



Tradução de textos literários chicanos: o caso de *Quinta temporada*, do dramaturgo Luis Valdez

Translation of Chicano literary texts: the case of *Quinta temporada*, by the playwright Luis Valdez

Cristiano Silva de Barros  0000-0002-1532-9816  4730047994577097
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo: Originada a partir do encontro entre diferentes povos, a comunidade chicana tem como traço fundante de sua identidade a fusão de elementos provenientes das matrizes culturais mexicana e estadunidense, incluindo também nesse processo de hibridação suas raízes indígenas pré-colombianas. Essa etnia busca a elaboração e a afirmação de uma identidade própria e autônoma, e luta por direitos e por melhores condições de vida no contexto que historicamente a oprime, por isso, leva adiante movimentos de resistência e afirmação, sendo a literatura e o teatro instrumentos fundamentais nesses processos. O dramaturgo Luis Valdez é um dos grandes expoentes do teatro chicano e responsável pela elaboração dos atos, obras breves e didáticas, cujo objetivo era iluminar questões importantes da vida do povo chicano, visando à conscientização e à transformação social em seu contexto. Um exemplo dessas peças é o ato *Quinta temporada* (1966), que aborda a exploração que os trabalhadores rurais chicanos sofriam nos campos da região sudoeste dos EUA naquela época, e denuncia como o sistema agrário desse país explorava e se beneficiava da mão de obra de origem hispânica. O presente artigo tem por objetivo comentar alguns aspectos do processo tradutório do referido ato de Valdez para o português.

Palavras-chave: Tradução. Literatura chicana. Teatro chicano. Luis Valdez. *Quinta temporada*.

Abstract: Originated from the encounter between different peoples, the Chicano community has as a founding point of its identity the fusion of elements from the Mexican and American cultural matrices, including also in this process of hybridization its pre-Columbian indigenous roots. This ethnic group seeks the elaboration and affirmation of an autonomous identity, and fights for rights and better living conditions in the context that historically oppresses it, so it carries out movements of resistance and affirmation, and literature and theater are fundamental instruments in these processes. The playwright Luis Valdez is one of the greatest exponents of Chicano theater and responsible for the elaboration of acts, brief and didactic works, whose objective was to illuminate important issues of the life of the Chicano people, aiming at social transformation in their context. An example of these pieces is *Quinta temporada* (1966), which addresses the exploitation that Chicanos rural workers suffered in the fields of the southwestern region of the USA at that time and denounces how the agrarian system of that country exploited and benefited from the labor of Hispanic origin workers. This article aims to comment on some aspects of the translation process of *Quinta temporada* for the Portuguese.

Keywords: Translation. Chicano literature. Chicano theater. Luis Valdez. *Quinta temporada*.

Introdução

Por se originar do encontro entre povos, a comunidade chicana tem como traço principal e fundante de sua identidade a mestiçagem e a fusão de elementos provenientes das matrizes culturais e históricas mexicana e estadunidense, incluindo também nesse processo de hibridação suas raízes indígenas pré-colombianas. As origens desse grupo, do modo como ele se configura hoje em dia, podem ser situadas no século XIX, mais especificamente a partir de 1836, ano em que ocorreram batalhas entre tropas mexicanas e anglo-americanas, culminando na separação e independência do estado do Texas, que deixou de pertencer ao território do México. Outro momento importante desse percurso histórico foi quando os Estados Unidos, em 1845, anexaram o Texas como parte de seu território, acirrando e tensionando ainda mais a relação e as disputas territoriais e fronteiriças entre os dois países: o resultado desses conflitos foi a Guerra Mexicano-americana, que eclodiu no ano seguinte, em 1846. Durante o enfrentamento entre as duas nações, os EUA invadiram outros estados mexicanos, e, dois anos depois, em 1848, a guerra terminou por meio da assinatura do *Tratado de Guadalupe Hidalgo*, segundo o qual o México se viu obrigado a ceder, em troca de um valor irrisório (em torno de quinze milhões de dólares), quase um terço de seu território, que passou a conformar o que hoje se conhece como a parte sudoeste dos Estados Unidos. Tal região se ampliou nos anos seguintes, por meio de compras de terras mexicanas, realizadas pelos EUA também a baixo custo.

As gerações posteriores a esse momento foram constituídas por sujeitos que nasceram nos EUA, mas que ainda tinham fortes laços e elos com a cultura mexicana, o que acentuou a formação dessa etnia híbrida, multicultural, de sujeitos que já não eram mexicanos de nascimento, mas sim por herança cultural, e que, apesar de já terem nascido em solo estadunidense, continuaram sendo tratados de maneira diferente, como seres inferiores e estigmatizados por não terem as mesmas origens dos cidadãos anglos. Entre os membros dessas gerações, havia aqueles sujeitos que não aceitavam essas condições, não se sentiam nem completamente mexicanos (ainda que valorizassem suas raízes e origens), nem completamente estadunidenses, e não se viam como uma mera justaposição ou união de duas culturas, como apenas possuidores de uma outra ascendência. Não acreditavam nos discursos hegemônicos e se consideravam heterogêneos, diferentes de ambas as culturas, mas, ao mesmo tempo, pertencentes e vinculados às duas matrizes; algo outro, resultado da fusão e da mestiçagem; algo novo, autônomo, uma terceira via, uma cultura emergente e própria que abarcava e amalgamava suas origens mexicanas, hispânicas, indígenas, anglo-americanas, formando uma junção de tudo isso, e forjando um outro universo sociocultural. Esses membros, então, seguiram o caminho da resistência, não se assimilando à cultura dominante, buscando a elaboração e a afirmação de uma identidade própria e autônoma, e levando

adiante uma luta por direitos, por justiça, por melhores condições de vida e por mudanças no sistema que os oprimia.

Surgiram, assim, organizações, associações, sindicatos, alianças, grupos políticos e lideranças que se dedicavam à luta por direitos civis e à discussão e intervenção em problemáticas que os mexicano-americanos vivenciavam em seu cotidiano, tais como: preconceito, exploração, assimilação, exclusão, afirmação cultural e identitária, entre outras. Dois exemplos que podem ser citados são: a *United Farm Workers (UFW)* (União dos Trabalhadores Rurais), liderada pelo ativista César Chávez, e a *Crusade for Justice* (Cruzada pela Justiça), fundada pelo também ativista Rodolfo “Corky” Gonzales. Essas duas organizações tiveram um papel crucial no desenvolvimento e fortalecimento do intenso movimento chicano dos anos sessenta, conhecido como *Chicano Power Movement*, que promoveu

a intensificação de uma consciência social e política de imigrantes e descendentes de imigrantes, que, utilizando-se de recursos como greves nas escolas e protestos (conhecidos como walkouts ou blowouts) ganharam relevância na mídia nacional e passaram a fazer suas reivindicações com base em uma agenda política organizada (BUENO, 2016, p. 78).

Bueno aponta que um importante evento, considerado um marco nesse momento de luta,

é a marcha de trabalhadores rurais organizada pelo então sindicato United Farm Workers (UFW)²⁶, da cidade de Delano a Sacramento, ambas localizadas no estado da Califórnia, no ano de 1966. As ações desse sindicato tinham como principal objetivo o combate às péssimas condições de trabalho a que esses trabalhadores rurais eram submetidos, em favor de interesses financeiros dos grandes proprietários de terra (BUENO, 2016, p. 71-72).

Nesse contexto da efervescência e do auge do movimento dos anos sessenta, a literatura produzida pelos chicanos ganha força, protagonismo e projeção, convertendo-se em um importante instrumento de afirmação cultural e de luta sociopolítica, que faz ecoar a voz do grupo, tanto dentro, quanto fora de seu contexto. Tal qual os sujeitos que a produzem, essa literatura “constituye un fenómeno surgido entre dos culturas, y tiene características tan propias que no puede ser clasificada estrictamente en una u otra, sino que ha abierto su propio espacio en el cual es necesario reconocerla como algo diferente” (GARCÍA, 1996, p. 64), como a produção de “una síntesis intercultural entre fuerzas dialécticas” (GARCÍA, 1996, p.

66), e como a proposta de “una alternativa, un *interespacio* para que exista una nueva *identidad étnica*” (GARCÍA, 1996, p. 67).

Naquele momento, portanto, o sistema literário chicano é alavancado e potencializado, e passa a funcionar como instrumento para a construção, a valorização, a elaboração e a expressão da cultura, da linguagem, da história e da identidade desse grupo étnico, já que os escritores chicanos “realizan el doble juego de observar e interpretar la problemática social de su comunidad con la intención de buscar la definición de la identidad cultural, armando polémica para revalorizar sus patrones culturales” (GARCÍA, 1996, p. 71). Um exemplo emblemático é o poema épico *Yo soy Joaquín/I am Joaquín*, escrito em 1967 pelo poeta e ativista Rodolfo “Corky” Gonzales, “en el que se establece la identidad del chicano, cuyos orígenes el autor encuentra en las más antiguas civilizaciones mexicanas” (LEAL, 1996, p. 14).

Igualmente, a partir daí, a literatura se desenvolve intensamente como ferramenta de resistência, denúncia, reivindicação e luta por melhores condições, igualdade e direitos para o povo chicano, convertendo-se

en un medio ideológico y cultural que recoge las interpretaciones de los conflictos, experiencias y aspiraciones de los chicanos, y que también propone tácticas para superar las carencias y necesidades de la comunidad; son las voces que piden reivindicación de los derechos humanos para lograr una vida digna dentro de la sociedad norteamericana (GARCÍA, 1996, p. 72).

Nessa cena artístico-literária que vai se fortalecendo e se delineando cada vez mais a partir dos anos sessenta, o teatro ganha um importante destaque, devido a seu grande poder de representação e de comunicação direta com o público; por isso, passa a ser peça fundamental e de extrema relevância no escopo do movimento chicano, já que permite uma maior eficácia na veiculação de ideias e na promoção de reflexões entre os membros da comunidade, em variados espaços e situações, tanto no âmbito rural, quanto no contexto urbano. Dessa forma, esse gênero literário adquire um grande protagonismo na construção e consolidação da identidade cultural chicana, bem como na busca por transformações sociais que favoreçam e melhorem as condições de vida dessa comunidade, o que propiciou um enorme crescimento do teatro chicano a partir daquela época.

Um dos grandes responsáveis por essa guinada e esse reflorescimento do teatro no sudoeste dos EUA, nos moldes como o conhecemos a partir de então, é Luis Valdez, dramaturgo chicano que, em meados dos anos sessenta, juntou-se aos intensos movimentos liderados por César Chávez, um importante líder social chicano, com o intuito de usar o teatro para informar, entreter, educar, protestar, enfim, contribuir nas greves, manifestações e

boicotes dos trabalhadores chicanos, nas áreas rurais da Califórnia. A partir disso, Valdez se transformou em um dos grandes responsáveis pela ascensão não só do teatro, mas de toda a literatura chicana naquele contexto:

El impulso inicial de la creación de esa nueva literatura chicana se debe, sin duda alguna, a Luis Valdez y los organizadores del Teatro Campesino, nacido éste en California en 1965 a la sombra de la confrontación entre el sindicato de campesinos—organizado por César Chávez—y los patrones (LEAL, 1996, p. 13).

1 Luis Valdez e os atos

Luis Valdez é conhecido como o pai do teatro chicano moderno, por criar, definir e difundir formas e estilos de um teatro de base popular, efetivamente gestado no seio de sua comunidade, e por fundar, no contexto de efervescência social e cultural da década de 1960, o grupo popular *Teatro Campesino*, formado por trabalhadores do campo (KANELLOS, 1997). Segundo Ochoa (2011, p. 43),

El origen del teatro contemporáneo chicano surgió en California en 1965, cuando se fundó El Teatro Campesino, dirigido por Luis Valdez para apoyar al sindicato encabezado por César Chávez contra los grandes agricultores en California. El teatro emergió de la tradición oral y las representaciones campesinas de mexicanos y chicanos, quienes trabajaban en los Estados Unidos como fuerza de trabajo agrícola, sufriendo una sobreexplotación.

Como informa Kanellos (1978), esse grupo teatral iniciou suas atividades cumprindo, prioritariamente, duas funções:

(1) it promoted solidarity among striking farmworkers and attempted to proselytize strike-breakers; (2) it served as a propaganda organism for the grape boycott among non-farmworkers. The majority of its actors at that time were farmworkers who created their material through improvisations based on their personal and group experiences as farmworkers. Their main audience was constituted by farmworkers like themselves (KANELLOS, 1978, p. 59).

A decisão de Valdez de se juntar ao movimento de César Chávez evidencia, desde um primeiro momento, os fortes laços que integram o *Teatro Campesino* ao movimento dos

trabalhadores chicanos, o que caracteriza o projeto teatral de Valdez como eminentemente político e socialmente engajado à luta chicana da época, deixando muito “clara a escolha da missão de fazer o teatro servir ao encaminhamento de mudanças sociais” (PINHEIRO, 2008, p. 29) que levariam sua comunidade “from a situation of oppression, inferiority, and injustice to one of justice and equality” (MORA, 1994, p. 3).

Para alcançar seus objetivos, Valdez e o grupo Teatro Campesino começaram suas atividades desenvolvendo e usando um formato teatral específico, os atos: obras breves e didáticas, cujo objetivo era iluminar questões importantes da vida dos trabalhadores do campo, denunciar abusos, situações de discriminação, más condições e exploração no trabalho, satirizar e criticar estereótipos, expressar os sentimentos e as reivindicações dos camponeses de origem mexicana, desenvolver neles consciência crítica, indicar e mostrar modos de ação, de resistência e de luta, bem como soluções e caminhos para a emancipação e a transformação de sua situação (KANELLOS, 1980). De acordo com Huerta (1973, p. 14),

The term “acto” was created by Luis Valdez to define the short scenes the Teatro Campesino was performing for the farmworkers and other audiences. The acto combines characteristics of various dramatic genres: it can be performed most anywhere, props are usually pantomimed, the action can move from one geographic point to another without scene changes, masks are often employed, and it is bilingual. [...] The actos were a very important tool in the organization of the farmworkers, and in educating the general public about the “Great Grape Boycott” .

Importante destacar que um ingrediente fundamental para a construção e criação dos atos eram as próprias experiências e vivências dos chicanos, conforme aponta Ochoa (2011, p. 43):

Dicen que los Actos venían hechos de carne y hueso, la materia prima eran los campesinos mexicanos y chicanos y su propia experiencia. No eran mexicoamericanos acomodados o asimilados al sistema angloamericano. Era gente campesina, creyente en Dios y de cultura popular. Y el teatro empezó a hacerse de esa inmediatez; entraba para funcionar dentro de la realidad más concreta, cotidiana, de quien trabaja y sufre del abuso, el mal pago, la discriminación, el racismo, porque el rancho blanco trataba a los campesinos como si fueran siervos, como si él fuese el amo de las tierras y la gente. [...] así los actos con su idea de justicia social entraron a la realidad apoyando la huelga y exigiendo derechos.

Para os camponeses, então, o teatro de Valdez naquele momento “portrays their life, offering a true representation of what they feel, what they do and what they desire. In summation, he recreates their daily lives, and audiences laugh and cry as they protest the social injustices that have been an inherent part of their existence” (MORA, 1994, p. 100). Desse modo, “Not only did they see themselves in action, but this visual representation awakened the minds and hearts of these people to reflect, to recognize injustice, and to move into action” (MORA, 1994, p. 18). Assim, valendo-se dos atos como instrumento de afirmação e de luta, o teatro chicano se tornou

el caballito de batalla, el arma política y artística para unirse: huelguistas, pachucos, pochos, estudiantes, todo el movimiento de la raza. Campesinos y campesinas que marchaban en serio en la lucha por el cambio y que en el escenario se permitían educar, enseñar y divertir. Para el cambio. Un cambio no precisamente después de la muerte, sino de las condiciones sociales materiales (OCHOA, 2011, p. 44).

Um exemplo representativo dessa forma teatral é o ato *Quinta temporada*, criado e apresentado pela primeira vez em 1966, durante uma reunião de trabalhadores rurais em greve, na cidade de Delano. Centra-se na exploração que os chicanos sofriam nos campos da região sudoeste dos EUA naquela época, e denuncia como o sistema agrário do país se beneficiava da mão de obra de origem hispânica, mantendo os trabalhadores em condições de quase escravidão, e desrespeitando seus direitos humanos e trabalhistas. O ponto específico iluminado e problematizado nesse ato é a falta de contratos assinados, de proteções, seguranças e regras legais mínimas que deveriam ser obrigatoriamente estabelecidas e cumpridas pelos proprietários das fazendas. Por isso, a peça explícita e exalta a importância desses acordos oficiais, e defende a luta urgente por esses dispositivos, fundamentais para que os camponeses não fiquem mais indefesos e reféns nas mãos dos encarregados de contratá-los, os *coyotes*, que vendem e traficam a mão de obra rural chicana e mexicana, construindo e movimentando todo um negócio abusivo e desumano para se beneficiar e beneficiar os donos de terra anglo-americanos. Dessa forma, o texto revela e expõe todo

o funcionamento do agronegócio: as condições precárias de sobrevivência dos camponeses, que os compelem a aceitar as regras impostas pelos Coyotes e seus patrões; o *modus operandi* pelo qual se estabelece a exploração; as falsas promessas e as ameaças que são feitas aos camponeses para afastá-los das greves. Quando o Campesino decide reagir, também serão examinadas as fases pelas quais a sua luta é desenvolvida: filiação ao sindicato, sacrifícios pessoais, busca de

parceiros na greve – igrejas e militantes do *Mexican American Civil Rights Movement*; confronto com os patrões (PINHEIRO, 2008, p. 84-85).

O ato começa com a aparição da figura prototípica do trabalhador rural, que se dirige ao leitor/espectador para situá-lo e contextualizá-lo com relação ao ponto específico que será tratado na peça: o trabalho nos campos dos Estados Unidos, e as complicações que surgem dessa situação. Logo aparece em cena o primeiro desses problemas: o *coyote*, indivíduo que atua na “caça” e captação de mão de obra a ser explorada, e cumpre a função de intermediário entre os trabalhadores rurais chicanos e mexicanos, e os patrões, os grandes fazendeiros e donos de terras da região, fazendo mover, assim, a grande engrenagem da lucrativa máquina de exploração e opressão que subjuga os trabalhadores de origem hispânica:

Esta figura con su mote indicador de animal predador, asesino, representa la primera explotación que sufren los trabajadores, pues el coyote, o contratista, les hace promesas vanas, les engaña, y los abandona en las manos de los hacendados, de los cuales reciben dinero los coyotes a cambio de traer mano de obra barata, pasiva y desechable (BARROS, 2003, p. 122-123).

Assim, como aponta Bigsby, em *Quinta temporada*, *Don Coyote* é satirizado e denunciado como aquele que, por ser a ponte inicial entre o trabalhador e o patrão, constitui a primeira forma de exploração que sofrem os camponeses, configurando-se em uma força implacável que sistematicamente os leva à destruição (BIGSBY, 1985).

Na sequência do texto, o camponês, com a “ajuda” do *coyote*, consegue trabalho em terras estadunidenses e, cheio de esperanças, sonhos e ilusões, contempla a chegada do verão, que surge no cenário simbolizado por um tipo alegórico vestido com uma roupa coberta de notas de dólar: é chegada a época da colheita, da abundância, do trabalho e da promessa de se ganhar muito dinheiro, já que o “Summer, plentiful with work and produce, creates jobs and inspires a future of unfulfilled hopes and dreams” (MORA, 1994, p. 98). No entanto, o ato denuncia, nesse momento, de maneira clara, enfática e didática, a cruel relação econômica estabelecida entre o trabalhador, o *coyote* e o patrão, a qual conduz a uma injusta situação em que quem ganha dinheiro, de fato, é o patrão, e não o trabalhador, pois mostra que, à medida em que o trabalhador pega/colhe o máximo de notas que consegue da roupa do verão e põe em seu bolso, o *coyote*, escondido atrás dele, vai retirando todo esse dinheiro, e repassando-o para o patrão, que, situado atrás do *coyote*, vai guardando-o para si. Desse modo, a cena evidencia, de modo gráfico, direto, inconfundível e pedagógico, o que acontece com o camponês quando ele se submete à mediação dos contratistas (HUERTA, 1982), ou seja, trabalha muito e, ao final, não tem dinheiro nenhum, segue na miséria, já que toda a

produção e o lucro dela derivado ficam com o dono da terra, que explora, rouba, oprime e escraviza, com a ajuda do *coyote*, a mão de obra chicana e mexicana: “When the time comes to count the profits, the farmworker is left with nothing, but both the *coyote* and the *patrón* have made a sizeable amount—at the obvious expense of the poor farmworker” (HUERTA, 1977, p. 49). A obra, então, exerce seu papel didático, deixando clara e evidente para o trabalhador do campo “the brutal reality that he is not going to get rich off a summer’s earnings no matter how hard he tries” (HUERTA, 1977, p. 48), e indicando que os trabalhadores devem enxergar o que está acontecendo com eles, tomar consciência, reagir e fazer algo para mudar sua situação.

Entra em cena o outono, outro tipo alegórico vestido com uma roupa coberta de notas de dólar, porém agora em quantidade bem menor:

Following Summer comes the Autumn, symbolizing the transitory period between the richness of the Summer and the emptiness of the Winter. “La Quinta Temporada” shows that some crops still need to be harvested in Autumn, offering a limited opportunity to make money (MORA, 1994, p. 103).

Novamente, o *coyote* e o patrão roubam o pouco dinheiro que o trabalhador consegue pegar/colher da roupa do outono, e, ao final da estação, o camponês está ainda mais pobre e miserável, e se dá conta de que tudo ficou nas mãos do dono da terra outra vez. Sua condição se agrava ainda mais quando chega o inverno, período em que não há trabalho e nem dinheiro; enquanto o *coyote* e o patrão saem de férias com todo o dinheiro roubado, o trabalhador rural se vê na miséria total, sem nenhuma ajuda e cheio de despesas e contas para pagar (gás, luz, aluguel, comida etc.):

Winter appears with a vengeance wanting nothing but money, which visually demonstrates the difficulties for migrant Mexican-Americans in the winter since bills still have to be paid. [...] Bringing increased needs and expenses, Winter demands money that the farmworker does not have (MORA, 1994, p. 105).

Após maltratar o trabalhador, e prometendo voltar no ano seguinte, o inverno vai embora, e, com ele, os rigores e os sofrimentos da estação. Posteriormente, chega a primavera, e com ela a esperança; símbolo de renascimento, época de semear coisas novas, essa estação começa a plantar na cabeça do trabalhador a ideia de que ele tem direitos e que deve lutar por eles: “It is ‘Spring’ who assures the Farmworker of his rights and tells him to join the Union and fight. ‘Spring’ offers the Farmworker hope for a better way of life and better working conditions because she represents the spiritual rebirth of the people”

(HUERTA, 1977, p. 49). O caminho sugerido pelo ato é a greve, pois o ciclo irá se repetir, mas o camponês, agora consciente de seus direitos, e dos modos para consegui-los, se recusa a trabalhar novamente nas condições precárias de antes, e reivindica mudanças: contrato assinado, melhores salários, menos exploração e opressão, condições mais dignas etc.

O verão passa novamente, o trabalhador nada faz, e o patrão perde sua colheita e seus lucros; vem o outono, o trabalhador está faminto e quase cai outra vez na exploração, mas aparece no cenário a representação da igreja, instituição que o apoia e auxilia em sua luta, possibilitando a continuidade de sua greve; desse modo, o patrão perde mais uma vez sua colheita e seus lucros. O fazendeiro tenta ameaçar o trabalhador, mas chega a alegoria de outra instituição para ajudá-lo, o sindicato, com o contrato em mãos, para que o patrão o assine; outra figura alegórica surge no cenário para fortalecer e proteger o camponês, a *Raza*, representação do espírito revolucionário, da consciência étnica, identitária e cultural dos chicanos, importante aliada para a necessária transformação social que o ato quer suscitar. Essas três figuras alegóricas “represent the support necessary for the farmworkers to wage their revolution against the forces of oppression symbolized by the coyote and the patrón. As in most morality plays, the afflicted seekers of good win against the dominant evil force” (MORA, 1994, p. 107-108), e a obra indica claramente os ingredientes fundamentais para a vitória, e “quais pilares devem ser conjuntamente trabalhados na base estrutural da luta: trabalhadores rurais, sindicatos, igreja e a consciência da legitimidade da presença *chicana* nos Estados Unidos”, mostrando que “sem uma constante intersecção desses quatro elementos-chaves não há saída para os impasses do campo” (PINHEIRO, 2008, p. 47-48).

Nesse ponto, o trabalhador rural não está mais sozinho, e pode lutar por seus direitos com mais tranquilidade, enfrentar os donos de terra, os *coyotes* e o inverno, que regressa, sedento e faminto por dinheiro; agora, porém, o texto mostra o que pode ocorrer quando os trabalhadores e seus aliados se juntam e se organizam: os que sofrem com o inverno nesse novo cenário são o *coyote* e o patrão, e este último se vê obrigado a assinar o contrato. A obra deixa claro para seu leitor/espectador, portanto, que a união e a luta podem trazer resultados positivos antes impensáveis, acabar com a exploração e romper com o ciclo de sofrimento ao qual os camponeses estavam submetidos naquela época.

Ao final do ato uma nova estação se inicia, a quinta, na qual predominam os direitos conquistados pelos trabalhadores, e a figura que antes trazia a miséria e o sofrimento, agora passa a representar a melhoria na vida dos camponeses, pois o personagem inverno se transforma em outro, a justiça social, simbolizando a passagem, a mudança e a transformação de uma condição de opressão e exploração, a uma condição de libertação, autonomia e justiça: “He kicks the contractor offstage and turns to the audience to remind them that only social justice can eliminate the ‘crooked contractor’” (HUERTA, 1982, p. 27). Nessa quinta estação, alegórica e quase utópica, os trabalhadores chicanos e mexicanos não sofrem mais, pois já não dependem da mediação dos *coyotes* para trabalhar, e têm condições de vida

decentes: “The season of despair comes to symbolize the start of the new generation, new thoughts and new lives of the Mexican-Americans. He also represents what César Chávez was searching for, the justice that he longed for, now within reach” (MORA, 1994, p. 108).

Assim, esse ato, valendo-se de recursos visuais e performáticos claros e explícitos, denuncia a exploração e os maus tratos sofridos pelos camponeses hispanos, e propõe soluções concretas para que possam superar essa condição e alcançar outra vida: a união, a greve, a coletividade e a solidariedade. Essa é a síntese do ensinamento, da moral e da mensagem trazidos por esse ato, cujo objetivo é oferecer elementos e insumos para que chicanos e mexicanos possam visualizar, compreender e romper o ciclo de opressão instaurado em seu contexto laboral, e mostrar que, com a ajuda do sindicato e de outras instâncias e agentes socioculturais, é possível fazer com que as estações deixem de ser inimigas do trabalhador e passem a ser inimigas dos proprietários de terras, que, com as greves, podem estar sujeitos à perda de suas colheitas (BIGSBY, 1985), caso não atendam as demandas dos camponeses. Como aponta Pinheiro (2008, p. 87),

ao final do *acto*, é afirmado que o Campesino só assegura seus direitos trabalhistas porque três metas foram cumpridas: ele se comprometeu com a greve, enfrentando adversidades tão violentas quanto a fome; ele buscou parceiros para apoiá-lo em sua luta: a igreja e a militância do *Movimiento*; e os patrões foram pressionados até perderem suas colheitas. Para o Campesino, este é o início de uma nova fase nos campos.

Feitas as considerações anteriores, a seguir serão comentados alguns aspectos da tradução para o português do ato *Quinta temporada*, do dramaturgo chicano Luis Valdez.

2 Alguns aspectos do processo tradutório do ato *Quinta temporada*

Em suas análises das traduções de obras da escritora chicana Sandra Cisneros, feitas por Liliana Valenzuela, Camps (2011) parte do princípio de que “Traducir la literatura chicana, como toda realidad de frontera, es, sin duda, una operación compleja, puesto que los textos originales traen ya consigo una pluralidad textual y contextual difícil de trasladar” (CAMPS, 2011, p. 346). A partir disso, pergunta: “¿Cómo hay que abordar la traducción cuando el texto original, el propio sujeto que escribe, lo hace desde la traducción inter- e intralingüística, desde un espacio donde el significado es errático?” (CAMPS, 2011, p. 340). Carrijo (2020) traz questionamentos nessa mesma direção, em seu artigo que discute a

tradução da obra *El amante bilingüe* (1990), do escritor catalão Juan Marsé. Assim como os textos literários chicanos, essa obra se caracteriza pela forte presença de um hibridismo cultural, nesse caso, tecido por meio de uma pluralidade linguística marcada na materialidade do texto pelo uso polifônico e dialógico da língua espanhola e do catalão. A autora, então, indaga:

Que tipo de ética daria conta, então, de retraduzir essa identidade híbrida e, ainda, não perder de vista questões políticas, particulares ao “contexto-fonte”, que estão tão fortemente implicadas no eixo narrativo? Como dar conta de uma re-tradução dessas “identidades traduzidas”, “simultaneamente plurais e parciais”, conforme mencionamos anteriormente, sem desfazer esse delicado tecido de vozes? (CARRIJO, 2020, p. 22).

Para contribuir com possíveis soluções e caminhos para as questões antes colocadas, a perspectiva tradutória que sugerem ambas as autoras citadas é a de preservação das peculiaridades e especificidades linguísticas e culturais do texto original, por meio da “reconstrucción de su textualidad múltiple e híbrida, no canónica” (CAMPS, 2011, p. 346), o que conduz a um modo diferenciado de abordar e tratar a alteridade no texto traduzido, e situa o leitor meta em um “espacio incierto, ni dentro ni fuera, sino ‘entre’, derivado de un mundo de culturas e identidades inestables” (CAMPS, 2011, p. 340), envolvendo-o em uma experiência também diferenciada de aproximação ao original e aos efeitos de sentido nele produzidos. Como indica Carrijo (2020), se

os procedimentos estéticos do autor oferecem a possibilidade de estranhamento e deslocamento entre sistemas simbólicos, linguagens, estratos sociais [...], poderíamos imaginar que uma estratégia ou ética de tradução poderia estar mais afinada à estrangeirização, uma vez que esta perspectiva implica, em princípio, o componente do estranhamento (CARRIJO, 2020, p. 23).

Seguindo esse paradigma da estrangeirização, D’Amore (2010) aponta que o tradutor de literatura chicana deve buscar

establecer una práctica alternativa, como resistencia, para contrarrestar estos actos de etnocentrismo, una práctica que no contribuye a la creación de estereotipos ni a la supresión cultural, sino que tiene como meta respetar la alteridad del TO. El respeto es el ingrediente clave en el marco general de un acercamiento foraneizante, el respeto por la

alteridad del TO, por la cultura de la cual emane, y no olvidemos al autor (D'AMORE, 2010, p. 35).

Após analisar trabalhos teóricos e práticos de diferentes autores, relativos à tradução de textos multilíngues como os chicanos, Arcia (2012) também conclui que:

In the case of multilingual texts with occurrences of non-standard varieties of languages, the role of translation should be to preserve the aesthetics of the ST in its functional dimension. The presence of CS in a story presents the reader with textual traits that represent a reality that cannot be denied in the TT (ARCIA, 2012, p. 73).

Ahmed (2018) analisa em seu estudo traduções para diferentes línguas (inglês, alemão, italiano, árabe) da novela *Yasmin* (2005), escrita em hebreu por Eli Amir, mas com forte presença do árabe. Como os teóricos antes mencionados, o estudioso propõe a adoção de uma abordagem tradutória multilíngue, híbrida, acompanhando a proposta do original, e que analise, compreenda, considere e mantenha, igualmente, o modo em que a alternância de línguas é usada no original: “Due to the importance of representing the structure of source text CS in the TT as discussed above, this study suggests that the transferred instances of CS maintain the original structure of CS in the ST” (AHMED, 2018, s. p.). A partir dessa premissa, o autor indaga sobre “how to keep the instances of CS in the TT without affecting the stylistic influence of using foreign codes in the literary text and without making the TT difficult to read for a monolingual target audience” (AHMED, 2018, s. p.). O autor recomenda algumas estratégias práticas para atender e responder de alguma forma a indagação anterior, e a primeira que pode ser mencionada é a manutenção da alternância de códigos do original no texto traduzido, seguindo a mesma estruturação textual, sobretudo nas situações e nos pontos em que a palavra, a expressão ou a frase em outro idioma sejam de fácil compreensão por parte do leitor de chegada (AHMED, 2018).

Na tradução do ato *Quinta temporada*, de Valdez, essa estratégia foi usada em casos em que as porções textuais mantidas em espanhol não trazem problemas e dificuldades de entendimento para o leitor meta, pois podem ser reconhecidas e interpretadas com certa facilidade, além do que, na maioria das vezes, o contexto em que são usadas na tradução e as informações que estão em seu entorno apoiam e auxiliam o entendimento do leitor. Outro fator que também auxilia em sua compreensão e interpretação é o fato de terem semelhanças com seus correspondentes em português, ou até mesmo de existirem no português, com sentido equivalente ou próximo. Tudo isso permite a recuperação e o entendimento de seu significado de maneira mais imediata pelo leitor meta. Desse modo, o hibridismo linguístico e a alternância de línguas do original foram mantidas, quando possível, nos mesmos pontos e da mesma forma em que aparecem no texto de origem, com o uso de palavras, expressões

e, em alguns casos, de frases e falas inteiras em espanhol, como pode ser observado nos exemplos a seguir¹:

TO:

COYOTE: You know what's wrong with you? You're stupid. You don't know how to save your money. Look at my patrón, how come he always has money? (VALDEZ, 1990, p. 31)

TT:

COYOTE: Sabe qual é o seu problema? Você é burro. Você não sabe administrar o seu dinheiro. Olha o meu patrón, como é que ele sempre tem dinheiro?

TO:

COYOTE: You do? Oh, I can do it again, patrón. [...] (VALDEZ, 1990, p. 34)

TT:

COYOTE: O senhor gosta? Ah, eu posso fazer de novo, patrón. [...]

TO:

COYOTE: [...] El sombrero, tonto. (*The FARMWORKER removes his hat and stands beside the contractor, both smiling assininely toward the PATRON.*) (VALDEZ, 1990, p. 30)

TT:

COYOTE: [...] El sombrero, tonto. (*O TRABALHADOR RURAL tira seu chapéu e fica de pé ao lado do contratista, ambos sorrindo como bobos para o PATRÃO.*)

TO:

WORKER: That's it?

COYOTE: La verdad en acción. (VALDEZ, 1990, p. 32)

TT:

TRABALHADOR: É só isso?

COYOTE: La verdad en acción.

Ocaña e Zaro (2014), em um estudo no qual analisam “un ejercicio selectivo de traducción al español de la novela *From This Wicked Patch of Dust* [2011], de Sergio Troncoso”, e apresentam um “compendio de técnicas que ayuden a otros traductores a solventar los principales retos que conlleva la traducción de este tipo de textos” (OCAÑA;

¹ Em todos os exemplos oferecidos, TO significa “Texto Original”, e TT significa “Texto Traduzido”. Todos os textos foram traduzidos pelo autor deste artigo.

ZARO, 2014, p. 247), propõem o uso de outro recurso na tradução de textos literários chicanos: a compensação da mudança de línguas em outros pontos do texto traduzido, quando não for possível produzi-la no mesmo lugar do texto de fonte (OCAÑA; ZARO, 2014). Carra (2013) também indica que a estrangeirização no texto traduzido às vezes pode se dar pela produção de hibridismo linguístico “en lugares distintos a los del original; es decir, la inclusión de cambio de código en la traducción se aprecia en un fragmento donde no había cambio de código en el TO” (CARRA, 2013, p. 135). Na tradução que aqui se comenta, essa técnica foi usada, por exemplo, por meio da manutenção, nos mesmos pontos em que aparecem no original, de termos, expressões e palavras em inglês, sem tradução para o português. Nesses casos, ainda que não haja, no texto fonte, o uso de mais de um idioma, a presença do inglês na tradução amplia o multilinguismo do texto meta e compensa perdas de alternância de códigos ocorridas em outras partes. Assim como o anterior, esse recurso foi utilizado quando não constituía obstáculo para a compreensão do leitor meta, com a manutenção de palavras e expressões que apresentassem certa familiaridade para o leitor, e que tivessem alguma inserção e circulação no contexto de chegada. Vejam-se alguns exemplos:

TO:

COYOTE: My friend! My name is Don Coyote and I am a farm labor contractor. (VALDEZ, 1990, p. 29)

TT:

COYOTE: My friend! Meu nome é Don Coyote e eu contrato gente pra trabalhar nas fazendas.

TO:

PATRON: Good. You got my summer crew ready, boy? (VALDEZ, 1990, p. 30)

TT:

PATRÃO: Good. Minha turma já está pronta para o verão, boy?

TO:

WINTER: Some other time, baby. (VALDEZ, 1990, p. 35)

TT:

INVERNO: Outra hora, baby.

TO:

UNIONS: (D.S.C.) I am the Unions. We're with you, brother! Keep fighting! [...] (VALDEZ, 1990, p. 38)

TT:

SINDICATOS: (*Na frente do palco, ao centro.*) Eu sou os Sindicatos. Estamos com você, brother! Siga lutando! [...]

Para o caso de termos e expressões que possam apresentar alguma dificuldade de entendimento para o leitor do texto traduzido, Ahmed (2018) indica que eles podem ser também preservados em sua língua original, sem tradução para a língua meta, porém com a inserção de notas de rodapé para auxiliar o leitor em seu trabalho interpretativo (AHMED, 2018). Carrijo (2020) igualmente defende que “manter em catalão as palavras que assim se encontram no original, acompanhadas, quando for o caso, de notas, pode inclusive propiciar o estranhamento anteriormente mencionado, como recurso estilístico” (CARRIJO, 2020, p. 24). Em alguns casos, na tradução da peça de Valdez, optou-se por esse mecanismo, mantendo-se em espanhol nomes próprios e termos que designam e nomeiam componentes e elementos de forte carga sociocultural e de grande importância no contexto e na vivência da comunidade chicana. Assim, também nesses pontos, o espanhol se faz presente na tradução, contribuindo para que se preserve o multilinguismo do original no texto meta, como se pode constatar nos exemplos a seguir:

TO:

He is paid by the growers for having the special skill of rounding up cheap stoop labor in the barrio and delivering it to the fields. (VALDEZ, 1990, p. 28)

TT:

Por possuir certas habilidades e condições favoráveis, ele é pago pelos donos de terra para conseguir mão-de-obra barata e passiva nos barrios³, e levá-la para o campo.

TO:

DON COYOTE has earned the unrelenting hatred of the campesino, but it is ultimately agri-business that condones and protects him. (VALDEZ, 1990, p. 28-29)

TT:

DON COYOTE é alvo do ódio implacável dos campesinos⁴, mas, no fim das contas, é o agronegócio que o sustenta e o protege.

TO:

WORKER: Ahora, sí. I'm going to fight for my rights like Pancho Villa, like Francisco I. Madero, like Emiliano Zapata... [...] Ta-ta-ta! [...] (VALDEZ, 1990, p. 35)

TT:

TRABALHADOR: Agora, sim! Eu vou lutar pelos meus direitos, igual Pancho Villa, Francisco Madero e Emiliano Zapata⁶... Tá-tá-tá! [...]

TO:

WORKER: Con esto me compro un taco. (VALDEZ, 1990, p. 37)

TT:

TRABALHADOR: Pelo menos pra eu comprar um taco⁷.

O mesmo ocorreu com nomes próprios em língua inglesa, que designam importantes elementos sociais, políticos e culturais para a comunidade chicana, em relação ao tema e ao contexto abordados na peça. Nesses casos, o inglês se faz presente também na tradução, contribuindo para a ampliação do multilinguismo do texto meta, já que, ainda que não haja mudança de códigos nos trechos originais em que aparecem, a manutenção desses nomes em outra língua serve também para compensar possíveis perdas de hibridismo linguístico em outros pontos do texto traduzido:

TO:

First performance: At Delano, California, during a grape strikers' meeting in Filipino Hall. (VALDEZ, 1990, p. 28)

TT:

Primeira apresentação: na cidade de Delano, Califórnia, durante uma reunião de grevistas colhedores de uva, no Filipino Hall¹.

TO:

If the strikers laughed at winter in this act, it was because of the real hope offered by the United Farmworkers Organizing Committee, which created a new "fifth" season. (VALDEZ, 1990, p. 29)

TT:

Se os grevistas puderam rir do inverno neste ato, foi devido à real esperança oferecida pelo United Farmworkers Organizing Committee⁵, que criou uma nova estação, a "quinta".

Os termos culturalmente marcados usados nos atos originais contam, para sua interpretação, com o conhecimento prévio do público espectador e do leitor, o que não ocorre com a tradução, pois, nesse caso, o receptor, muito provavelmente, não terá as informações sociais, contextuais e culturais necessárias para a compreensão de tais referências. Para resolver essa questão, foi usado o recurso de inserção de notas explicativas de rodapé, recurso paratextual que contextualiza e (in)forma o leitor de chegada sobre esses destacados elementos socioculturais trazidos pelo texto de partida, oferecendo-lhe informações básicas para que possa construir um entendimento mínimo sobre eles, necessário para a interpretação das mensagens veiculadas nos enunciados em que aparecem. Para os exemplos antes oferecidos, foram inseridas no TT as seguintes notas explicativas:

³ Termo em espanhol usado pelos chicanos para designar os bairros e as regiões das cidades nas quais habitam grandes concentrações de pessoas

de origem hispânica, sobretudo, mexicana.

⁴ Termo em espanhol usado pelos chicanos para designar o trabalhador rural, o trabalhador do campo, o camponês.

⁶ Líderes revolucionários que tiveram uma importante atuação na Revolução Mexicana de 1910. São considerados, no México e na comunidade chicana, ícones e símbolos de luta, liberdade e transformação social.

⁷ Comida típica mexicana, muito popular nos Estados Unidos. Consiste em uma tortilha dobrada ao meio e recheada com alimentos variados, tais como: carne de boi, frango, feijão, queijo, verduras, entre outros.

¹ Centro cultural e comunitário gerido pela comunidade filipina da cidade de Delano. Nesse local foi organizado, em 1965, o movimento grevista dos colhedores de uva da região.

⁵ Organização sindical formada por trabalhadores rurais de origens filipina e mexicana, com o objetivo de representá-los e lutar por seus direitos.

Ainda seguindo essa estratégia de manutenção de elementos linguísticos na língua em que aparecem no texto fonte, na tradução da obra de Valdez foram mantidos elementos que no original são acompanhados por sua tradução, com o intuito de apoiar o leitor em sua compreensão. Ocaña e Zaro (2014) chamam essa técnica de “autotradução”, e sustentam que seu emprego

permite que el lector comprenda lo que se dice en la otra lengua y, al mismo tiempo, mantener el estilo del autor sin que se pierda la buscada presencia del “Otro” en el TM. Transmite, además, el deseo de reafirmar lo que ya se ha dicho en una lengua para que la intervención quede totalmente clara (OCAÑA; ZARO, 2014, p. 264).

Observem-se alguns exemplos do uso de autotraduções no original, e de sua permanência na tradução do ato *Quinta temporada*:

TO:

WORKER: Autumn?

COYOTE: El Otoño. (VALDEZ, 1990, p. 31)

TT:

TRABALHADOR: O Outono?

COYOTE: El Otoño.

TO:

WORKER: (*Suddenly fearful.*) Winter?

COYOTE: El invierno! (VALDEZ, 1990, p. 32)

TT:

TRABALHADOR: (*Subitamente com medo.*) O inverno?

COYOTE: El invierno!

TO:

UNIONS: (*With RAZA and CHURCHES.*) Sign a contract!

WORKER: ;Firma un contrato! (VALDEZ, 1990, p. 39)

TT:

SINDICATOS: (*Junto com a RAZA e as IGREJAS.*) Assine um contrato!

TRABALHADOR: ;Firma un contrato!

TO:

WINTER: [...] ;La justicia social!

COYOTE: Social justice? Oh, no! [...] (VALDEZ, 1990, p. 39)

TT:

INVERNO: [...] ;La justicia social!

COYOTE: Justiça social? Oh, no! [...]

Como se pode ver, palavras, termos e frases em espanhol são acompanhados do uso de autotraduções próximas no texto meta, seguindo-se o que se faz no original, e esse recurso intratextual oferece ao leitor, na própria dinâmica de construção do texto, um elemento que possibilita a compreensão de uma porção textual em outra língua, preservando o hibridismo linguístico e a mudança de línguas do texto de origem, por meio do mesmo recurso nele utilizado. Assim como no original, também na tradução essa estratégia é usada com a função de apresentar ao leitor palavras, expressões e frases em espanhol usadas pelos personagens, com o propósito de informar e contextualizar o leitor em relação a aspectos e referências de grande relevância trazidos pelo texto original em relação ao tema e ao contexto abordados na peça. Dada a importância que têm para a comunidade chicana, tais aspectos e referências vêm em língua espanhola no original e na tradução, com o recurso da tradução próxima.

Cabe destacar que as porções mantidas em espanhol no texto traduzido não representam dificuldades para o leitor meta, já que contam com o apoio da tradução próxima, além do que, na maioria das vezes, podem ser facilmente inferidas pelo contexto e o entorno em que aparecem, e são compostas, em muitos casos, por palavras e termos próximos, semelhantes, ou até idênticos, a seus correspondentes em português; tudo isso facilita a compreensão, por parte do leitor meta, desses elementos linguísticos mantidos na língua original, nesse caso, o espanhol.

Seguindo a lógica da compensação antes comentada, em alguns momentos do texto traduzido esse recurso da autotradução foi também aplicado a palavras, termos e expressões

mantidas, no mesmo ponto em que aparecem no original, em inglês. Também nesses casos, ainda que não haja, no texto de origem, o uso de mais de uma língua, a presença do inglês no texto traduzido amplia o hibridismo e o multilinguismo do texto meta, e compensa perdas de mudança de códigos em outros pontos. Além disso, essa estratégia pode cumprir outras funções no texto meta, tais como: tornar mais clara uma determinada informação enunciada; enfatizar e reforçar um elemento que tem papel importante e central no ato comunicativo realizado; substituir uma repetição de palavras do original pelo uso de mais de uma língua, o que aumenta o hibridismo linguístico da tradução.

Importante reiterar que os elementos linguísticos mantidos em inglês no texto meta podem ser compreendidos com facilidade pelo leitor de chegada, já que, além de estarem autotraduzidos, são, no geral, acessíveis e familiares para o leitor, pois, quase sempre, têm certa inserção e circulação no contexto de chegada, o que facilita seu entendimento. Ademais, o contexto em que aparecem e as informações presentes em seu entorno também contribuem para sua compreensão no texto. Seguem alguns exemplos desses gestos tradutórios:

TO:

COYOTE: [...] Covered with money! [...] (VALDEZ, 1990, p. 29)

TT:

COYOTE: [...] Coberto de money, dinheiro! [...]

TO:

COYOTE: [...] Well, what do you say? Will you work for me? (VALDEZ, 1990, p. 30)

TT:

COYOTE: [...] Well, muito bem, o que você me diz? Vai trabalhar pra mim?

TO:

WINTER: (*Rushing over to him.*) No, cash! (VALDEZ, 1990, p. 34)

TT:

INVERNO: (*Correndo na direção dele.*) Não, cash! Só dinheiro vivo!

TO:

PATRON: Help me! (VALDEZ, 1990, p. 39)

TT:

PATRÃO: Help me! Me ajudem!

TO:
 PATRON: (*After a pause.*) All right! [...] (VALDEZ, 1990, p. 39)
 TT:
 PATRÃO: (*Depois de uma pausa.*) All right, tudo bem! [...]

Deve-se ressaltar que, em alguns pontos do texto meta, as técnicas e recursos antes comentados foram usados em conjunto, com a manutenção, em um mesmo enunciado, de elementos em espanhol e em inglês, com ou sem autotradução. Esse gesto tradutório produziu porções textuais marcadamente plurilíngues, nas quais atuam, se entrelaçam e se fundem as três línguas envolvidas no processo tradutório – português, espanhol e inglês –, colocando-as em diálogo e em contato para gerar um texto híbrido, multilíngue, polifônico e heterogêneo, seguindo a proposta do original. Assim, preserva-se e amplia-se, ao mesmo tempo, a mudança de códigos na tradução, e se compensam perdas de hibridismo ocorridas em outras de suas partes.

Como nos casos anteriores, as palavras e as expressões mantidas em espanhol e em inglês nesses enunciados não apresentam dificuldades de entendimento para o leitor, pois podem ter sua compreensão facilitada e favorecida por diversos fatores, tais como: serem familiares para o leitor e terem certa inserção e circulação em seu contexto; carregarem certa proximidade com o português, ou serem relacionadas a ocorrências próximas de sua autotradução para o português; terem seu significado recuperado pelo contexto em que aparecem. Alguns exemplos são:

TO:
 PATRON: [...] Like your patron, eh, boy? (VALDEZ, 1990, p. 30)
 TT:
 PATRÃO: [...] Você gosta do seu patrón, né, boy?

TO:
 COYOTE: [...] ¿Sí, patroncito? I didn't mean it, boss. [...] (VALDEZ, 1990, p. 33)
 TT:
 COYOTE: [...] ¿Sí, patroncito? Foi sem querer, boss. [...]

TO:
 WINTER: All right, I'm going for now, but I'll be back again next year, campesino. (*Exits S.R.*) (VALDEZ, 1990, p. 35)
 TT:
 INVERNO: All right, tudo bem, eu tô indo, por enquanto, mas eu vou voltar no ano que vem, campesino. (*Sai pela direita.*)

TO:

COYOTE: (*Hesitating, hat in hand.*) Well, you see, patrón, it's this way... (VALDEZ, 1990, p. 36)

TT:

COYOTE: (*Hesitante, com o chapéu nas mãos.*) Well, o senhor sabe né, patrón, assim...

Segundo Ahmed (2018), outro modo de se usar a mudança de códigos em textos literários é o que ele chama de “ambiguous-access code-switching” (AHMED, 2018, s. p.), que ocorre por meio do emprego de elementos linguísticos que podem ser acessados de forma semelhante ou idêntica por leitores de diferentes línguas. Esse recurso, do qual se vale também o texto original em alguns pontos, foi utilizado no processo tradutório de *Quinta temporada*, com a manutenção de elementos linguísticos que carregam em seu interior o hibridismo e a fusão entre as línguas, pois possuem uma ambiguidade que lhes é inerente e constitutiva, que faz com que pertençam, ao mesmo tempo, a mais de um idioma, possibilitando ao leitor meta interpretá-los de duas maneiras: como manutenção da palavra em sua língua original ou como uso de uma palavra em português. Isso confere a tais elementos um componente maior de polifonia, pois trazem em si duas vozes, duas línguas, duas possibilidades de leitura, sendo, portanto, tão híbridos quanto os textos – original e tradução – que habitam. Por pertencer ao mesmo tempo a mais de um idioma, essas palavras não trazem dificuldades de compreensão para o leitor de chegada, pois este pode acessar e entender os significados e sentidos que carregam tanto como parte de sua língua, quanto como parte da língua do outro, conforme pode ser atestado nos exemplos que seguem:

TO:

He originally appeared in this acto with the name of real-life contratistas. (VALDEZ, 1990, p. 28)

TT:

Originalmente, esse personagem apareceu neste ato com o nome de contratistas da vida real.

TO:

WORKER: [...] My name is José. [...] (VALDEZ, 1990, p. 29)

TT:

TRABALHADOR: [...] Meu nome é José. [...]

TO:

COYOTE: ¡Entrale, mano! [...] (VALDEZ, 1990, p. 30)

TT:

COYOTE: Vai com tudo, mano! [...]

TO:
COYOTE: Amigo... (VALDEZ, 1990, p. 35)
TT:
COYOTE: Amigo...

Para finalizar esses breves comentários sobre a tradução para o português do ato *Quinta temporada*, do dramaturgo chicano Luis Valdez, reitera-se que, como aponta Ahmed (2018), o uso e a estruturação da alternância linguística em um texto literário multilíngue é muito importante, e o tradutor de tais objetos deve considerá-los no processo de sua transferência para outra língua e outra cultura, por meio de uma tradução que represente e cumpra as funções linguísticas e literárias que esses recursos possuem no texto original (AHMED, 2018). Igualmente, Carrijo (2020) conclui seu estudo afirmando que

o texto de Marsé, como artefato literário, cria um discurso polifônico, plurilíngue e, ao extremo, “esquizofrênico”, para dar conta de uma identidade híbrida e contrastiva, em si mesma traduzida. A tradução desse artefato ficcional envolve escolhas éticas e uma cuidadosa recriação dos recursos empregados pelo autor, a fim de criar a “comunidade de destinos” entre o original e a tradução (CARRIJO, 2020, p. 27-28).

Dessa forma, as estratégias comentadas e exemplificadas nas páginas anteriores podem ser usadas para auxiliar no cumprimento de tais propósitos, bem como “to elucidate the inserted foreign codes, to make them accessible for as many readers or listeners as possible, and to maintain the multiple voices of the characters with their cultural bonds and backgrounds in the text” (AHMED, 2018, s. p.), preservando, assim, o caráter de resistência, de luta, e de afirmação identitária e cultural do texto fonte.

Referências

AHMED, Mohamed A. H. Codes across languages: On the translation of literary code-switching. *Multilingua*, v. 37, n. 5, s. p., 2018.

ARCIA, Ulises Franco. Translating Multilingual Texts: The Case of “Strictly Professional” in *Killing Me Softly. Morir Amando* by Francisco Ibáñez-Carrasco. *Mutatis Mutandis*, v. 5, n. 1, p. 65-85, 2012.

BARROS, Cristiano Silva de. *El teatro como instrumento de lucha social: una comparación entre el teatro chicano y el teatro gallego*. 2003. 260 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Department of Classical & Modern Languages & Literatures, Texas Tech University, Lubbock, Texas, 2003.

BIGSBY, Christopher William Edgar. El Teatro Campesino. In: BIGSBY, Christopher William Edgar. *A critical introduction to twentieth-century American drama*. Volume three: Beyond Broadway. Cambridge: Cambridge U. P., 1985. p. 355-364.

BUENO, Thaís Ribeiro. *Literatura chicana e tradução: transbordamentos e aproximações à Frontera*. 2016. 174 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

CAMPS, Assumpta. ‘A mitad de camino entre aquí y allá, en medio de quién sabe dónde’: Traducir la/desde la frontera. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, n. 3, p. 337-354, 2011.

CARRA, Nieves Jiménez. ¿Traducir o no traducir? La presencia del cambio de código en la literatura latina en Estados Unidos y su influencia en la traducción. In: Congreso de la Sociedad Española de Lenguas Modernas *Actas III Congreso de la Sociedad Española de Lenguas Modernas*. Sevilla: Editorial Bienza, 2013. p. 127-143.

CARRIJO, Carolina Dutra. Identidades traduzidas: abordagens éticas na tradução de *El Emante Bilingue*. *Revista Entrelaces*, v. 9, n. 21, p. 14-31, 2020.

D’AMORE, Anna Maria. Traducción en la zona de contacto. *Mutatis Mutandis: Revista latinoamericana de Traducción*, v. 3, n. 1, p. 30-44, 2010.

GARCÍA, Glorinella Patricia Casasa. El espacio literario chicano: performance del mito umbilical. *Cuadernos Americanos*, n. 59, p. 64-74, 1996.

HUERTA, Jorge A. Concerning Teatro Chicano. *Latin American Theatre Review*, v. 6, n. 2, p. 13-20, Spring 1973.

_____. Chicano Agit-Prop: The Early *Actos* of El Teatro Campesino. *Latin American Theatre Review*, v. 10, n. 2, p. 45-58, Spring 1977.

_____. *Chicano Theater: Themes and Forms*. Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press, 1982.

KANELLOS, Nicolás. Folklore in Chicano Theater and Chicano Theater as Folklore. *Journal of the Folklore Institute*, n. 15, p. 57-82, 1978.

_____. Chicano Theatre: A Popular Culture Battleground. *Journal of Popular Culture*, n. 13, p. 541-55, 1980.

_____. *Hispanic Firsts: 500 Years of Extraordinary Achievement*. Detroit: Gale, 1997.

LEAL, Luis. La literatura chicana: una visión panorámica. *Ventana abierta*, v. 1, n. 1 p. 07-17, 1996.

MORA, Joshua A. *Man's inhumanity to Man: justice and injustice in three Mexican-American playwrights*. 1994. 274 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Department of Classical & Modern Languages & Literatures, Texas Tech University, Lubbock, Texas, 1994.

OCAÑA, Marianella Quintero; ZARO, Juan Jesús. Problemas y estrategias de traducción del cambio de código en la literatura chicana al español. *El caso de From This Wicked Patch of Dust de Sergio Troncoso*. *Núcleo*, v. 26, n. 31, p. 247-273, 2014.

OCHOA, Edna. Tú eres mi otro yo. El teatro chicano de Luis Valdez. *Archipiélago Revista Cultural de Nuestra América*, v. 19, n. 72, p. 42-45, 2011.

PINHEIRO, Graziela Maria Lisboa. *El Teatro Campesino: experiências formais e reflexões políticas em cena*. 2008. 236 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabé and Pensamiento Serpentino*. Houston, Texas: Arte Público Press, 1990.

CRISTIANO SILVA DE BARROS

Graduado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1997), mestre em Letras Românicas-Espanhol - Texas Tech University (2000) e doutor em Estudos Literários - Texas Tech University (2003). Atualmente é professor associado da Universidade Federal de Minas Gerais, e atua na área de ensino e aprendizagem de língua espanhola.

Orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-1532-9816>

Lattes id: <https://lattes.cnpq.br/4730047994577097>

E-mail: csilvabarros@hotmail.com