

O tradutor literário ou O escritor que não precisa publicar seus textos

The Literary Translator or The Writer who Doesn't Need To Be Published

BEATRIZ VIÉGAS-FARIA*

Universidade Federal de Pelotas – Pelotas – RS – Brasil

Resumo: Considerando que o que se traduz não é o texto em si, mas sim uma interpretação dele, o processo tradutório é um processo de Escrita Criativa. Se o tradutor só pode ser fiel à sua leitura do texto fonte e ao seu projeto de tradução, ele compartilha com o escritor uma série de competências necessárias, reconhecendo e emulando processos autorais que permitem a um texto revelar seus subtextos. A autora ilustra algumas das problemáticas da questão com exemplos de traduções para textos de Shakespeare.

Palavras-chave: Tradução literária, Escrita criativa, Tradução criativa, Shakespeare.

Abstract: Considering that what is translated is not the text itself, but an interpretation of the text, the translation process is therefore a process of Creative Writing. If the translator can only be loyal to his reading of the source text and to the project of translation, he then shares a series of necessary skills with the writer; recognizing and emulating authorial processes that allow a text to reveal its overtones. The author illustrates some of the problematic questions with examples of translations of Shakespeare's texts.

Keywords: Literary translation, Creative writing, Translation writing, Shakespeare.

*Este texto é dedicado ao
escritor Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil,
meu grande mestre da Oficina de Criação Literária (PUCRS)
e inspiração para minhas Oficinas de Tradução Literária.*

* Professora adjunta da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Coordenadora adjunta do Curso de Bacharelado em Letras – Tradução Espanhol/Português.

Costumo dizer que o tradutor literário deve ser um escritor – mesmo que nenhum texto de seus exercícios de escrita criativa venha a ser publicado. Mas ele, o tradutor criativo, por trabalhar com a (re)escritura de textos alheios, deve conhecer a fundo as técnicas de que se valem aqueles que são escritores por ofício; não só para reconhecê-las, mas também para emular os processos autorais que permitem a um texto (re)velar seu(s) subtexto(s).

Básico para o tradutor é o domínio da língua em que escreve. A língua estrangeira (ou língua do texto fonte) a gente pesquisa, a gente se vira, a gente aprende o que ainda não sabe, mas com a língua em que se escreve... também. Só que na língua em que se escreve precisamos estar aptos a fazer malabarismos, precisamos sempre e de novo ter jogo de cintura (saber, por exemplo, que “mais fino” não significa necessariamente – por necessidade lógica – ser inerentemente “fino”. Para começo de conversa). Tradução é trabalho de pesquisa. O tradutor deve ter a competência linguística (saber trabalhar com um par de línguas, transitando entre elas), a competência investigatória (saber pesquisar palavras e termos, expressões idiomáticas, provérbios, procurar soluções tradutórias, escarafunchar a memória – de seu cérebro, do cérebro dos outros, dos recursos bibliográficos impressos ou digitais etc.), a competência digital (saber utilizar ferramentas de *Computer Assisted Translation* ou softwares de memória de tradução, formar bancos de dados a partir das traduções já realizadas) e a competência tradutória propriamente dita (saber afastar-se das formas léxico-sintáticas da língua fonte para lançar mão de recursos da língua alvo que inexistem naquela – por exemplo, as formas diminutivas e

aumentativas da língua portuguesa que não há na língua inglesa).

Isso posto, pensemos então no tradutor/leitor do texto fonte (TF): é com as competências acima que ele vai fazer uma leitura, uma interpretação do texto a ser traduzido. Essa interpretação origina-se na superfície linguística do texto (léxico-sintática ou léxico-gramatical), que exige então ser acrescida de alguns (aliás, vários) elementos extralinguísticos ou exofóricos, dêiticos ou anafóricos, inferenciais e assim por diante – haja vista as necessidades de atribuição de referentes, desambiguação e explicitação de itens elípticos na superfície textual.

Em um exemplo aparentemente simplista, “Meu tio hoje, por volta do meio-dia, abriu a porta e saiu”, é bastante compreensível supor que o texto onde se insere essa oração responde a perguntas do tipo: tio de quem? Que dia é hoje? Por volta de meio-dia é que horário? Que porta? Ela estava chaveada, só fechada, só encostada, semiaberta? Saiu pela porta que abriu? Se esta é a frase de abertura de um romance de suspense ou policial, o leitor supõe que essas perguntas encontrarão suas respostas ao longo da narrativa. Ou não, no caso de um texto caracterizado pelo *nonsense*. Se em uma comédia teatral, o autor pode ter criado um personagem, o “tio Oge”, para propositalmente criar um trocadilho a fim de confundir a plateia por algum tempo, para depois fazer rir os espectadores quando estes percebem a homofonia.

Assim começa o trabalho do tradutor literário: no processo de produção de leitura do texto a ser traduzido, processo este que já vem simultaneamente permeado de questões do tipo “Como vou conseguir solucionar uma coisa como *hoje/Oge?*” – mesmo que o processo tradutório

seja intuitivo (não embasado em reflexões teórico-acadêmicas sobre tradução) e a leitura se dê de modo automático e inconsciente.

O que se traduz não é o texto em si, mas sim a nossa interpretação dele. Assim sendo, quando ainda hoje pessoas falam sobre “traduções fiéis” e “traduções que respeitam o autor do original”, por uma questão lógica sabemos que cada tradutor só pode ser fiel à sua leitura do TF e ao seu projeto tradutório (esta tradução foi pedida por quem? Qual é o seu público alvo? A que linha editorial estou prestando serviço? Se tenho acesso ao autor do TF, devo consultá-lo ou não? Em que medida minha tradução modifica/manipula o TF? Até que ponto aceito interferências ou sugestões de terceiros na minha tradução? Até que ponto consigo me distanciar de preconceitos que tenho contra certas palavras que para mim são tabu?).

Nesta altura, espero que o meu leitor já tenha percebido que o processo tradutório é um eterno processo de Escrita Criativa: mais perguntas que respostas, mais dúvidas que certezas, mais agonias que alegrias antes do ponto final que nunca é final por vocação, pois poderíamos revisar uma tradução *ad infinitum* não fosse o prazo de entrega exigido em contrato pela editora.

Assim como o escritor de ficção, o tradutor literário precisa ter “ouvido” para como as pessoas falam – pessoas de todas as classes sociais, faixas etárias, regiões do país, níveis de escolaridade etc. Isso porque nas obras literárias diferentes personagens falam de modos diferentes (cada um tem seu idioleto) e também podem receber do autor marcas dialetais em suas falas. Assim sendo, um dialeto da língua fonte poderá receber no texto traduzido marcas

típicas da oralidade de algum dialeto da cultura alvo. Um personagem que, por baixa escolaridade, “enfeita” (hipercorrigi) certas palavras mais “difíceis” ou usa de palavras “inventadas” por proximidade a algum vocábulo que lhe é conhecido, tudo isso com frequência tem lugar nos diálogos ficcionais. Ora é o paciente que deve passar pela triagem no pronto atendimento e relata ao médico que já passou pela “trilhagem”, ora é a personagem que, ao referir que precisou fazer uma curetagem, refere a “corretagem” a que foi submetida, e em outro caso temos a moça que faz faxina na casa de uma patroa muito idosa e comenta que “a velhinha tá nítida, nítida”, espantada que ficou com a lucidez daquela. Ou seja, o tradutor (re)escritor deve observar e guardar anotações para usos futuros ou para inspiração no momento de recriar certos idioletos, pois não se pode simplesmente “inventar” uma maneira de falar na língua alvo – há que haver uma ressonância, uma simulação no texto escrito de efeito estético (porque literário) de como as pessoas realmente usam a modalidade falada de sua língua ou de seu dialeto.

No caso de personagens com determinadas profissões (arquiteto, radiologista, advogado criminal etc.), a terminologia específica de cada área do conhecimento tende a aparecer no texto, e o tradutor deve proceder à pesquisa terminológica. Essa pesquisa também vai aparecer para expressões as mais corriqueiras, como por exemplo “chinese whispers” no inglês (telefone sem fio).

Se o TF tem um ou mais séculos de idade, chances há de que a maior parte do vocabulário usado apresente palavras em acepções que hoje são arcaísmos. Tanto no inglês (“success”) quanto no português,

a palavra “sucesso” foi por muito tempo usada como sinônima de “acontecimento, fato sucedido” – que tanto podia ser bom ou ruim. Em seu uso atual, a palavra “sucesso” carrega necessariamente uma conotação positiva.

Por outro lado, se o TF é produção do ano passado, chances há de que alguns vocábulos (ou muitos, como, por exemplo, no caso de textos carregados de diálogos) não estejam ainda dicionarizados. No caso de vários esportes, principalmente os radicais, o jargão usado pelos atletas praticamente define a “tribo” e exclui os não iniciados. Por exemplo, um surfista tem que saber dropar.

O tradutor literário, assim como o escritor, precisa entender a inserção da obra que ele está (re)escrevendo na sua época, no movimento (ou contramovimento) literário a que ela pertence, na sua geração de escritores, para uma determinada geração de leitores, em certa linha editorial da editora que vai publicá-la etc. Diferentemente do escritor, o tradutor literário é aquele que se afasta do seu modo de escrever e de suas preferências lexicais, sintáticas, estilísticas para adotar os (e mais: para apaixonar-se pelos) traços que consolidam ou consolidaram em outros tempos a estética e a criatividade do autor traduzido e dentro da forma ou estrutura do gênero literário a que pertence a obra traduzida. Na contemporaneidade, são também abundantes os exemplos de textos híbridos em relação a gêneros literários ou tipologia textual – vale lembrar aqui os inúmeros textos de alta carga criativa que vêm sendo produzidos para o teatro, o cinema, a internet, a televisão. Pina Bausch, sempre vanguarda, colocou textos falados em suas coreografias, e, em cada país que sua companhia de dança

multiétnica se apresentava, os textos eram falados na língua local.

Pode-se dizer que o tradutor literário é aquele escritor que está sempre saindo de sua zona de conforto, pois precisa diariamente não só ativar seu vocabulário passivo, mas também ampliá-lo com novas aquisições por força do ofício, não só como o fazem os escritores, para acomodar em seu texto diferentes personagens, diferentes focos narrativos, diferentes narradores ou mesmo um eu lírico, mas também e principalmente para moldar sua escrita à escrita do primeiro autor.

Na pele do segundo autor, o tradutor é autor de obra derivada (a tradução). Então, aqui a pergunta crucial é: como ser “segundo” se é “autor”? Seria porque ele é o autor das eventuais notas de rodapé que se iniciam pela abreviatura “N.T.”? Será que hoje já podemos dizer que esta é uma sigla, uma vez que a podemos ler como uma “enetê”?

Muito delicada é essa questão autoral da tradução literária. A meu ver, é aí mesmo que entra a importância (melhor dizendo, Importância, com “i” maiúsculo) de o tradutor literário, porque necessariamente criativo, ser escritor – mesmo que nunca publique nada, mesmo que sua própria escrita ficcional permaneça para sempre como exercícios de escritura, uma incursão quieta e privada no mundo de suas vozes narradoras, suas personagens, seu eu lírico, seus enredos, seus afetos revirados.

E esse exercício da própria Escrita Criativa faz-se seminal na formação do tradutor literário e na qualificação de seu trabalho nem tanto pela óbvia razão do aspecto psicológico que existe na construção de sua autoestima como verdadeiro autor de seu (próprio) texto traduzido, mas fundamentalmente por

motivações técnicas. Com um bom domínio de técnicas de Escrita Criativa, a saudável autoestima dos tradutores literários será seu corolário, e dela derivam o apreço e o respeito pelo que fazem e a valorização dos textos que produzem.

É parte do ofício do tradutor decidir se e onde é oportuno abrir uma N.T. Serão notas de rodapé? Ou devem ser notas de fim de texto? Recorro a um exemplo próprio, de quando traduzi a tragédia *Ricardo III*, de William Shakespeare. Nunca traduzi um texto com tantas notas (64 ao todo), haja vista que minhas traduções não costumam ser feitas para edições acadêmicas (estas sim, necessariamente anotadas e comentadas). Vejamos então por que, a meu ver, foram introduzidas notas para um melhor entendimento do enredo por parte do leitor brasileiro. Em primeiro lugar, porque é uma peça histórica. As personagens são indivíduos que transitaram na corte inglesa do século XV, atores políticos cujos destinos entrelaçavam-se por vínculos de sangue ou de contratos matrimoniais, por tramarem prisões e assassinatos, por se saberem inescrupulosos frente às batalhas (nem sempre de confrontos físicos) impulsionadas por sede de poder. Ora, o leitor de língua inglesa é um leitor que estuda a história da Inglaterra no ensino médio. Não é o caso do leitor brasileiro, que então se depara com esta peça onde são personagens mais de um Ricardo, mais de um Eduardo, mais de uma Elizabeth, mais de uma Margaret. Quando notei que eu própria me atrapalhava, ao traduzir o texto, para decidir sobre qual Eduardo, por exemplo, estavam falando outros personagens, comecei a montar um diagrama das famílias (casas) de York e de Lancaster, as duas da dinastia Plantageneta (1154-1485), sucedida pela dinastia Tudor, que se inicia justamente com a morte de

Ricardo III em campo de batalha. Depois pedi à editora (L&PM, de Porto Alegre) que anexasse à publicação do texto traduzido esse diagrama. E foram introduzidas notas de rodapé para esclarecer a que indivíduos certas falas faziam referência; por exemplo, em duas falas da personagem [rainha] Margaret (4.4), em conversa com a personagem Duquesa [de York], temos as seguintes passagens: “Eu tinha um Eduardo, até que um Ricardo o matou; eu tinha um marido, até que um Ricardo o matou; vocês tinham um Eduardo, até que um Ricardo o matou; vocês tinham um Ricardo, até que um Ricardo o matou” e “O teu Eduardo, que matou o meu Eduardo, esse está morto; o teu outro Eduardo... morto, em compensação pelo meu Eduardo”.

Além desses malabarismos linguísticos com nomes históricos, há na peça situações que a meu ver pediam esclarecimentos que não podiam ser dados no corpo do texto – mesmo eu não havendo traduzido Shakespeare em verso. Dois exemplos têm a ver, um, com uma questão sociocultural e, outro, com uma questão de significado implícito. Quando, na Cena 4 do Quarto Ato, temos três ex-rainhas chorando as perdas de filhos e maridos, duas rubrica nos dizem que duas delas sentam-se no chão. Na ocorrência da primeira dessas rubrica, abro nota de rodapé para esclarecer um costume da realeza daquele tempo: “Gesto convencional, representativo de dor extrema” – ou seja, não sentaram no chão por falta de onde sentar.

Quando, na Cena 1 do Primeiro Ato, Ricardo refere-se à rainha Elizabeth como “Madame Shore” (William Shore foi seu primeiro marido, de quem ela se divorciara) e menciona “a libré de sua casa”, ele está usando de ironia, pois, antes de casar-se com o rei, Elizabeth não era

da nobreza (sua família não constituía uma “casa”) e não tinha criadagem (que usasse uma libré). Esses esclarecimentos achei por bem explicitá-los em uma N.T. É bom frisar que as notas de tradutores em textos de peças teatrais podem vir a funcionar como rubricas para uma eventual montagem cênica da tradução. Neste caso, o diretor de *Ricardo III* e o ator que interpreta o personagem-título devem estar a par de que esta fala de Ricardo é carregada de uma ironia agressiva. Minha N.T. explica: “Ricardo está sendo maldoso ao referir uma libré inexistente, enfatizando o gosto de seu irmão, Eduardo IV, por mulheres de classe social inferior”.

Um exemplo de N.T. de que gosto particularmente está em *Tito Andrônico*, também de Shakespeare. Na Cena 1 do Terceiro Ato, Marco [Andrônico] diz ao general Tito Andrônico: “Olha as cabeças [decapitadas] dos teus dois filhos, a tua mão de guerreiro, aqui a tua filha mutilada, teu outro filho banido e agora pálido e exangue diante desta cena dantesca e sufocante, e teu irmão, eu, igual estátua de pedra, gelado e dormente”. Para explicar o adjetivo “dantesco” em uma tragédia que se passa na época do Império Romano, apresenta-se a seguinte nota: “Termo anacrônico dentro de uma peça que se passa em época anterior a Dante; o termo *dantesque* não consta do original e foi inserido aqui como solução tradutória”. Esta interferência da tradutora no texto eu me permiti fazer porque na N.T. imediatamente anterior a esta, referente à palavra “castelo” (*castle* no texto fonte), eu já havia colocado a seguinte observação: “Um anacronismo medieval dentro de uma peça que se passa na Roma Antiga”.

De certo modo, o exemplo acima serve para ilustrar como a minha voz

tradutora/autora trans(a)parece no texto como resultado do meu processo tradutório. E o meu processo tradutório é um processo de Escrita Criativa onde está declarado no meu texto, desde sempre e de modo escancarado, qual a genética da minha escritura. Quais são os autores que influenciaram a minha (re)escrita? No exemplo acima, Shakespeare e os shakespearianos, principalmente o editor responsável pelo exato volume de *Titus Andronicus* no qual se baseou minha tradução. (Também fiquei sabendo, ainda em criança, que meu nome é Beatriz por causa da Beatrice de Dante Alighieri – uma escolha de meus pais. Penso agora, no momento de escrever este ensaio, se não estaria aí uma interferência do meu in(sub)consciente no meu processo criativo. Lembro bem de que, naquele momento de escrever a tradução, me era claro, muito claro, que a única palavra possível naquela construção frástica era “dantesco” – mas, e daí, como explicar isto para mim mesma, uma tal interferência no texto shakespeariano? O próprio Shakespeare me deu a resposta, não só por causa de “castelo” na mesma peça, mas também por ele haver usado “relógio” e “manga [de uma vestimenta]” na peça histórica *Júlio César*, que eu traduzira anteriormente. Senti-me autorizada; eu poderia ser shakespearianamente criativa/subversiva na minha tradução.)

Existem, contudo, passagens que, por serem humorísticas, a elas está vetado o recurso a notas de rodapé ou de fim de texto. Explicação mata a piada. Piada tem de ser piada e fazer rir a um público leitor ou espectador no momento em que o texto original nos faz rir (a nós, leitores/tradutores). Os efeitos que o texto original teve sobre mim como leitora privilegiada e

especializada de uma escritura a traduzir, eu tenho por obrigação (re)produzir esse texto de modo a tentar conseguir que o leitor (por mim ideado) da minha tradução tenha acesso aos mesmos efeitos (horror, nojo, surpresa, sorriso, gargalhada etc.).

Esses efeitos a serem conseguidos (via interpretação, entendimento do leitor que se dá na sua produção do processo de leitura) precisam ser trabalhados na superfície textual, de modo que o tradutor deve (re)criar aquilo que ele entende ser o processo criativo do autor do texto fonte. Para tanto, óbvio se faz estudar vida e obra desse autor; óbvio se faz emular o estilo desse autor. E, no entanto, o tradutor pode se deparar com questões do tipo “inimagináveis” para quem vive de Literatura (escritor, crítico ou resenhista) sem se debruçar sobre teoria e prática da Tradução. O que fazer, por exemplo, quando o texto que estou traduzindo me aponta um intertexto que, em vez de ser anterior à produção ficcional, lhe é posterior? Foi o que me aconteceu quando, traduzindo *A tempestade*, deparei com a frase “brave new world”. É muito pouco provável que eu a tivesse traduzido como “admirável mundo novo”, não fosse o título consagrado no sistema literário brasileiro do romance de 1932 de Aldous Huxley. Mas optei por dar aos meus leitores a chance de encontrarem em Shakespeare o título de Huxley. A mesma questão me acometeu quando precisei traduzir “Mirror, mirror on the wall [...]”, do conto de fadas *Branca de Neve e os sete anões* – era imperativo que eu me ativesse à fórmula que conheço desde criança: “Espelho, espelho meu [...]”.

A tradução de diálogos é particularmente trabalhosa, estejam eles dentro de um romance, um conto, uma peça teatral, um roteiro de cinema, um libreto de

ópera etc. O diálogo, como bem o sabem os escritores, é texto escrito que apenas simula a conversação e tem por objetivo ser lido, falado, declamado, cantado para fins de criar a ilusão perante o público leitor ou espectador de que aquela conversa está acontecendo naquele espaço e naquele tempo e... de improviso! O autor cria cada personagem com seu modo de falar – o idioleto que o caracteriza. Muitas vezes uma personagem é o próprio narrador da história, nem sempre um narrador com alto nível de escolaridade, nem sempre um narrador adulto etc. O tradutor estará sempre atento aos modos de falar de cada personagem, e nenhuma personagem fala como ele, tradutor. Assim, a pessoa do tradutor distancia-se (ossos do ofício) de suas preferências linguísticas. Nenhum autor escreve como eu, Beatriz, escrevo (por sinal, não consigo traduzir meus próprios contos nem meus poemas, pois a intimidade visceral que tenho com o processo de criação e com a gênese do enredo de cada um dos meus textos me impede de traduzi-los). Conclusão: o tradutor é um escritor que não se pode dar ao luxo nem de optar por itens lexicais de sua preferência nem de rechaçar aqueles de que não gosta ou com os quais sente desconforto. Meu vocabulário passivo precisa ser ativado sempre que estou traduzindo; meu vocabulário ativo precisa ser fartamente ampliado; palavras ou expressões que para mim são tabu ou a mim machucam psicologicamente, eu as tenho de escrever – pois muitas vezes são as palavras exatas de uma dada personagem. Quantas vezes já não ouvimos escritores comentando, quando são entrevistados, que a personagem “ganhou vida” ou “ganhou força” e dali em diante, sempre que aquela personagem tinha uma fala,

não estava mais ele, autor, no controle do uso da linguagem, no comando da criação ficcional?

De qualquer modo, o texto fonte será sempre para o tradutor um objeto simultaneamente de fruição pela leitura e de agonia pela (re)escritura; será sempre um objeto que se apresenta pela superfície linguística (vocabulário e gramática, léxico e sintaxe) composta gráfica e visualmente de modo convencional em parágrafos e capítulos, versos e estrofes, rubricas e falas etc., mas que esconde nessa superfície várias camadas de significação. Quanto mais camadas o leitor vier a descobrir, mais rico será o texto literariamente. Quanto mais dessas camadas o tradutor conseguir embutir no texto (re)criado, mais bem sucedido terá sido o seu esforço.

O que o tradutor não deve fazer, e posso aqui estar me repetindo, é explicitar o implícito, explicar a piada, pasteurizar os diálogos, fugir ao estilo do autor. Este ensaio é apenas uma introdução, um breve apanhado sobre questões que vêm sendo amplamente debatidas no campo acadêmico dos Estudos da Tradução (*Translation Studies*).

Cada uma (e muitas mais) das questões que aqui aponte rendeu cursos de estudos ou disciplinas acadêmicas, oficinas, dissertações, teses, projetos de pesquisa, eventos acadêmicos: tradução do humor, tradução de diálogos, tradução teatral, versão de letra de música etc. Veja-se que nem mesmo mencionei legendagem e dublagem (mas dá para imaginar que esses tipos de tradução impõem ainda mais restrições e consequentes desafios ao processo tradutório).

Acredito que chegará o dia em que, por uma questão de bom senso e de sensibilidade, todo curso de Letras no Brasil virá

a oferecer a disciplina de “Introdução aos Estudos da Tradução”, para que os professores de Literatura em nosso país possam não só indicar a e cobrar de seus alunos leituras de autores estrangeiros, mas que possam também falar a seus estudantes sobre o que significa ler um autor traduzido, de que consiste o processo tradutório de uma obra literária. Todos deveriam saber que estarão lendo um texto estrangeiro através da Leitura que fez daquele autor o seu tradutor.

Todos nós hoje em dia sabemos o que é o “making of” de um filme, e também sabemos que um romance transposto para a tela de cinema não é o romance em si, mas sim uma leitura (e um recorte) que o cineasta fez da obra. Assistir a um filme é “entrar” na história e acompanhar a narrativa fílmica; mas seria ingênuo acreditar que aquele filme a que estou assistindo simplesmente apareceu na tela como que por encanto, sem que as personagens fossem atores seguindo um roteiro e cercados de câmeras, cenografia, luzes, maquiagem, figurino, cabeleireiros, produtores, diretor, diretor de fotografia, e tudo o mais que é necessário para produzir um filme que chega às salas de cinema.

Do mesmo modo, seria fazer uma leitura ingênua do texto traduzido alguém ler Shakespeare ou Cervantes, por exemplo, em língua portuguesa do Brasil do século XXI e acreditar que está lendo Shakespeare ou Cervantes.

Referências

SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *Tito Andrônico*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Recebido: 10 de agosto de 2014.

Aceite: 8 de setembro de 2014.