせわ考えたことやおこたことをどんどんかきなさいといいますがもう考えれないからかくこともなにもないからきよーわこれでやめる……けえぐチャーリーゴードン。

Neste *report* inicial, as palavras que deveriam estar em *kanji* estão grafadas em *hiragana*. Os pouco *kanjis* usados são os que se aprende até o 3º ano do ensino fundamental japonês.

(Progress report 9 – 08 de abril – p.78)

四月六日—今日、ぼくはならった、コンマを、これが、コンマ(,)、ピリオドに、しっぽがはえて
いる、キニアン先生、が、これ、は大切です、と、いった。なぜかという、文が、わかりやすく、な
る、もしコンマが、ちゃんと、した場所、について、いなかったら、たくさん、お金を、そんなこと
も、ある、といった、ぼくはお金を、いくら、もっている、これは、仕事を、してためたのと、財団、
がくれた、ものだが、あまり、多く、はない、が、コンマ、のせいで、なぜお金を、そんな、のか、
ぼくには、わからない、
でも、彼女という、みんな、コンマを使う、だからぼく、も使う、みんなのように、、、

No *report* acima, Charlie aprende sobre o uso da vírgula. Nesse *report*, também se observa que a data é escrita em *kanjis* (四月六日 →06 de abril).

(Progress report 13 – 13 de junho – p.252-253)

六月十三日—私はいま、著しい緊張感のもとにこれを記している。私はすべてをなげうって
出てきたのである。ひとりニューヨーク行きの機上にいるが、むこうへ着いてから何をしようという
目算はない。
たしかにはじめは、科学者や碩学たちが一堂に会して意見を交換しあう国際会議の光景に畏
敬の念を覚えた。ここでこそすべてが生まれるのだと思った。これは大学の不毛な討論会とは違
うであろう、彼らは心理学の研究や教育の最高レベルの人々、著書をあらわし講座をもつ科学
者たちであり、引きあいに出される権威たちなのである。ニーマーとストラウスがよしんば能力を
超えた仕事をしている凡庸な人間だとしても他の連中は違うだろうと思った。

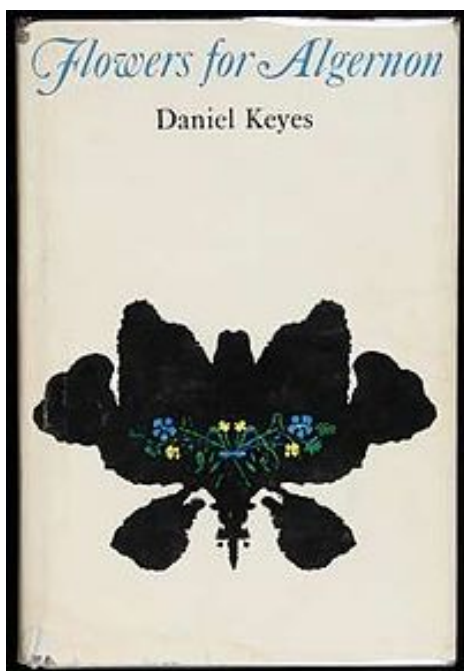
Este *progress report* é um relato do momento em que Charlie foge com Algernon de um Congresso Científico e estão dentro de um avião seguindo para Nova York. Pode-se observar um uso elevado de *kanjis* neste *report* em comparação aos dois primeiros. Embora esta distinção em cores do uso dos três silabários não represente totalmente a extensão em que Obi (tradutora de

Flowers for Algernon) explorou o uso, essa análise mostra como o texto se transforma graficamente na obra em japonês.

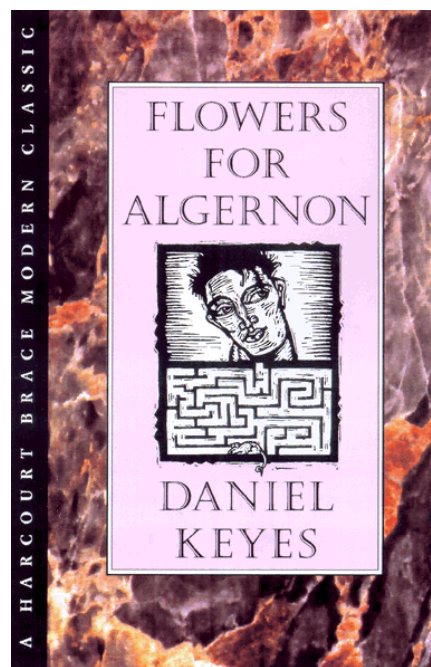
ANEXO C – Capas de edições de *Flowers for Algernon*

Algumas edições estão sem data de publicação e/ou editora por limitações a acesso da língua .

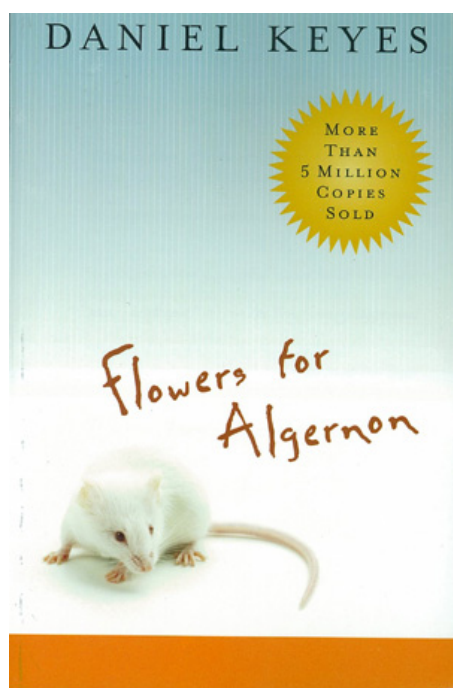
Publicações em Inglês: Estados Unidos



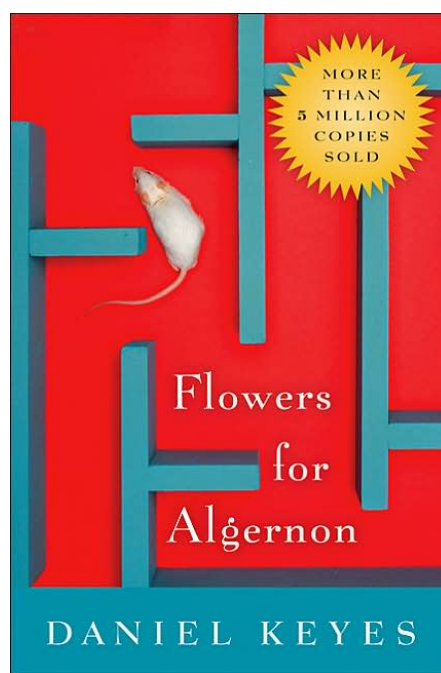
Harcourt Brace – 1966 (capa dura)



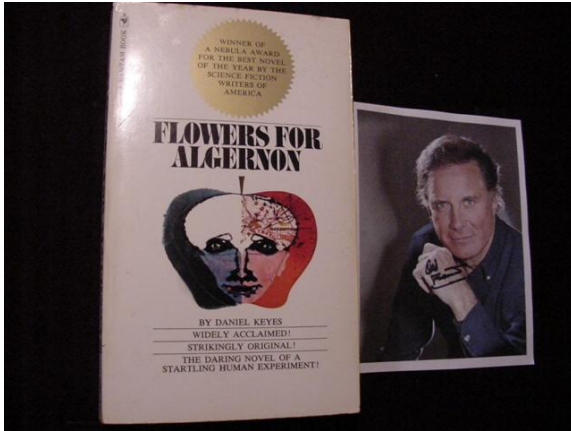
Harcourt Brace – 1995 (capa dura)



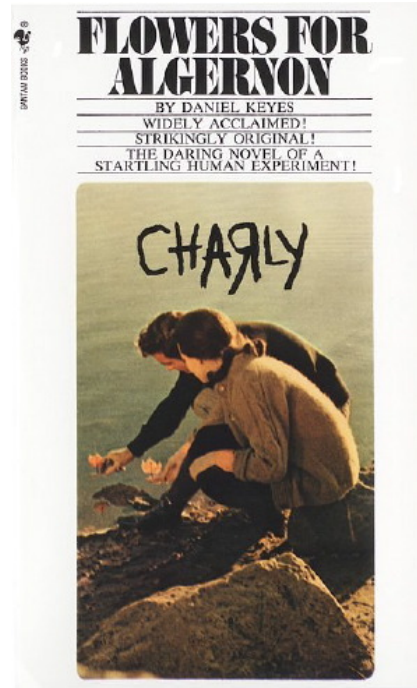
Harcourt Brace – 2005 (brochura)



Harcourt Brace – 2005 (brochura)



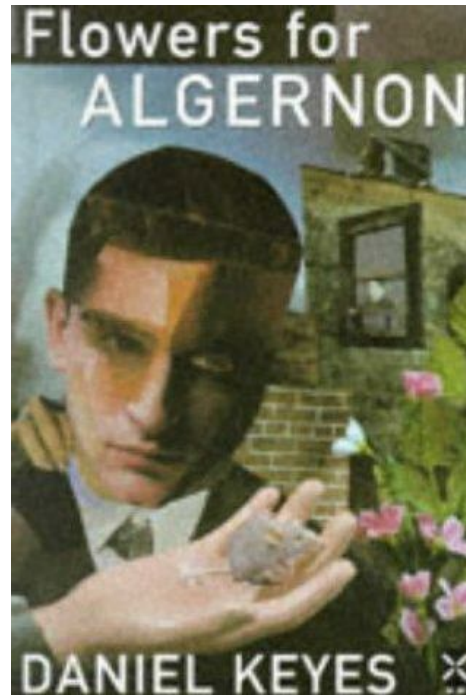
Bantam – 1967 (capa dura)



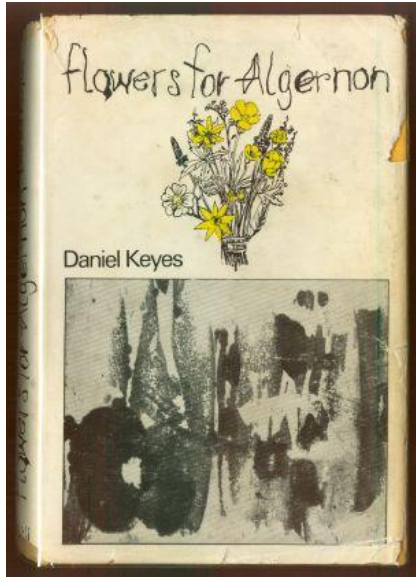
Bantam 1975



Creative Education -1987



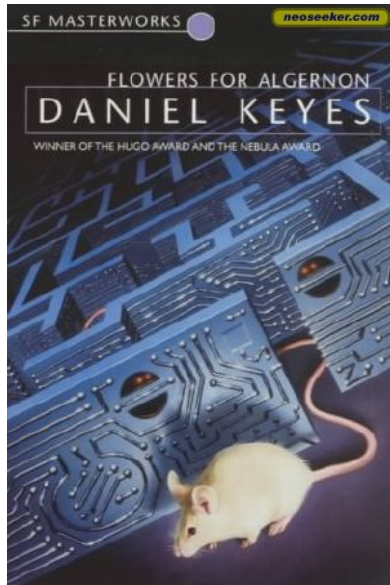
Heinemann -1989 (Capa dura)



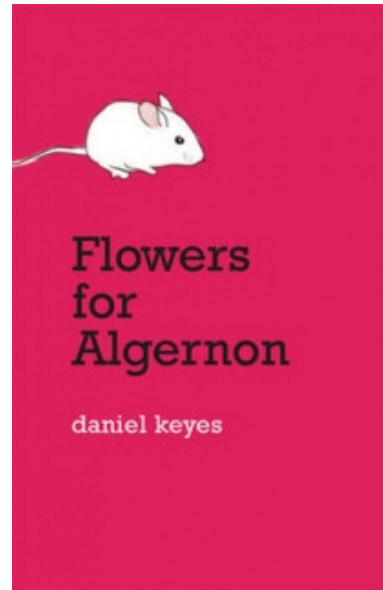
Cassell (Inglaterra) - 1966 (capa dura)



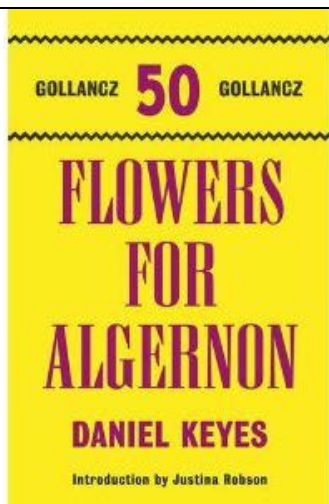
Gollancz (Inglaterra) – 1987 (brochura)



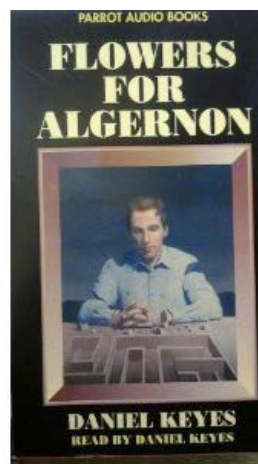
Gollancz (Inglaterra) – 2002 (brochura)



Gollancz (Inglaterra) – 2006

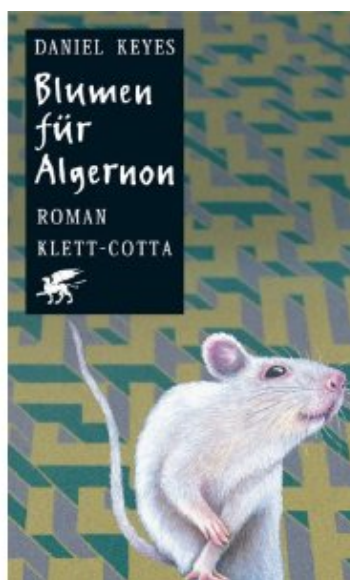


Gollancz (Inglaterra) – 2011



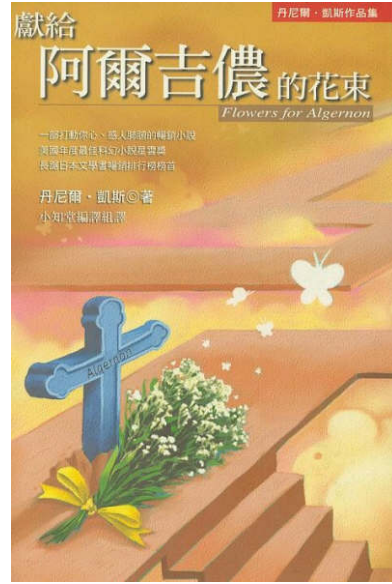
Parrot audio books – 1995 (audio book narrado por Daniel Keyes)

Alemão



Klett-Cotta - 2007

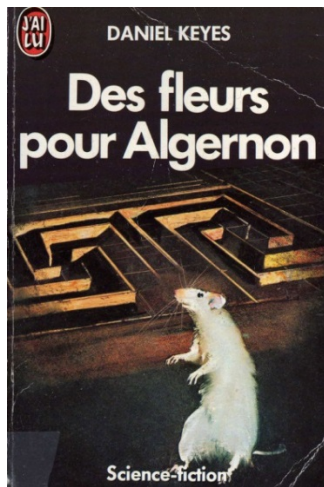
Chinès



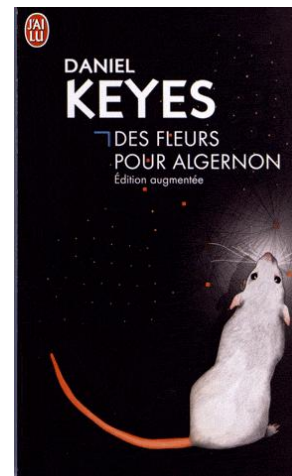
Coreano



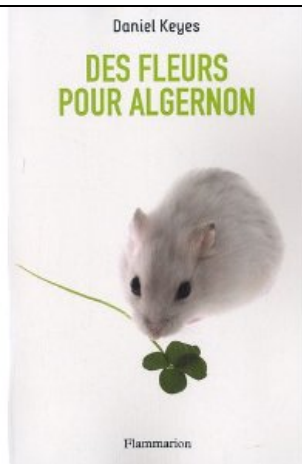
Francês



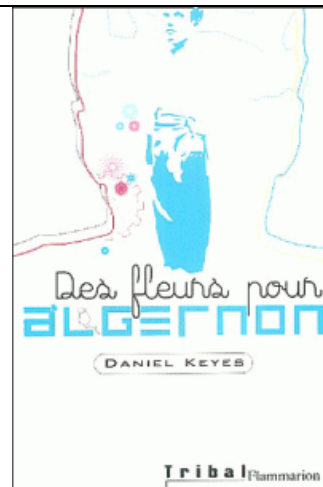
J'ai Lu



J'ai Lu

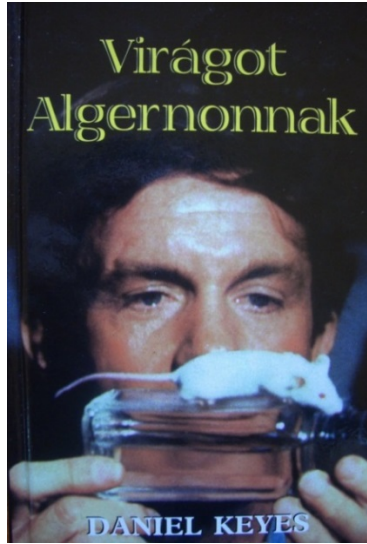


Flammarion

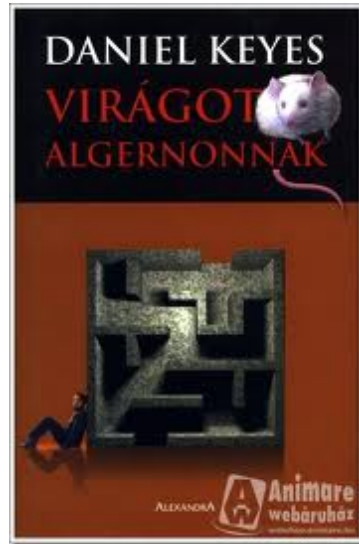


Tribal-Flammarion

Húngaro

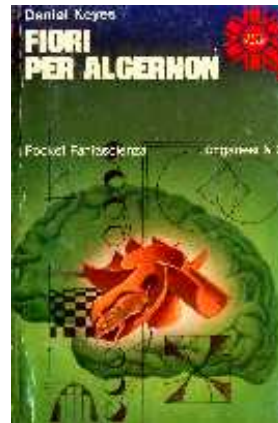
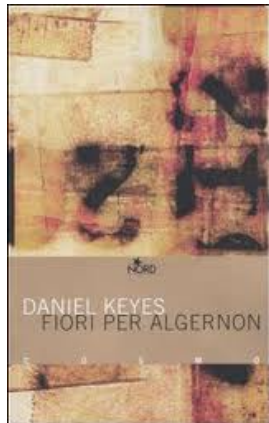


1968

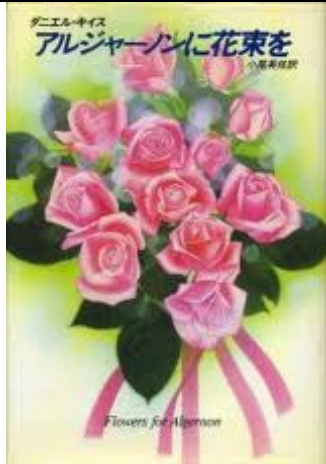


Alexandra – 2000

Italiano



Japonês



Hayakawa Shobo – 1978 (Capa dura)



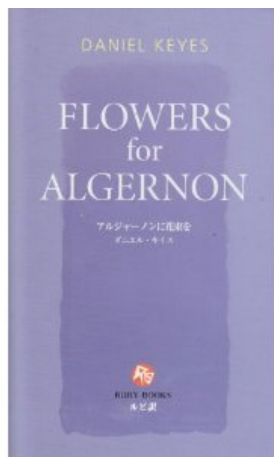
Hayakawa Shobo – 1999 (brochura)



Hayakawa Shobo – 1989 (Capa dura)



Hayakawa Shobo -1999 (brochura)

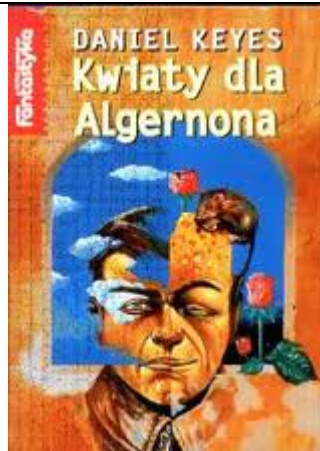


Kohdansha – 1999



SF Magajin – 1961 (*Flowers for Algernon* em novela)

Polonês



Português



Edições do Brasil – 1965 (*Flowers for Algernon* em novela)

Russo

