

## ANALYZING ANIMATED SERIES TRANSLATION: *IT'S ADVENTURE TIME!*<sup>1</sup>

**Carolina dos Santos Meyer** (UFRGS)

**Júlia Schaefer Trindade** (UFRGS)

**Abstract:** This study presents an analysis of the translation of slang for the dubbing of the animated series *Adventure Time*. After doing a review of what has already been done in terms of translation techniques studies and classification, this research article shall analyze the translation of slang, by making comparisons between the original version in English and the dubbing for Portuguese-BR, with a corpus extracted from the second episode in the first season: “*Trouble in Lumpy Space*”. The corpus data will be analyzed according to Hurtado Albir’s classification of translation techniques, found in Waquil (2013). This analysis shall determine which might have been the translation techniques used to maintain the use of slang in dubbing, which technique was the most used and what might work best for this kind of translation nowadays: a more literal or a looser translation.

**Keywords:** Translation; Dubbing; Animated series; *Adventure Time*; Translation techniques.

**Resumo:** O presente trabalho apresenta uma análise da tradução de gírias para a dublagem do desenho animado *Hora de Aventura*. Após fazer uma revisão do que já foi teorizado na área de estudo e classificação de técnicas de tradução, este artigo pretende analisar a tradução de gírias, através da comparação entre a versão original em inglês e a dublagem para português brasileiro, com o corpus extraído do segundo episódio da primeira temporada: “*Problemas na Terra do Caroço*”. Os dados do corpus foram analisados de acordo com a classificação de técnicas de tradução de Hurtado Albir, encontrada em Waquil (2013).

---

1. Artigo escrito pelas alunas do Bacharelado em Letras - Hab. Português/Inglês, no âmbito das disciplinas de Estágio Supervisionado de Tradução do Inglês I e II, nos semestres 2014/2 e 2015/1, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizamari R. Becker, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Essa análise pretende determinar quais as técnicas de tradução que podem ter sido usadas para manter o uso das gírias na dublagem, qual foi a mais usada e qual funciona melhor para esse tipo de tradução atualmente: uma tradução mais literal ou mais livre.

**Palavras-Chave:** Tradução; Dublagem; Desenho Animado; Hora de Aventura; Técnicas de tradução.

## Introduction

In Brazil, translation for dubbing started with animated pictures, more precisely, with Walt Disney's animated motion picture *Snow White and the Seven Dwarves*, released in 1937 and translated one year later. Since the beginning, dubbing studios in Brazil have been located mainly in Rio de Janeiro and São Paulo. Part of the dubbing process may have changed since its early days, but even today one does not necessarily have to be a translator with a degree in order to work with translation for dubbing, even though working with this sort of audiovisual translation is far from easy. These translators certainly face many difficulties and have to make decisions considering the target audience, the time and TV channel on which the series will be displayed, mouth movements that appear on screen, and the length of the translation. Such decisions result in translations that can be classified according to the techniques used.

As seen in Waquil (2013), classification of translation strategies has been previously studied by several authors. Jean-Paul Vinay and Jean Darbelnet (1958) were the first to categorize translation procedures. Later on, other scholars came up with their own – such as Barbosa (1990), with a revaluation for the Vinay and Darbelnet's classification – and Aubert (1998), with a new classification based on Vinay and Darbelnet's. Though not mentioned in Waquil (2013), Newmark (1988) is also a great reference for translation strategies studies; in addition to creating his own classification, he established a difference between two terms: translation methods and

translation procedures. Back to Waquil's review, we see Hurtado Albir's (2001) contribution – who came up with eighteen different techniques used in translation, in addition to changing (once again) the terminology to translation techniques, because she believes this term is best for comprehending the process as well as the result of the translation.

Based on Hurtado Albir's classification for translation techniques, our research article shall analyze translation of slang in one episode of Cartoon Network's animated series *Adventure Time*, by making comparisons between the English original version and Portuguese-BR dubbing, with a corpus extracted from the second episode in the first season. Since dubbing in Brazil is today broadly developed and widespread, but also much criticized, we chose it to be analyzed. Through this study we may reach a better understanding of the decisions made by translators and the results may shed some light on the techniques used for animated series translation for Portuguese dubbing targeted at a young audience. We shall then conclude, in addition to discovering which techniques were used, if the translation was kept closer to the Source Language (SL), in a more literal translation, or if it was adapted into the Target Language (TL), in a more free translation.

In order to do so, this paper is organized into five main sections. After this introduction, we present our theoretical basis for the research, reviewing what has already been done and studied in translation techniques classification. Section 3, about the study, brings our research questions and hypotheses and also more information on our object of study, as well as how the corpus data were collected and analyzed. In section 4, the analysis charts are exposed, along with our discussion on the results. Lastly, section 5 adds some considerations on difficulties and limitations of the study, in addition to ideas for future research studies.

## Review of the literature

In search of literature for our theoretical background, we came to find Waquil (2013), which is master's dissertation that incorporates reviews of four different classifications for decisions made in translation. The first attempt to categorize procedures in translation was proposed by Vinay and Darbelnet in a study written in 1958. As seen in Waquil (2013), the French authors mentioned that there are two different ways for translation: the direct translation (a literal form, closer to the Source Language and considered an easier translation) and the oblique translation (a more indirect form, which requires syntax or lexical changes from the Source Language to the Target Language).

According to Vinay and Darbelnet, the methods or procedures for a direct translation – that they actually refer to as the easiest one – are:

1. Borrowing - it is the taking of words directly from the SL into the TL without translation; the authors reinforce the fact that if, with regular use, the word is incorporated into the vocabulary of the TL, then it cannot be considered Borrowing anymore;
2. Calque – it is, for the authors, a type of Borrowing, with some modification in the original structure of the word (such as a letter or syllable) to introduce it into the TL. Vinay and Darbelnet say that “as with Borrowings, there are many fixed calques which, after a period of time, become an integral part of the language” (Vinay; Darbelnet, 1995, *apud* Waquil, 2013, p. 85);
3. Literal Translation – also known as “word-for-word translation”; according to the authors, this procedure

is more common between languages that belong to the same family (origin) and/or to the same culture.

As for the procedures for the oblique translation, they should be used when the direct translation “gives another meaning, or has no meaning, or is structurally impossible, or does not have a corresponding expression within the metalinguistic experience of the TL or has a corresponding expression, but not within the same register” (Vinay; Darbelnet, 1995, *apud* Waquil, 2013, p.86). These procedures, which the authors consider the most complex ones, are:

4. Transposition – it happens when there is a shift of word class, without change in meaning; it can happen in two types: obligatory and optimal;
5. Modulation – it is a variation in the message that results in a different point of view; this is a procedure for the cases in which the literal translation creates a form which is not natural as it goes against the feeling of the TL; it is also separated between obligatory and optimal;
6. Equivalence – it happens when the same situation is accounted for by means of very different stylistic and structural devices; they “are of a syntagmatic nature, and affect the whole of the message” (Vinay; Darbelnet, 1995, *apud* Waquil, 2013, p. 86). Vinay and Darbelnet consider that these equivalents are mostly fixed and only authors have the responsibility of introducing new units into a language, not the translators;
7. Adaptation – this procedure is used when the situation described in the SL is not possible or does not exist in the

culture of the TL and must thus be created a new situation by reference; it is considered a subtype of Equivalence.

In Waquil (2013), Vinay and Darbelnet's study is pointed out as quite limited, but we have to acknowledge them as the pioneers in classifying translation procedures, therefore encouraging all studies that follow, and working as great reference in translation even nowadays. All new categories and reviews for decisions in translation that follow take Vinay and Darbelnet's classification to question it and improve it. As a good example of that, Waquil also brings the works of Barbosa (1990) and Aubert (1998). In Barbosa (1990), the Brazilian author reviews the procedures listed by the French pioneers and fulfills the gaps in their study, becoming great reference in translation studies in Brazil. Barbosa criticizes the division between direct and oblique translation and creates a list of 15 procedures that she believes that can truly handle translation practice, with different and much more flexible limits. Aubert (1998) also reviews and creates 13 new categories starting from Vinay and Darbelnet's. One great difference is that in Aubert's model, the term used is translation "modalities".

In fact, there is great changeability with the terms used to categorize decisions made in translation. Vinay and Darbelnet hardly establish a difference between "method" and "procedure" (according to Waquil, the term is interchangeable along the study); Barbosa calls hers "procedures", while Aubert, as aforementioned, calls it "modalities". Although it is not mentioned in Waquil, Peter Newmark (1988) is also a great reference in translation studies and he is an author that tries to make a difference between the terms "method" and "procedure": he says that translation methods relate to whole texts while translation procedures are used for sentences and the smaller units of language. All those authors that followed Vinay and Darbelnet have their own reasons to explain their choices for

terms and categorization. The same happens in Hurtado Albir (2001), whose model is the last and most recent model brought up in Waquil (2013).

Hurtado Albir created a classification for what she calls “translation techniques”. This term was chosen because differently than “method”, “procedure” or “strategy”, “technique”, according to the author, “refers to a concrete verbal procedure, noticeable in the translation result, to achieve translational equivalence” (HURTADO ALBIR *apud* Waquil, 2013, p. 94, our translation). Waquil points out a few characteristics of these translation techniques:

- they comprehend what happens in the procedure as well as how it affects the result;
- their usage aims at the establishment of equivalence;
- they affect micro-units of the text; they are used in final decisions to reformulate the text;
- they are translator’s choices;
- they are validated by context, purpose of the translation, audience expectations, etc;
- they are discursive and contextual; and
- they are functional.

Hurtado Albir’s classification model is wider than any previous ones. Her classification is composed by 18 different but equally important translation techniques, listed in alphabetical order as follows (MOLINA; HURTADO ALBIR, 2002):

1. Adaptation - to replace culture specific items from the SL with one from the TL;
2. Amplification - to add more details in order to explain a term from the SL;

3. **Borrowing** - to take a word or expression from the SL and incorporate it to the TL. It can be pure, maintaining the spelling, or naturalized, adapting it to the spelling rules of the TL;
4. **Calque** - is the literal translation of a foreign word or phrase, which can be lexical or structural;
5. **Compensation** - it is when a stylistic element or a piece of information cannot be added in the same place as in the Source Text (ST) and, to compensate, it is introduced somewhere else in the Target Text (TT);
6. **Description** - it is the replacement of a term or expression with a description of its form or/and function;
7. **Discursive Creation** - it is the establishment of a temporary equivalence that is totally unpredictable out of context;
8. **Established Equivalent** - it is the use of a term or expression recognized (by dictionaries or language in use) as an equivalent in the TL;
9. **Generalization** - as opposed to Particularization, generalization means that a less specific term was used in the TT;
10. **Linguistic Amplification** - as opposed to Linguistic Compression, it occurs when linguistic elements, more words, are added in the TT;
11. **Linguistic Compression** - contrary to Linguistic Amplification, it occurs when linguistic elements are synthesized in the TT.
12. **Literal Translation** - word-for-word translation;
13. **Modulation** - it can be lexical or structural; regarding the

- ST, it is to change the point of view, focus or cognitive category...;
14. Particularization - the use of a more precise or concrete term;
  15. Reduction - contrary to Amplification, Reduction is when an information item is being suppressed from the ST in the translation to the TT;
  16. Substitution - it can be linguistic or paralinguistic; consists in the change of linguistic elements for paralinguistic elements (intonation, gestures) or vice versa;
  17. Transposition - the change of a grammatical category;
  18. Variation - to change linguistic or paralinguistic elements (intonation, gestures) that affect aspects of linguistic variation: changes of textual tone, style, social dialect, geographical dialect, etc.;

Keeping all that in mind, we present below a comparison chart, to see the differences between the first model for categorization of translation methods and procedures (Vinay and Darbelnet's) and the most recent model of translation techniques (Hurtado Albir's), the same model that was chosen for our analysis.

### **Comparison of different theoretical classifications - Chart 1**

<b>Author</b>	<b>Vinay and Darbelnet</b>	<b>Hurtado Albir</b>
Classification	Translation Methods and Procedures	Translation techniques
	Borrowing	Adaptation
	Calque	Amplification
	Literal Translation	Borrowing
	Transposition	Calque
	Modulation	Compensation
	Equivalence	Description
	Adaptation	Discursive Creation
		Established Equivalent
		Generalization
		Linguistic Amplification
		Linguistic Compression
		Literal Translation
		Modulation
		Particularization
		Reduction
		Substitution
	Transposition	
	Variation	

It is possible to see that Hurtado Albir's categorization is much more recent, flexible, has more techniques, and is also more thoroughly explained. In addition to that, it works as a better tool to analyze translations than any previous ones because it encompasses the procedure as well as the result, which means that the techniques used by the translator are more easily classifiable because they are noticeable in the result of the translation, the target-text. This also does not establish divisions between an "easier" or a "more difficult" translation, unlike Vinay and Darbelnet's classification. For those reasons, this is the categorization chosen in Waquil (2013) and also here for our research analysis.

## The study

This study aimed at the analysis of the translation techniques used in the translation of slang in the Portuguese dubbing for Adventure Time. The intention was to answer the following research questions:

- Which translation techniques can be found in this series translation?
- Is there a translation technique that was more broadly used?
- Can these translations be considered more literal or looser?

Translation techniques in dubbing may adapt and domesticate the characters' speech because of the target language of the young audience. In addition, translation for dubbing may be looser because of the dynamics of the spoken language, and even because dubbing is about phonetic synchronization: the characters' speech has to be synchronized with the

mouth movements. The analysis and research results shall prove or deny these hypothetical statements.

### ***The object of study***

The object chosen for analysis was *Adventure Time*, an American animated television series, based in Epic-fictional stories such as the Lord of the Rings's books and RPGs (role-playing games) such as Dungeons and Dragons. It was first aired in 2010 and was created by animator and producer Pendleton Ward, for Cartoon Network. The story is about the adventures of main characters Finn, a human boy, and his best friend and adoptive brother Jake, a dog with magical powers: he has the power to change shape and grow and shrink at will. Episodes are set in the post-apocalyptic Land of Ooo. Along the way, Finn and Jake interact with other characters, such as magical creatures and princesses and kings, since the Land of Ooo comprehends many different kingdoms – such as the “Lumpy Space” that we see in the episode analyzed. It is a very interesting object of study, because it is an animated series that shows some peculiar characters with different speech styles. The use of extremely colloquial language and use of lingo and slang is very common – and it takes great part in the humor in the series. It is also very popular nowadays, even reaching an older audience and widespreading around the world.

In order to answer our research questions and to confirm the hypotheses, the second episode from the series' first season was selected to be analyzed, for a more brief and concise analysis. This episode, “Trouble in Lumpy Space”, is a very good example of the common use of slang in the series. Even though the main characters – Finn and Jake – always use slang in their speech, the characters that live in the so called “Lumpy Space” are characterized by a much more unique form of speech fulfilled with slang; and also lingo – “the special language used for a particular activity or by a

particular group of people”, according to the Merriam-Webster Dictionary. That is, some slang was created and is used inside the series’ world only. For delimitation purposes, we did not include lingo in our analysis; we focused on the use of common slang only.

### ***Corpus collection and analysis***

The transcriptions for the original audio in English and the Brazilian Portuguese dubbing were found online. After watching the episode in both languages, we checked and amended a few mistakes in the transcriptions, and then the pieces of the characters’ speech that better exemplified the extreme use of slang were selected to create a small *corpus* for analysis. A chart was composed with the *corpus* data, for comparison of sentences and expressions from the original to the dubbed version; the use of slang was highlighted. As reference, we used three dictionaries (Macmillan Advanced, Urban Dictionary<sup>2</sup>, Webster online<sup>3</sup>) to check if the words chosen were actually considered slang in the English language. After that, the time of occurrence of the lines was added to the transcription analysis chart, based on online streaming of the episodes that can be found at *Vimeo* (for the English version) and *UOL Mais* (for the Brazilian Portuguese version).

As mentioned before, we based our methodology on one of the four models for translation techniques classification presented in Waquil (2013): Hurtado Albir’s classification from 2001, with 18 different translation techniques, since those categories encompass the procedure as well as the result and it was the most thorough tool we had within the literature we reviewed. Since we had those references written in Portuguese or Spanish, we had to find something written in English so we would not get

---

2. <http://www.urbandictionary.com/>

3. <http://www.merriam-webster.com/>

mistranslations of the terms. We found Molina & Hurtado Albir (2002), an article on the same topic of translation techniques, containing the same classification, but that was written in English; this was the most reliable source for the terms. Finally, the charts were developed for a better understanding of the analysis and results.

## Results and discussion

### ***Corpus from transcription<sup>4</sup> and analysis of translation techniques – Chart 2***

<b>Transcription in English: TROUBLE IN LUMPY SPACE</b>	<b>Transcription in Portuguese: PROBLEMAS NA TERRA DO CAROÇO</b>	<b>Translation techniques according to Hurtado Albir (2001)</b>
[00:00:17] <b>Jake:</b> <u>Bouncing!</u>	[00:00:40] <b>Jake:</b> Uh, <b>legal!</b>	Discursive Creation, Linguistic Amplification

4. Transcription and analysis of slang in characters' speech from *Adventure Time's* episode 2, season 1. Time based on the online streaming of the episode found on <<http://vimeo.com/66970690>> (English version) and <<http://mais.uol.com.br/view/31p8vaj2iead/02-problemas-na-terra-do-caroco-0402CC183362D8914326>> (Brazilian Portuguese version).

<p>[00:00:18] <b>Finn:</b> Princess, this tea party <b>sucks in a big way!</b> But thanks for the invite!</p>	<p>[00:00:44] <b>Finn:</b> Princesa, a festa do chá <u>tá complicada</u>, mas obrigado pelo convite.</p>	<p>Discursive Creation  Reduction</p>
<p>[00:00:36] <b>Lumpy Space Princess:</b> What?! <b>No way!</b> It's <b>super</b> easy!</p>	<p>[00:01:03] <b>Princesa Carço:</b> <b>Nem vem</b>, isso é <u>muito fácil</u>.</p>	<p>Established Equivalent  Transposition</p>
<p>[00:00:43] <b>Lumpy Space Princess:</b> Fine. I'll prove it. Huh? Ah! Oh, no! Oh, <b>snap!</b></p>	<p>[00:01:09] <b>Princesa Carço:</b> Está bem, eu vou provar. Ah! Ah! Ah! Ah! <u>Ah! Aaah!</u></p>	<p>Substitution</p>
<p>[00:00:49] <b>Lumpy Space Princess:</b> <b>Oh, my.</b> Sorry I bit your leg.</p>	<p>[00:01:15] <b>Princesa Carço:</b> <u>Ai, que droga</u>, eu morde a sua perna.</p>	<p>Modulation</p>
<p>[00:00:53] <b>Lumpy Space Princess:</b> <b>Oh, my gosh.</b> Oh, right. Sorry.</p>	<p>[00:01:19] <b>Princesa Carço:</b> Ah, eu nem notei isso, me desculpa.</p>	<p>Reduction, Substitution* (*The "Oh, my gosh" feeling is noticeable on the character's intonation.)</p>

<p>[00:00:55] <b>Finn:</b> <b>Dude!</b> Your leg!</p>	<p>[00:01:21] <b>Finn:</b> <b>Cara</b>, sua perna!</p>	<p>Established Equivalent</p>
<p>[00:01:06] <b>Lumpy Space Princess:</b> It just means he's changing into a Lumpy Space guy, on account of my bite. It's just <b>like</b>, um, <b>y'know...</b> werewolf rules? Ar, rawr rawr rawr rawr!</p>	<p>[00:01:32] <b>Princesa Caroço:</b> Só quer dizer que ele está virando um cara da Terra do Caroço por causa da mordida. É <b>tipo, sabe</b>, que nem lobisomens! Haurr rauhr rauhr!</p>	<p>Established Equivalent  Established Equivalent</p>
<p>[00:01:16] <b>Jake:</b> What? You think I'm gonna turn all lumpy like her? <b>Get outta here.</b> Wha? Finn, I think I'm <b>freakin' out!</b></p>	<p>[00:01:42] <b>Jake:</b> Que? <b>Cê</b> acha que eu vou ficar todo encaroçado que nem ela? <b>Sai dessa!</b> O quê? Ô Finn, eu acho que eu <b>tô pirando!</b></p>	<p>Compensation  Established Equivalent  Established Equivalent</p>
<p>[00:01:22] <b>Finn:</b> Calm down, <b>bud!</b> I'll... I'll sock the lumpiness outta ya!</p>	<p>[00:01:48] <b>Finn:</b> Relaxa, <b>cara.</b> Eu vou... Socar todos os seus carcosos!</p>	<p>Established Equivalent</p>

<p>[00:01:43] <b>Lumpy Space Princess:</b> He'll be lumpy, <b>like</b>, forever.</p>	<p>[00:02:08] <b>Princesa Caroço:</b> Vai ser encarado, <b>tipo</b> para sempre.</p>	<p>Established Equivalent</p>
<p>[00:02:08] <b>Lumpy Space Princess:</b> <b>Whatever!</b> It's 2009!!</p>	<p>[00:02:34] <b>Princesa Caroço:</b> "<u>Tanto faz</u>, 2009!"</p>	<p>Linguistic Amplification, Discursive Creation</p>
<p>[00:02:21] <b>Lumpy Space Princess:</b> Yeah, <b>whatever</b>, fine.</p>	<p>[00:02:47] <b>Princesa Caroço:</b> Ah, <u>sei lá</u>, sim!</p>	<p>Linguistic Amplification, Discursive Creation</p>
<p>[00:02:35] <b>Lumpy Space Princess:</b> Hold it. First, you should check out my house. It's, <b>like</b>, kind of <b>lame</b>, but way less <b>lame</b> than, <b>like</b>, your house.</p>	<p>[00:03:01] <b>Princesa Caroço:</b> Primeiro vocês tem que conhecer minha casa. É <b>tipo</b>, meio <b>tosca</b> mas é menos <b>tosca</b> do que, <b>tipo</b> a de vocês.</p>	<p>Established Equivalent</p> <p>Discursive Creation</p> <p>Discursive Creation</p> <p>Established Equivalent</p>

<p>[00:02:47] <b>Finn:</b> That's so close! We can run there in no... time. Aww, what?!! It's, <b>like</b>, a million-mile fall into space!</p>	<p>[00:03:12] <b>Finn:</b> É muito perto! Podemos chegar bem... rapidinho. Ah, qual é! É <u>quase</u> um milhão de quilômetros de queda no espaço!</p>	Particularization
<p>[00:03:48] <b>Lumpy Space Princess:</b> Hmm. Call <b>BFF</b> 66.</p>	<p>[00:04:13] <b>Princesa Carço:</b> Hm. Ligar para <u>melhor amiga</u> 66.</p>	Description
<p>[00:03:52] <b>Lumpy Space Princess:</b> Hey, Melissa. <b>What's up?</b></p>	<p>[00:04:18] <b>Princesa Carço:</b> Oi Melissa, <u>tudo bem?</u></p>	Particularization
<p>[00:03:54] <b>Lumpy Space Princess:</b> I'm asking her, <b>jeez!</b> Melissa, just listen!</p>	<p>[00:04:21] <b>Princesa Carço:</b> <b>Peraí</b>, eu tô pedindo a ela. Escuta, Melissa, é...</p>	Compensation
<p>[00:04:07] <b>Lumpy Space Princess:</b> Tonight is the weekly Promcoming Dance! It's gonna be so <b>flipping awesome!</b> Oh my god...! [...] Oh oh oh...</p>	<p>[00:04:33] <b>Princesa Carço:</b> Hoje... é o Baile Semanal de Pré-Formatura! Vai ser tão <b>irado! Sinistro, demais, medonho até o fim!</b> [...] Uh uh uh...</p>	Compensation, Linguistic Amplification

<p>[00:04:20] <b>Finn:</b> Melissa, you should <b>totally</b> drive us to Makeout Point to make out with <b>hot</b> boys!</p>	<p>[00:04:46] <b>Finn:</b> Melissa, você tem que levar a gente ao Ponto das Beijocas pra ficar com uns garotos <u>bonitões!</u></p>	<p>Linguistic Compression</p> <p>Discursive Creation</p>
<p>[00:04:36] <b>Jake:</b> Actually, I think I'm beating it back with sheer willpower! <b>Oh, my.</b></p>	<p>[00:05:02] <b>Jake:</b> Na verdade, eu tô dando um jeito com uma grande força de vontade. <b>Tô lascado, ui!</b></p>	<p>Discursive Creation, Linguistic Amplification</p>
<p>[00:04:42] <b>Lumpy Space Princess:</b> Yeah, <b>whatever.</b> Just don't mess with my phone again.</p>	<p>[00:05:07] <b>Princesa Carço:</b> Sei, <u>até parece.</u> Só não mexa no meu telefone outra vez.</p>	<p>Linguistic Amplification, Discursive Creation</p>

<p>[00:04:54] <b>Jake:</b> Aw, Finn, this music <b>ducks</b>, right? [suddenly in a lumpy accent:] Ah. I love this song. We should totally TP Shandala's house! [in normal voice:] Gracious! That was terrible! Finn, if you can't save me from the lumps... if I do turn... if I become lumpy like them, I want you to...</p>	<p>[00:05:20] <b>Jake:</b> Aí, que <u>musiquinha chata</u>, hein? [de repente, com fala encaroçada:] Agora melhorou bastante. Devíamos todos ir pra casa, tomar um chazinho... Blurrrr, [em voz normal:] Ah quê que é isso, esse negócio perturba! Ô Finn, se você não me salvar dos caroços, se eu me transformar... Eu quero que você...</p>	<p>Discursive Creation, Compensation</p>
<p>[00:05:31] <b>Lumpy Space Princess:</b> We've been here for, <b>like</b>, five minutes.</p>	<p>[00:05:57] <b>Princesa Caroco:</b> Nós já chegamos há <u>quase</u> cinco minutos.</p>	<p>Particularization</p>
<p>[00:05:36] <b>Melissa:</b> This is Brad's house. You wanted a ride to Makeout Point? You think I want to <b>make out</b> with you?!</p>	<p>[00:06:04] <b>Melissa:</b> É a casa do Brad. Você quer carona pro Ponto das Beijocas? Tá achando que eu vou querer <b>ficar</b> com você, é?</p>	<p>Established Equivalent</p>

<p>[00:06:15] <b>Lumpy Space Princess:</b> Wait. Watch yourself, Finn. The <b>guys</b> who use the antidote up here are notorious for being... smooth <b>posers</b>.</p>	<p>[00:06:41] <b>Princesa Caroço:</b> Calma aí. Tenha cuidado, Finn. Os <b>caras</b> que costumam usar o antídoto aqui são conhecidos por serem <b>metidos a lisos</b>.</p>	<p>Established Equivalent</p> <p>Discursive Creation</p>
<p>[00:06:34] <b>Jake:</b> Aw, man!</p>	<p>[00:07:00] <b>Jake:</b> Ai, caramba!</p>	<p>Discursive Creation</p>
<p>[00:06:37] <b>Finn:</b> Hey, <b>guys</b>. Lookin' smooth!</p>	<p>[00:07:04] <b>Finn:</b> Oi, <u>gente!</u> Parecem lisos...</p>	<p>Generalization</p>
<p>[00:06:43] <b>Monty:</b> Why are you <b>sucking up to us?</b></p>	<p>[00:07:10] <b>Monty:</b> Por que tá <b>puxando nosso saco?</b></p>	<p>Established Equivalent</p>
<p>[00:06:47] <b>Lenny:</b> Chyah, lumpiness <b>suuucks</b>. Hey, Monty, <u>time's up</u>, sphere-hog! My turn!</p>	<p>[00:07:14] <b>Lenny:</b> Pois é, o caroço <b>não tá com nada</b>. Ô, Monty, <b>rala peito</b> daí ô, é minha vez.</p>	<p>Description, Linguistic Amplification</p> <p>Compensation</p>
<p>[00:06:57] <b>Lenny:</b> This orb is the antidote, <b>bruh</b>.</p>	<p>[00:07:23] <b>Lenny:</b> A bola é o antídoto, <b>meu irmão</b>.</p>	<p>Established Equivalent</p>

<p>[00:07:12] <b>Lumpy Space Princess:</b> What do you care? Just give 'em the antidote already, and stop being such a <b>poser</b>.</p>	<p>[00:07:38] <b>Princesa Caroço:</b> Te interessa, é? Deem logo o antídoto e deixem de ser <u>metidos</u>.</p>	<p>Discursive Creation</p>
<p>[00:07:32] <b>Lumpy Space Princess:</b> Wow. Now I know how you really feel. I was just trying to help, but <b>whatever</b>. NO. No, not <b>whatever!</b> I know I mess things up sometimes, but I'm really trying! And <b>you guys</b> are supposed to be my friends! Not like the fake ones I have here! So do what you want! I'm going to Promcoming! Are you coming or not, Lumpy Jake?</p>	<p>[00:07:58] <b>Princesa Caroço:</b> Agora eu sei como se sente, eu só estava tentando ajudar, mas <u>tanto faz</u>... Hmm... <b>NÃO!</b> Não é <u>tanto faz</u> não! Eu sei que eu piso nos calos as vezes, mas eu estou mesmo tentando, e <u>você</u> tem que ser meu amigo! Não que nem os falsos que eu tenho aqui. Então faz o que você quiser, eu vou para a Pré-Formatura! Tchau! Você vem ou não, ô Jake encaroçado?</p>	<p>Discursive Creation</p> <p>Discursive Creation</p> <p>Linguistic Compression</p>

<p>[00:007:54] <b>Jake:</b> No. Because no matter how messed up and lumpy I get, this <b>guy</b> never turns his back on me!</p>	<p>[00:08:20] <b>Jake:</b> Não, porque não importa o quanto atrapalhado ou encaroçado eu fique esse <b>cara</b> nunca vai me abandonar, tá me entendendo?</p>	<p>Established Equivalent</p>
<p>[00:08:00] <b>Jake:</b> Oh, yah. Right behind <b>ya</b>. Just gotta turn my back on this <b>guy</b>.</p>	<p>[00:08:26] <b>Jake:</b> É claro, <u>tô</u> logo atrás <u>de</u> <u>você</u>, só tenho que abandonar o <b>cara</b> aqui.</p>	<p>Compensation  Established Equivalent</p>
<p>[00:08:17] <b>Monty:</b> <b>Jam on, man!</b></p>	<p>[00:08:44] <b>Monty:</b> <b>Se liga, cara.</b></p>	<p>Modulation  Established Equivalent</p>
<p>[00:08:18] <b>Finn:</b> Huh? I thought <b>you guys</b> left!</p>	<p>[00:08:48] <b>Finn:</b> <u>Ãh?</u> Pensei que <u>vocês</u> tinham ido embora.</p>	<p>Linguistic Compression</p>
<p>[00:08:30] <b>Finn:</b> Yeah, there's no girl. But there is still time to save Jake! Do <b>you guys</b> know where Promcoming is?</p>	<p>[00:08:56] <b>Finn:</b> Ahn, não tem nenhuma garota, mas ainda tenho tempo pra salvar o Jake. Onde é que é a pré-formatura, hein?</p>	<p>Linguistic Compression</p>

[00:08:41] <b>Monty:</b> Nah. We were all <b>ditched</b> here just like you.	[00:09:07] <b>Monty:</b> Não. Tá todo mundo <u>encalhado</u> aqui que nem você.	Discursive Creation
[00:09:01] <b>Monty:</b> Are you crazy, <b>pal?!?</b>	[00:09:26] <b>Monty:</b> <b>Cê</b> tá maluco?	Compensation
[00:09:01] <b>Gafas:</b> <b>No way...</b>	[00:09:28] <b>Gafas:</b> <u>Não, cara...</u>	Discursive Creation
[00:09:11] <b>Lenny:</b> Don't jump, <b>guy!!</b>	[00:09:37] <b>Lenny:</b> Não pula não, <b>cara!</b>	Established Equivalent
[00:09:12] <b>Finn:</b> I have to! For my <b>buddy.</b>	[00:09:39] <b>Finn:</b> Eu preciso, pelo meu <u>amigo!</u>	Generalization
[00:09:21] <b>Jake:</b> Yeah! Promcoming! Yeah! <b>Cool!</b>	[00:09:48] <b>Jake:</b> <b>É!</b> Pré-formatura! <b>É! Maneiro!</b>	Established Equivalent
[00:09:24] <b>Finn:</b> Jake! I'm mostly lumpy now! And I <b>totally</b> think you should sit on this sphere!	[00:09:52] <b>Finn:</b> Jake, eu já tô quase todo encaroçado e acho que você devia sentar nessa bola!	Linguistic Compression

<p>[00:09:36] <b>Jake:</b> Sha! I remember you! You're just a smoothie <b>wannabe</b> lumpy <b>poser!</b></p>	<p>[00:10:03] <b>Jake:</b> Cala a tua boca, eu me lembro de você, você é um daqueles caras <u>que querem</u> ser liso!</p>	<p>Description, Compression</p>
<p>[00:09:50] <b>Jake:</b> Hey. Stop talkin' to yourself, <b>dumb guy.</b> Take your ball and get outta here.</p>	<p>[00:10:17] <b>Jake:</b> Aí, para de falar sozinho, seu <b>trouxa.</b> Pega a tua bola e sai daqui.</p>	<p>Discursive Creation</p>
<p>[00:10:20] <b>Jake:</b> Finn! Hey, Finn! Hey, buddy! Finn! Hey, <b>dude.</b> We made it.</p>	<p>[00:10:47] <b>Jake:</b> Finn, Finn, Finn, Finn! <b>Cara,</b> Finn! Aí, <b>meu irmão,</b> conseguimos.</p>	<p>Discursive Creation, Compensation  Discursive Creation</p>
<p>[00:10:26] <b>Finn: Man...</b> There's something cold under my butt. Oh, haha! The antidote! Just in time, too! LSP, I'm sorry I blew up at you before. I didn't mean it. I was just really stressed out.</p>	<p>[00:10:53] <b>Finn: Cara,</b> tem algo gelado embaixo de mim... Ah, haha, o antídoto! Bem na hora também. Princesa Caroço, desculpa eu ter explodido com você, eu não queria, é que eu tava muito estressado.</p>	<p>Established Equivalent</p>

[00:10:45] <b>Jake:</b> That sounds <b>totally lame</b> .	[00:11:11] <b>Jake:</b> É o seguinte, isso é <b>palhaçada</b> .	Discursive Creation
---	---	---------------------

Chart 2 brings out the *corpus* extracted from the episode transcriptions both in English and Portuguese, along with the translation techniques that, according to our analysis based on Hurtado Albir's classification, may apply to the translation of the highlighted words (considered slang) and underlined words (not considered slang). The translation techniques that could be found in the translation of slang, according to Hurtado Albir (2001), were 13 out of 18: Amplification, Compensation, Description, Discursive Creation, Established Equivalent, Generalization, Linguistic Amplification, Linguistic Compression, Modulation, Particularization, Reduction, Substitution and Transposition. As it can be seen, we focused on the use of slang only, but slang is not always found equally in both versions. Focusing on the use of slang was a way of narrowing the analysis, since it is possible to notice that there are many other phrases that could also be analyzed and that would result in much more enriching, but extensive research. In some cases, it was possible to assign more than one translation technique to the translation of slang because, although Hurtado Albir's classification is wider than any previous ones, there are many different processes and results possible for the translation of a single word. Therefore, as to be more accurate, we sometimes included more than one translation technique that could fit the same phrase in our analysis. In order to see which technique was used the most and continue our discussion on results, another chart was developed, presenting the number of occurrences of each technique.

**Translation techniques<sup>5</sup> occurrences in number of times – Chart 3**

Translation techniques	Number of occurrences
Adaptation	0
Amplification	0
Borrowing	0
Calque	0
Compensation	8
Description	3
Discursive Creation	21
Established Equivalent	20
Generalization	2
Linguistic Amplification	7
Linguistic Compression	5
Literal Translation	0
Modulation	2
Particularization	3
Reduction	2
Substitution	2
Transposition	1
Variation	0

---

5. According to Hurtado Albir (2001).

As we can see in the chart, there are no cases of Adaptation. That can possibly be justified by the fact that this technique handles differences in cultural elements, and, since the animated series analyzed depicts a fictional world, there was no need of this type of translation. The same justification may be applied to the non-existence of Variation; there were no specific cases to deal with change in a specific linguistic variation or social dialects from an existing culture. The specific speech ways of the characters were maintained.

Likewise, there are not cases of Borrowing or Calque, possibly because slang is part of speech in every language and culture. Even though there might be specific expressions from the SL that do not exist in the TL, the translators chose different techniques to create equivalence. There was no attempt of maintaining the form of the words, but the meaning instead.

There were more cases of Linguistic Amplification (7) than Linguistic Compression (5). That might be explained by the fact that it may take more words to say the same thing in Portuguese than in English. Sometimes it is easier and much more common in English to add a prefix or a suffix to create new words, to transform words into verbs and so on, while in Portuguese you have to put all the words together to have equivalence in meaning. In addition to that, we may notice that there are more cases of Linguistic Amplification (7) than simply Amplification (0) and more of Linguistic Compression (5) than Reduction (2) because, again, there was never change in meaning.

In the cases of Generalization (2) and Particularization (3), slang found in the ST was translated to words that are not actually considered slang in the TL (for example: “like” was changed to “quase” and “buddy” was changed to “amigo”). This also happens in 2 cases of Description, in Substitution (2) and Transposition (1), but there was never change in meaning. In the cases of Modulation (2), on the other hand, there is a slight change in meaning due to the fact that there is change in the point of view

and that the expressions used are different (“Oh, my” is translated to “que droga” and “Jam on” is translated to “Se liga”).

Cases of Compensation were only 8. That might be explained by the fact that this technique is used not only to compensate what was lost in Reduction (2) and in the translation of slang, but what is lost all along the TT. Whenever they could, the translators inserted idiomatic expressions, a colloquial form of speech (“cê” instead of “você”) and so on. Compensation is a technique that is hard to point out, since it can happen anywhere in the TT. Surely there may be found more cases of Compensation that are not even in Chart 2, because this technique may insert slang in the TT in segments that did not have slang in the ST, unlike the cases mentioned before.

There is not a single case of Literal Translation. That was somewhat unexpected, especially because Waquil (2013, p.137) pointed out that Aubert found Literal Translation as the technique most used in the translation of the English-Portuguese language pair, a finding that knocked down Vinay and Darbelnet’s idea that Literal Translation was more common in languages of same origin. However, this result makes sense in our study, considering the difference between the types of texts: Waquil is referring to technical text translation, while we are analyzing a translation for dubbing in an animated series. It may be for this same reason that the translation technique mostly found in our analysis was Discursive Creation (21). This is a technique that implies great significance of the context in translation, and that also supports the fact that when translation is being held in spoken language it can be, indeed, much more dynamic. This was possibly the technique the translators found to maintain meaning creating new forms for what was being said in the SL, because they also have to synchronize mouth movements to the words being said in the TL. In addition to that, they have images and characters on the screen that make easier for us to understand what is being said, and is not important that everything be

literal. These findings provide great support and confirm our hypothesis that the translation techniques would tend to the result of a looser translation, not focusing on the form, but on meaning.

The second mostly used translation technique found was Established Equivalent (20). This is possibly related to the fact that slang is also a part of spoken language and is something that exists in every contemporary culture and is common to all young people around the world. Since the cartoon is targeted at a young audience, it is likely that the translators did not hesitate to use this kind of language and tried to find every equivalent possible to maintain the use of slang; after all, the use of slang in this cartoon is, like we mentioned, a characteristic and is deeply related to the humor in the series. Because of that, we may even state that this animated series translation is somewhat changing the scene for dubbing in Brazil: the use of unusual expressions and formal language to keep the text more grammatically correct and less “dirty” is being replaced with the use of real contemporary and spoken language. This may lead someday to a decrease of dubbed films and series criticism and to an expansion of their target audiences.

## Final remarks

During our analysis, we faced some difficulties, such as finding material and researches on translation for dubbing and animated series, and deciding how we could limit the object of analysis. At first, we believed it would be best if we analyzed all the lines produced by all the characters in a complete episode (we even thought of five episodes). This initial project turned out to be unattainable because it would be an extremely extensive analysis to undergo without the use of specific softwares to manage *corpora*, and the translation techniques would not be noticeable in every result in the TT.

Interjections, for example, are present in the translation of the episode because it has a lot to do with spoken language, but those were hard to categorize into Hurtado Albir's translation techniques classification. It is known that each language has its own system of interjections, so all of them turned out to be different and there was no way of creating a pattern for classification. Finally, we decided that using textual micro-units would not only make the analysis easier in the sense of narrowing down the object of analysis, but it would also make our analysis results more clear. Since slang words and expressions are a constant feature of the whole series and they fall into the category of textual micro-units, they would be good examples to show the translations techniques used in the TT.

For future research, it could be interesting to have an analysis of more expressions, especially to see how Compensation really works along the translation. The so-called "lingo", the slang expressions created inside the series, would also be a great object of analysis for future projects, to see how it affects translation and how it could be difficult to incorporate it in the TT.

## References

*Adventure Time*. Available at: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Adventure\\_Time](http://en.wikipedia.org/wiki/Adventure_Time)>. Last access: Nov. 24, 2013.

*Adventure Time*. Available at: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Adventure\\_Time](http://pt.wikipedia.org/wiki/Adventure_Time)>. Last access: Nov. 24, 2013.

*Adventure Time with Finn & Jake*. USA, Cartoon Network, 2010. TV SERIES.

*Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss. Editora Objetiva, 2009.

*Macmillan English Dictionary For Advanced Learners*. 2nd ed. Black Publishers, 2007.

*Merriam-Webster Dictionary*. Available at <<http://www.merriam-webster.com/>>. Last access: Nov. 24, 2013.

MOLINA, L.; HURTADO ALBIR, A. Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta*, Canada, vol. 4, XLVII, p. 498-512. 2002.

NEWMARK, P. *A textbook of translation*. Kxeter: Wheaton & Co. Ltd, 1988.

*Quando surgiu a dublagem no Brasil e no mundo?* Available at: <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/quando-surgiu-a-dublagem-no-brasil-e-no-mundo>> >.

Last access: Nov. 24, 2013. S01E02 *Trouble in Lumpy Space* (English version). Available at: <<http://vimeo.com/66970690>>. Last access: Nov. 24, 2013.

S01E02 *Problemas na Terra do Caroco* (Brazilian Portuguese version). Available at: <<http://mais.uol.com.br/view/31p8vaj2iead/02-problemas-na-terra-do-caroco-0402CC183362D8914326>>. Last access: Nov. 24, 2013.

*Transcrição: Problemas na Terra do Caroco*. Available at: <[http://pt-br.horadeaventura.wikia.com/wiki/Transcri%C3%A7%C3%A3o:Problemas\\_na\\_Terra\\_do\\_Caro%C3%A7o](http://pt-br.horadeaventura.wikia.com/wiki/Transcri%C3%A7%C3%A3o:Problemas_na_Terra_do_Caro%C3%A7o)>. Last access: Nov. 24, 2013.

*Trouble in Lumpy Space/Transcript*. Available at: <[http://adventuretime.wikia.com/wiki/Trouble\\_in\\_Lumpy\\_Space/Transcript](http://adventuretime.wikia.com/wiki/Trouble_in_Lumpy_Space/Transcript)>. Last access: Nov. 24, 2013.

*Urban Dictionary*. Available at <<http://www.urbandictionary.com/>>. Access: Nov. 21, 2013.

WAQUIL, M. L. *Tradução de textos especializados: Unidades Fraseológicas Especializadas e Técnicas Tradutórias*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Available at <<http://hdl.handle.net/10183/72737>>. Last access: Nov. 24, 2013.

*Webster Online Dictionary*. Available at <<http://www.websters-online-dictionary.org/>>. Last access: Nov. 24, 2013.

## CONTRAPONTO: A IDENTIDADE FEMININA EM DOIS ROMANCES MOÇAMBICANOS

Ana Paula Pertile<sup>1</sup> (UFSM)

*“Sofria dessa humana doença chamada consciência. Agora já não há remorso. Porque, a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes?”*  
(Mia Couto)

*“O poder transforma. Casos há em que os pais renegam os filhos, as esposas traem os maridos, os irmãos ignoram-se, perseguem-se, matam-se para ganhar um quinhão do poder.”*  
(Paulina Chiziane)

**Resumo:** Contrariamente à homogeneização de discursos globalizantes, o lugar da diferença e do capital cultural que a representa é sintomático no discurso literário. Apropriando-se do postulado teórico da intertextualidade - segundo Alós (2012c, 2012d), Carvalhal (1994, 2003), Coutinho (1994, 2008), Guillén (1985), Nitrini (2000) e Schmidt (2010) - e da amplitude de estudos que ela mobiliza, este trabalho analisa o discurso de resistência às ordens hegemônicas a partir de dois romances moçambicanos: *Balada de amor ao vento* (de Paulina Chiziane) e *A confissão da leoa* (de Mia Couto). Assim, o discurso do Outro e o lugar da

---

1. Acadêmica do curso de Letras/Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista de Iniciação Científica (PROBIC/FAPERGS) no projeto de pesquisa *Ressonâncias e dissonâncias do romance lusófono contemporâneo*, sob a orientação do Prof. Dr. Anselmo Peres Alós (Docente Permanente de Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM). Este trabalho configura-se como um dos resultados parciais das investigações conduzidas ao longo do ano de 2014 no já referido projeto.

mulher moçambicana na literatura dessa nação configuram-se como os objetos de análise privilegiados neste artigo.

**Palavras-chave:** identidade feminina; literatura comparada; literatura moçambicana; identidade nacional; pós-colonialismo.

**Abstract:** Contrary to the homogenization of globalizing discourses, the place of difference and cultural capital that represent it is symptomatic in literary discourse. Appropriating the theoretical postulate of intertextuality - according to Alós (2012c, 2012d), Carvalhal (1994, 2003), Coutinho (1994, 2008), Guillén (1985), Nitrini (2000) and Schmidt (2010) - and the breadth of studies it mobilizes, this paper analyzes the discourse of resistance to hegemonic orders in two Mozambican novels: *Balada de amor ao vento* (Paulina Chiziane) and *A confissão da leoa* (Mia Couto). Thus, the discourse of the Other and the place of Mozambican women in the literature of this nation appear as the privileged objects of analysis in this article.

**Keywords:** feminine identity; comparative literature; Mozambican literature; national identity; post-colonialism.

## **Preparativos: dos pressupostos epistemológicos mobilizados neste estudo**

Os estudos comparativos entre diferentes áreas do conhecimento e formas de manifestação estética existem desde a Antiguidade, mas de forma não sistematizada (COUTINHO, 2006). O comparatismo na literatura é institucionalizado a partir do início do século XX, um século marcado academicamente pela reestruturação teórica dos estudos literários. Este novo campo de estudos, a literatura comparada, é fruto de discussões articuladas pela historiografia literária em um contexto de problematização das literaturas nacionais. Assim, esse campo de investigação questiona os postulados historiográficos, teóricos e críticos da literatura, uma vez que suas perspectivas estão além das fronteiras nacionais e ultrapassam o “discurso a-histórico e calcado em valores de ordem monocultural”

(COUTINHO, 2006, p. 52) e eurocêntrico da conceituação goethiana de Weltliteratur. A amplitude de visão e a metodologia dos confrontos (Carvalho, 2003) serão, pois, as bases epistemológicas da literatura comparada desde suas origens até a contemporaneidade.

O conceito de *intertextualidade*, derivado na noção de *intersubjetividade* de Mikhail Bakhtin, e forjado por Julia Kristeva na década de 1960, vem ao encontro do desenvolvimento dos estudos de literatura comparada, fazendo-se uma das noções essenciais para pensar a comparação literária. O texto literário é, dessa forma, visto como um mosaico construído a partir de textos anteriores, consciente ou inconscientemente, articulados pelo autor, e mobilizados pelo leitor em seu percurso de leitura, Carvalho, 2003. O surgimento do conceito de intertextualidade possibilitou rever os conceitos de *fontes* e *influências* que caracterizaram os primeiros movimentos da literatura comparada, ainda na segunda metade do século XX. Calcados em uma hierarquia de dependência, revisitar textos anteriores pressupunha implicitamente a inferioridade do texto contemporâneo em relação aos textos-fontes. Ao problematizar as relações interliterárias e revisar os conceitos de dependência, antecipação e originalidade, a intertextualidade, “ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra” (CARVALHAL, 2003, p. 19). Há lugar, então, para a apropriação criativa do autor: absorção e transformação peculiar das obras anteriores.

A relativização das posições hierárquicas das obras literárias ao longo da historiografia literária é também o que permite à literatura comparada apropriar-se do capital cultural situado nas periferias do cânone literário. Obras marginais, silenciadas por uma visão eurocêntrica, passam a ser objeto de análise dos estudos literários. Com a finalidade de rever a tradição e seus princípios valorativos, a “problematização é mais relevante do que qualquer tentativa de afirmação ou busca de solução para os problemas” (COUTINHO, 2006, p. 47). A abrangência dos estudos desenvolvidos pela literatura comparada reforça seu caráter de *interface*. O conhecimento

proveniente de várias áreas pode ser mobilizado na comparação das obras literárias. Entre os conceitos privilegiados e pertinentes revisitados neste trabalho estão os de *identidade* e de *autoria feminina*, uma vez que os abalos provocados pelas críticas ao imperialismo cultural e pelos movimentos feministas no século XX são o contexto de produção das duas obras que constituem o *corpus* deste estudo (ALÓS, 2012b).

Os movimentos feministas e, em seguida, os estudos acerca da representação da mulher na literatura, desenvolvidos no âmbito acadêmico, foram fundamentais para as reivindicações de grupos minoritários também oprimidos: instaura-se na crítica e na prática acadêmica um espaço para pensar a alteridade (HOLLANDA, 1994, p. 8), espaço este que se faz possível no texto literário porque, a partir da literatura, o outro tem voz (CHIZIANE, 2013a). Esse outro também aponta para um sujeito que não se reconhece mais como unívoco. A crise do sujeito encontrada nos estudos sociológicos questiona exatamente um sujeito que se acreditava consolidado – o sujeito do Iluminismo – e que se reconhecia nessa estabilidade. Contudo, as muitas identidades assumidas pelo sujeito e que só significam quando mobilizadas e contrapostas a outras, fragmentam-no: esta nova concepção de sujeito será descrita, então, como o *sujeito pós-moderno*, Hall, 2006.

Em harmonia com as implicações da concepção de um sujeito pós-moderno, os movimentos feministas reivindicam o lugar da igualdade e do reconhecimento, condição negada desde a institucionalização do patriarcado. Assim, os estudos sobre a autoria feminina são um campo de investigação que procura legitimar a participação da mulher na literatura, contribuição silenciada por uma concepção estética de um cânone masculino e branco. Pretende-se, então, “denunciar os aspectos arbitrários e mesmo manipuladores das representações da imagem feminina na tradição literária e particularizar a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina” (HOLLANDA, 1994, p. 11).

As investigações nessa área são exploradas por correntes anglo-saxônicas do feminismo, que resgatam obras literárias escritas por mulheres, realizando uma *arqueologia da autoria feminina*. Em um cenário político ansioso por forjar uma unidade de identificação e conter as revoltas separatistas provinciais, a contribuição feminina, dentre outras, foi silenciada. Assim se configura a literatura de autoria feminina: um lugar de enunciação negado historicamente, mas em vias de recuperação.

A comparação realizada nessa investigação apropriar-se-á dos estudos discutidos anteriormente. A comparação privilegiará dois romances moçambicanos: *A confissão da leoa* (2012), o mais recente romance publicado pelo escritor Mia Couto; e *Balada de amor ao vento* (2010), o primeiro romance moçambicano de autoria feminina, publicado por Paulina Chiziane. A representação feminina nas narrativas, intensificada pelo contraponto comparativo de um Outro – a autoria feminina –, será objeto de análise deste trabalho.

## **Histórias alternativas: do valor simbólico do discurso literário**

### ***Da autoria***

Um dos autores africanos mais lidos no Brasil – se não o mais lido –, António Emílio Leite Couto é o escritor moçambicano mais traduzido fora de seu país, e desde 2008 seus romances são simultaneamente publicados em Moçambique, Portugal, Angola e Brasil. Mia Couto, nome de pena pelo qual é conhecido, é autor, entre outros títulos, de *Terra sonâmbula* (1992), considerado um dos doze melhores livros africanos do século XX pelo júri da Feira Internacional do Zimbábwe. Autor de uma vasta obra que reúne

contos, crônicas, romances, poesia e literatura infanto-juvenil<sup>2</sup>, Mia Couto foi o primeiro escritor africano a ser agraciado com o prêmio *União das Literaturas Românicas*. Nasceu na Beira, cidade litorânea de Moçambique, em 1955. Em Maputo, capital de Moçambique, iniciou seus estudos em Medicina e não os concluiu. Biólogo de formação investiu, após publicações despreziosas em jornais locais, na carreira literária.

Durante os anos de luta pela independência de Moçambique, Mia Couto foi membro da FRELIMO (Frente de Libertação Moçambicana), e os conflitos bélicos desse período são um dos temas mais importantes para a compreensão de sua escrita. Seu último romance, *A confissão da leoa* (2012), editado no Brasil pela Companhia das Letras, torna visível a preocupação em discutir a situação feminina nas sociedades campesinas moçambicanas. Discussão iniciada – no contexto do romance moçambicano – vinte anos antes por Paulina Chiziane, no romance *Balada de amor ao vento* (1990).

Embora autora de cinco romances publicados, Paulina Chiziane recusa a posição de romancista, autodenominando-se uma *contadora de histórias*, talvez por considerar de extrema relevância as influências da

---

2. Obras do autor. Poesia: *Raiç de orvalho* (Maputo: AEMO, 1983); *Raiç de orvalho e outros poemas* (edição revista e aumentada. Lisboa: Caminho, 1999); *idades cidades divindades* (Maputo: Ndjira, 2007). Contos: *Vozes anoitecidas* (Maputo: AEMO, 1986); *Cada homem é uma raça* (Lisboa: Caminho, 1990); *Estórias abensonhadas* (Lisboa: Caminho, 1994); *Contos do nascer da terra* (Lisboa: Caminho, 1997); *Na berma de nenbuma estrada* (Lisboa: Caminho, 1999); *O fio das missangas* (Lisboa: Caminho, 2003). Crônicas: *Cronicando* (Maputo: AEMO, 1988); *O país do queixa andar* (Maputo: Ndjira, 2003); *Pensatempos: textos de opinião* (Lisboa: Caminho, 2005); *Inter(in)venções* (Maputo: Ndjira, 2009). Romances: *Terra sonâmbula* (Lisboa: Caminho, 1992); *A varanda do frangipani* (Lisboa: Caminho, 1996); *Mar me quer* (Maputo: Parque EXPO/NJIRA, 1998); *Vinte e zinco* (Lisboa: Caminho, 1999); *O último voo do flamingo* (Lisboa: Caminho, 2000); *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Lisboa: Caminho, 2002); *O outro pé da seriea* (Lisboa: Caminho, 2006); *Venenos de deus, remédios do diabo* (Maputo: Ndjira, 2008); *Jesusalém* (Maputo: Ndjira, 2009). Literatura infantil: *O gato e o escuro* (ilustrações de Danuta Wojciechowska. Lisboa: Caminho, 2001); *A chuva pasmada* (ilustrações de Danuta Wojciechowska. Maputo: Njira, 2004); *O beijo da palavrinha* (ilustrações de Malangata. Maputo: Língua Geral, 2006). Levantamento bibliográfico realizado por Alós (2012a).

tradição oral em suas narrativas. Nascida em 1955, na província de Gaza, no sul de Moçambique, uma região fortemente marcada pelo domínio patriarcal e pela poligamia, Paulina Chiziane mudou-se aos sete anos com a família para os subúrbios da antiga capital colonial, a cidade de Lourenço Marques, atual Maputo. De família protestante em que se falavam as línguas *chope* e *rhonga*, aprendeu a língua portuguesa apenas quando ingressou na escola. Anos mais tarde, iniciou seus estudos em linguística na Universidade Eduardo Mondlane, também em Maputo, sem os concluir.

Na juventude, a escritora participou ativamente da vida política de Moçambique: também foi membro da Frente de Libertação Moçambicana (FRELIMO) e, aos vinte anos, “cantou o hino de independência moçambicana” (GONÇALVES, 2012). No entanto, as frouxas políticas de combate à poligamia e a consequente aceitação desta como característica da cultura nacional no combate à monogamia do “homem branco” pela FRELIMO desiludiram-na de continuar na vida partidária. Assim, trocou a militância da juventude pelo auxílio à Cruz Vermelha, e dedicou-se à carreira de escritora.

Seus livros refletem a desilusão frente à miséria de uma nação regida por tradições arcaizantes e vitimada por uma cultura generalizante, imposta pelo olhar do colonialismo. Seu livro de estreia *Balada de amor ao vento* (2010), que já teve cinco edições, é responsável por dar voz à personagem Sarnau, uma moçambicana subalternizada e sujeita às leis tradicionais e aos revezes da poligamia. Outras personagens femininas promovidas à condição de narradoras por Paulina Chiziane foram Minosse e Wusheni, em *Ventos do apocalipse* (1993); Vera, em *O sétimo juramento* (2000); Rami, em *Niketche: uma história de poligamia* (2002), e Serafina, Delfina, Maria das Dores e Maria Jacinta – mulheres de diferentes gerações de uma mesma família –, em *O alegre canto da perdiz* (2008)<sup>3</sup>.

---

3. *Ventos do apocalipse* (Maputo: Edição da autora, 1993); *O sétimo juramento* (Lisboa: Caminho,

## A voz de Mariamar Mpepe, Hanifa Assulua e Naftalinda Makwala em *A Confissão da leoa*

A narrativa inicia sintomaticamente dando o tom que se abrirá para a discussão da condição feminina: “Deus já foi mulher” (COUTO, 2012, p. 13). Quem conta ao leitor a nostalgia desse tempo é Mariamar Mpepe, a responsável por retratar a opressão sofrida pelas mulheres de sua aldeia. Mariamar é a única filha ainda viva de Hanifa Assulua e Genito Mpepe, uma família de assimilados<sup>4</sup> vítima de ataques de leões em sua aldeia. Hanifa e Genito vivem o luto da morte da filha mais velha, Silênciosa, a última vítima de uma sucessão de mortes provocadas pelos felinos que vitimam, curiosamente, apenas mulheres.

Os ataques ocorrem em Kulumani, uma aldeia distante horas da cidade mais próxima, fruto do povoamento estimulado pelos sobreviventes da Guerra Civil moçambicana (1976-1992)<sup>5</sup>. Construída às margens do rio Lundi Lideia, Kulumani chama a atenção pelo ambiente hostil que a rodeia. A cultura autóctone exerce forte repressão local, a ponto de reprimir a própria administração da aldeia, que se vê controlada e manipulada pela tradição. “Quem, em Kulumani, tem coragem de se erguer contra a tradição?” (COUTO, 2012, p. 148), como reconhece uma das

---

2000); *Niketche: uma história de poligamia* (São Paulo: Companhia das letras, 2004) e *O alegre canto da perdiç* (Lisboa: Caminho, 2008).

4. A família de Mariamar abriu mão da fé local e absorveu a crença e os dogmas do Catolicismo, herança da ex-metrópole, e essa condição distingue-os como *assimilados* (isto é, moçambicanos autóctones que se aculturaram e adotaram a fé dos colonos brancos portugueses).

5. Após a Revolução dos Cravos em Portugal (1975) e a enfim independência concedida às colônias lusófonas em África, iniciou-se em Moçambique uma longa Guerra Civil, estimulada pela disputa interna do poder recém conquistado entre os partidos originados nos movimentos de independência.

personagens. Neste contexto, indiscutivelmente, a condição da mulher é de subalternidade, como revela Hanifa Assulua ao caçador quando questionada sobre a identidade da filha, proibida de encontrar os visitantes:

- Quem é?
- Não é ninguém.
- Mas eu vi, eu vi uma mulher a esconder-se.
- É o que lhe dizia: uma mulher, aqui, não é ninguém... (COUTO, 2012, p. 178).

À margem da sociedade e sem autonomia, as personagens femininas reclamam os tempos em que eram deusas e donas de suas vontades. Vinculadas ao poder de gerar a continuação da humanidade em seus ventres, são construídas, ao longo do enredo, metáforas e comparações com a natureza e a fertilidade que da natureza brota. E, embora responsáveis pela vida, continuam a ser desprezadas e objetificadas na sociedade patriarcal instaurada em Kulumani. Nesse ambiente adverso, constroem-se as vidas de três personagens que questionam a própria condição de ainda viver:

- Esta aldeia matou a sua irmã. Matou-me a mim. Agora, nunca mais mata ninguém.
  - Por favor, mãe. Acabámos de enterrar uma de nós.
  - Nós todas, mulheres, há muito que fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua avó, sua bisavó, todas foram sepultadas vivas.
- Hanifa Assulua tinha razão: talvez eu, sem saber, já estivesse enterrada. De tanto desconhecer o amor, eu estava sepultada. A nossa aldeia era um cemitério vivo, visitado apenas pelos seus próprios moradores. Olhei o casario que se

estendia pelo vale. As casas descoloridas, tristonhas, como que arrependidas de terem emergido do chão. Pobre Kulumani que nunca desejou ser aldeia. Pobre de mim que nunca desejei ser nada (COUTO, 2012, p. 43-44).

Assim são apresentadas duas gerações de uma família: mãe e filha, Hanifa Assulua e Mariamar Mpepe. As duas, mais a personagem Naftalinda, são as premissas da representação feminina no romance. Naftalinda é a “primeira-dama de uma aldeia sem damas” (COUTO, 2012, p. 216). Casada com o administrador da aldeia, reclama da falta de atitude do marido frente aos acontecimentos que se seguiram à morte de Sumbi, sua empregada. Esta foi morta após violar a proibição da presença feminina em um ritual autóctone; o castigo que se seguiu foi a violação da própria Sumbi pelos homens presentes na cerimônia. A chegada de estrangeiros é a oportunidade de Naftalinda denunciar os maus tratos e o sumiço de Sumbi, fatos não admitidos por Florindo – administrador político de Kulumani. Naftalinda, assim como Mariamar, também fora educada na missão católica. No entanto, o vínculo entre ambas vai mais além, pois a condição feminina as aproxima e cada uma, a seu modo, buscará reagir às imposições sofridas em função de serem mulheres.

Hanifa Assulua, outra personagem aqui destacada, é mãe de Mariamar. Sob o reconhecimento da aldeia de construir com Genito Mpepe uma família de *assimilados* cristãos, não nega a forte tradição que a rodeia. Reconhece em Kulumani sua desgraça. Ali é obrigada a prosperar na *machamba*<sup>6</sup>, sustentar a casa, e silenciar-se frente aos maus tratos de Genito, bem como frente às suas bebedeiras e aos seus abusos incestuosos. É burlando as tradições após o enterro de uma filha (que proíbem o sexo

---

6. A *machamba* é uma área de cultivo agrícola destinada à subsistência do núcleo familiar, da qual as mulheres são as responsáveis pela manutenção e prosperidade.

em dia de luto), ainda mais consigo mesma, que Hanifa contamina Kulumani, “- Matei este lugar! Matei Kulumani!” (COUTO, 2012, p. 21).

Mariammar Mpepe é a responsável por narrar a versão dos fatos sob a ótica de um sujeito subalternizado: uma mulher, negra, vivendo em um país pós-colonial. Seus relatos oscilam entre o passado perturbador de uma infância roubada, os refúgios felizes criados para amenizar as feridas dessas lembranças e um presente cheio de restrições, medos e opressões. Vítima de incursos noturnos do pai, Mariamar observou a normalidade com que isso se repetia com a irmã mais velha, e começava a acontecer às gêmeas. Mariamar sofreu também condenações da mãe, que a acusava de roubar seu homem, além de torturá-la pela secura de seu útero: Mariamar fora diagnosticada como estéril pelo avô. Mas a lembrança de um caçador que, de passagem, solidarizou-se aos seus olhos com sua dor ao impedir que o polícia Maliqueto Próprio, que “inspecionava” a atividade dos vendedores à beira da estrada, abusasse de sua condição de autoridade, fê-la sentir-se viva, não mais invisível. Planejou com o visitante sua fuga de Kulumani e nutriu-se da promessa de felicidade que, no entanto, não se cumpriu.

Aprisionada em casa, Mariamar seguiu com a rotina da *machamba* e encontrou na escrita, mais especificadamente na escrita da sua própria versão dos fatos, a purgação de sua condição e o suporte para continuar sobrevivendo. Do pai, que a violou sistematicamente ao longo da infância, antes de sua partida para a caça aos felinos, presenciou uma tentativa de perdão: “ele se apresentava ali a pedir perdão. Pedia absolvição por não ter sido nunca meu pai. Ou mais grave: de apenas ter sido pai para não me deixar ser pessoa, livre e feliz” (COUTO, 2012, p. 162).

Mariammar é acusada de manter um pacto com a leoa que encontrou às margens do Lundi Lideia, enquanto buscava entrar em contato com os visitantes e salvá-los de Kulumani. No meio do rio, a caminho da estrada grande que levava aos visitantes, sob a canoa, avista a leoa na outra margem e sorri para si mesma, pois mal sabem os homens que tamanha

selvageria é provocada por uma fêmea felina: “[o] rio não me levou ao destino. Mas a viagem conduziu-me a quem de mim estava apartada: a leoa, minha esperada irmã” (COUTO, 2012, p. 59). Metaforicamente, ao final da narrativa, Mariamar revela sua metamorfose em leoa e justifica seu vaticínio, pois “foi a vida que lhe roubou humanidade: tanto a trataram como bicho que você se pensou um animal” (COUTO, 2012, p. 236-37)<sup>7</sup>.

Mariamar reclama a condição mítica de que os deuses voltem a ser mulheres, na esperança de que esse retorno dê fim ao sofrimento feminino. A personagem representa uma coletividade e age na intenção de lutar por ela. Isso regula suas ações, como quando encontra Arcanjo e vê no seu veículo a oportunidade de ajudar as mulheres da aldeia:

Me [sic] ocorreu, por exemplo, pedir ao caçador que, se ele tinha uma motorizada, que ajudasse a minha mãe a carregar água. Que ajudasse as mulheres de Kulumani a buscar lenha, a coletar barro, a transportar as colheitas das machambas. E, sobretudo, que não me pedisse nada a mim (COUTO, 2012, p. 52).

Entretanto, a estagnação que a rodeia e a degradação das mulheres que continuam fadadas à submissão de (seus) homens obrigam-na, no espírito de leoa, a matar todas:

Este vaticínio será, para os de Kulumani, uma confirmação do meu estado de loucura. Que fiquei assim por tanto me

---

7. Embora tal analogia não seja explorada ao longo deste trabalho, cabe lembrar que a história da arte ocidental tem uma longa tradição de associação de mulheres subversivas à imagens de felinos selvagens. Podem ser mencionados, a título de exemplificação, os filmes *Cat People* (1942) e *The Curse of the Cat People* (1944), de Jacques Tourneur, a canção “Tigresa” (1977), de Caetano Veloso, ou mesmo a personagem Mulher Gato (criada por Bill Finger e Bob Kane) das histórias e quadrinhos de *Batman*, cuja primeira aparição se dá em 1940.

distanciar dos meus deuses, esses que trazem nuvens e as fazem derramar chuvas. Que me fugiu a razão por ter virado costas às tradições e aos antepassados que guardam o sossego da nossa aldeia. Mas eu não obedeco senão ao destino: vou juntar-me à minha outra alma. E nunca mais me pesará culpa como sucedeu da primeira vez que matei alguém. Nessa altura, eu era ainda demasiado pessoa. Sofria dessa humana doença chamada consciência. Agora já não há remorso. Porque, a bem ver, nunca cheguei a matar ninguém. Todas essas mulheres já estavam mortas. Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes? (COUTO, 2012, p. 240).

Do assassinato das irmãs mais novas que começavam a ser objeto de cobiça sexual do pai, à irmã mais velha (que já não tinha capacidade de sonhar seus próprios sonhos), Mariamar planeja um mundo ausente de mulheres, sem condições biológicas de perpetuar a espécie humana: um mundo onde os homens definhariam até a morte e a humanidade seria extinta. Assim, a relação de dominação - em que o dominado busca quebrar as relações de poder a partir da destruição do dominador - é subvertida, ao passo que a destruição das mulheres da aldeia representaria o fim de seu sofrimento e a ruína do dominador e de suas futuras gerações.

### **A voz de Sarnau em *Balada de amor ao vento***

Fruto da experiência da autora com a oralidade é seu primeiro romance, *Balada de amor ao vento*, em que “recupera as histórias dos r[h]ongas e dos chopos” (GONÇALVES, 2012), suas origens genealógicas e culturais. *Balada de amor ao vento* conta a história de amor entre Sarnau e Mwando, a partir do foco narrativo da personagem Sarnau, que relata as

desventuras às quais se submeteu para viver o amor de sua vida e que a levou da realeza e da riqueza à miséria: “venceu-me a carne, venceu-me o coração, sou apenas a escrava do sentimento que é mais forte do que eu” (CHIZIANE, 2010, p. 97). Assim, a personagem-narradora recupera o passado e inicia a narrativa reconstruindo a sua trajetória desde o dia em que conheceu o objeto de seu amor, o jovem Mwando.

Na festa em comemoração à passagem de Mwando à maioridade, Sarnau investe em uma aproximação mais íntima entre os dois. Ele, seminarista, acaba sucumbindo aos desejos carnavais, e conseqüentemente redimensiona seu futuro e o dela. A educação cristã, no entanto, impede Mwando de unir-se em matrimônio com alguém que não tenha sido educado dentro dos mesmos preceitos. Sarnau é, pois, abandonada grávida, e Mwando casa-se com Sumbi para viver um casamento monogâmico sob as bases cristãs. Desolada, Sarnau tenta o suicídio e aborta o filho que esperava dele.

Na ausência de Mwando, Nguila, herdeiro da tribo Zucula, *lobola* Sarnau como sua primeira esposa. O entendimento das relações geradas pelo ato do *lobolo* é de fundamental importância para a compreensão do livro. Nas tradições autóctones dos povos bantu da África Austral, ele é uma complexa relação de troca de favores entre tribos. A oferta do *lobolo* implica a compensação à tribo da mulher *lobolada* pela perda do ventre feminino, capaz de gerar descendentes, bem como pela perda, pela família da noiva, da força de trabalho que a mesma representa junto ao seu núcleo familiar. Mas, via de regra, o *lobolo* recebido pelo casamento de uma filha representa a possibilidade de pagamento do *lobolo* para o casamento de um irmão (ou mesmo de vários) da jovem *lobolada*. Há uma troca de valores simbólicos entre clãs, e a manutenção do casamento é de extrema importância, pois a separação de um implica a devolução do dote/*lobolo* que, na maioria das vezes, foi subsídio para outro casamento, gerando uma separação matrimonial em série.

Assim é descrito o *lobolo*, na voz de Sarnau:

- Meu pai, minha mãe, meus avós e todos os defuntos. Aceitei esta oferta, esta humilhação, que é o testemunho da minha partida. Vou agora pertencer à outra família, mas ficam estas vacas que me substituem<sup>8</sup>. Que estas vacas lo- bolem mais almas, que aumentem o número da nossa família, que tragam esposas para este lar, de modo que nunca falte água, nem milho, nem lume (CHIZIANE, 2010, p. 39).

Fica muito evidente, na passagem seguinte, o tipo de tratamento destinado às mulheres neste contexto: objetificadas, as mulheres servem apenas para reproduzir e para trabalhar nas *machambas*, a fim de gerar o sustento da família. Desse modo, os parâmetros de avaliação da beleza feminina, nas culturas campesinas tradicionais, baseiam-se na capacidade feminina de, a partir do trabalho braçal, garantir a produtividade da *machamba*. A esse respeito, é sintomática a constatação da narradora quanto ao papel da mulher:

É como vos digo, cada mundo tem a sua beleza. No campo é mais belo o rosto queimado de sol. São belas as pernas fortes e musculosas, os calcanhares rachados que galgam quilómetros para que em casa nunca falte água, nem milho, nem lume. São mais belas as mãos calosas, os corpos que lutam ao lado do sol, do vento e da chuva para fazer da natureza o milagre de parir a felicidade e a fortuna (CHIZIANE, 2010, p. 41).

---

8. O *lobolo* de Sarnau, em especial, representou o ressarcimento de trinta e seis vacas ainda não paridas à sua família, um valor realmente alto se comparado ao de uma proposta de *lobolo* regular.

A protagonista do romance parte, então, para o *curral*, isto é, o ambiente de poligamia (que assim é denominado por Sarnau), uma vez que nele a protagonista é submetida às agressões do marido violento e à convivência com outras quinze mulheres, esposas do rei, pai de Nguila. Sob os encargos de primeira esposa do futuro rei, Sarnau é responsável por gerar o herdeiro do trono. Todavia, a demora de sua gravidez motiva a aquisição de novas esposas por Nguila, novas “esposas-irmãs” de Sarnau. Entre elas, as atenções de Nguila são destinadas à quinta esposa: Phati. Também o nascimento de duas meninas gêmeas do ventre de Sarnau distancia-a ainda mais do futuro rei, de quem somente atrai desprezo, uma vez que Nguila espera que Sarnau dê a luz a um menino que se torne herdeiro do trono.

Em paralelo à vida de Sarnau na realeza, Mwando, após ser explorado pela única esposa (que o obriga a assumir as tarefas que, em uma sociedade tradicional, são exercidas pela mulher), é traído e abandonado por Sumbi. Desiludido um, rejeitada a outra, Mwando e Sarnau reencontram-se e redescobrem as relações sexuais, mantidas no passado. Grávida de Mwando novamente, Sarnau vê-se obrigada a ter relações sexuais com Nguila o mais rapidamente possível, a fim de que ele assuma a paternidade do filho que Sarnau espera de Mwando. Eis, então, que é descoberta por Phati e, denunciada em seus planos de “camuflar” a real paternidade do filho que carrega no ventre, é obrigada a fugir. Mwando e ela partem e aportam em uma ilha de pescadores. Lá levam uma vida tranquila com a promessa de um casamento regido pelos padrões da monogamia até a chegada de soldados a mando de Nguila, encarregados de matar Mwando. Este foge e, mais uma vez, Sarnau é deixada para trás, novamente à espera de um filho.

Para ver-se livre de Nguila e impedir que os casamentos que ajudou a *lobolar*<sup>9</sup> desfaçam-se, é necessário pagar o alto preço do seu *lobolo*. Sarnau parte, assim, para Lourenço Marques, e aloja-se na Mafalala, bairro pobre da capital, prostituindo-se para sobreviver e saldar sua dívida com o ex-marido. Simultaneamente, Mwando envolve-se com a mulher de um *sipaio* (soldado da polícia colonial) e é deportado para Angola, a fim de trabalhar nas lavouras de cana e café. Lá faz uso dos ensinamentos eclesiásticos que recebeu na infância e na adolescência, atuando como “Padre Moçambique”, dirigente espiritual de outros moçambicanos que se encontravam no degredo, até juntar economias suficientes para retornar à terra natal.

Passam-se quinze anos, e Mwando reencontra Sarnau no Mercado da Mafalala, vendendo tomates. “É o homem da minha desgraça” (CHIZIANE, 2010, p. 140), declara Sarnau, que foge das investidas de Mwando para que reatem a antiga relação. Ele a persegue até a sua palhota – casa simples, cujo nome alude às palhas que a cobrem – onde Sarnau cede às suas súplicas, mesmo sabendo que provavelmente terá de sustentá-lo. A narrativa passa-se predominantemente na parte sul do país, caracteristicamente poligâmica e machista, reforçada pela presença da fé muçulmana, que também advoga em favor da poligamia. Em entrevista à Rádio Internacional da China, Paulina Chiziane comenta o seguinte com respeito à poligamia:

A Igreja Cristã, o sistema colonial e o sistema pós-colonial são monogâmicos, mas as pessoas vivem entre aquilo que é lei, religião e tradição. E acontecem muitas complicações. Os homens casam-se com uma mulher aos olhos do mundo, mas continuam a ter quatro ou cinco (CHIZIANE, 2013b).

---

9. O *lobolo* de Sarnau promoveu outros vinte quatro casamentos, pois as vacas desse *lobolo* casaram os dois irmãos de Sarnau com seis mulheres; e os irmãos destas utilizaram o mesmo gado para casar, e assim por diante. Caso o valor das trinta e seis vacas não fosse restituído à família de Nguila, elas seriam recolhidas, e vinte e quatro casamentos seriam desfeitos!

Mas a monogamia também é opressiva e objetificante, uma vez que:

[...] sob a perspectiva das mulheres, não há grande diferença entre monogamia e poligamia, uma vez que ambas são regimes que operam dentro de um contrato heterossexual, que tem por finalidade a submissão das mulheres à dominação masculina (ALÓS, 2012a, p. 85).

No romance, o confronto entre poligamia e monogamia termina por resultar indiferente em termos daquilo que reserva para as mulheres humildes na sociedade moçambicana, pois não há grandes diferenças entre um e outro: as mulheres continuam a ser oprimidas em ambos os contratos relacionais: “com a poligamia, com a monogamia ou mesmo solitária, a vida da mulher é sempre dura” (CHIZIANE, 2010, p. 137). *Balada de amor ao vento* apresenta e desenvolve os assuntos sob o ponto de vista do sujeito que sempre permanece em situação de subalternidade nessas relações: a mulher, transfigurada na voz narrativa de Sarnau.

### **Considerações finais: da representação feminina no discurso pós-colonial**

O *locus* de enunciação dessas narrativas é de grande importância para a comparação dos romances, visto que construir a história do texto é explicá-lo na história (CARVALHAL, 2003, p. 21). E, mais que isso, produzir relações entre textos que articulam o mesmo tema (neste caso, as condições históricas de existência das mulheres moçambicanas) em um mesmo contexto histórico é o equivalente a colocar-se em uma *posição de escuta* com relação às vozes silenciadas.

Dentro do contexto literário moçambicano, *Balada de amor ao vento* foi escrito aproximadamente vinte anos antes de *A confissão da leoa*. Em

relação ao mercado editorial, a primeira edição daquele foi custeado pela autora, enquanto este teve simultaneamente seu romance publicado em Moçambique, Portugal, Angola e Brasil. Mesmo levando em consideração a maior facilidade de se publicar atualmente em relação ao contexto editorial de duas décadas atrás e o reconhecimento mundial de ambos os autores, traduzidos para outras línguas, ainda há dificuldades de circulação dos romances escritos por Paulina Chiziane, devido ao encarecimento do produto, que precisa ser adquirido pelo leitor brasileiro a partir de uma editora portuguesa, mesmo estando *Balada de amor ao vento* em sua quinta edição<sup>10</sup>. As políticas do mercado editorial são arbitrárias e, nesse ponto, a diversidade do que é publicado no contexto lusófono é filtrado pela escolha de editores, desfavorecendo a aproximação dos países de língua portuguesa e marginalizando alguns escritores em detrimento de outros. E sintomaticamente o autor marginalizado é uma mulher negra em uma contexto pós-colonial.

A linguagem constrói-se como “um local de luta no discurso pós-colonial, pois o processo de colonização começa primordialmente através da linguagem” (GUEDES, 2002, p. 75). E é pela apropriação subversiva dessa linguagem que o “sujeito subalternizado” pode ser representado (e lido) na superfície polivalente da letra impressa da ficção. Neste caso, a opressão se dá, duplamente por carregar questões que ultrapassam a condição pós-colonial, porque marca também uma dimensão relativa às identidades de gênero.

Na representação da mulher, que aproxima os dois romances, as divergências se dão no plano das consequências. Enquanto *Balada de amor ao vento* conta a ruína de Sarnau que se sujeita às tradições autóctones e às políticas ocidentais herdadas do colonialismo, *A confissão da leoa* conta

---

10. O único romance de Paulina Chiziane editado no Brasil é *Niketche: uma história de poligamia* (2004), pela Companhia das Letras.

a conspiração de três mulheres, cada uma a seu modo, na punição e na destruição do patriarcado parasitário com fortes traços de dominação colonialista em sua aldeia - para tanto uma mulher acusada de feitiçaria transmuta-se em leoa. Cada uma das posturas das personagens frente a seu opressor conduzirá a um fim diverso, mas as causas, que provocaram ou a ruína ou a vingança, são as mesmas em ambos os romances: a opressão a partir do gênero.

No contexto das nações que conquistaram sua independência somente no século XX, inclui-se no imaginário nacional a participação de mulheres subversivas na construção da nação e da identidade nacional. No caso de Mia Couto essa participação se dá no plano do enunciado, isto é, no enredo da narrativa. Já no que se refere à Paulina Chiziane, há uma dupla subordinação: no plano do enunciado, com a personagem Sarnau, que não se submete ao seu “destino de mulher” nesse contexto, mas também porque a própria autora inscreve-se no espaço simbólico, subvertendo o plano da enunciação literária moçambicana, historicamente marcada pela presença de autores homens.

A partir do plano simbólico-discursivo mobilizado pela literatura, *Balada de amor ao vento* e *A confissão da leoa* incluem o discurso feminino na (des)construção e na problematização da identidade nacional, uma vez que “[o] estabelecimento do cânone literário de uma nação não é apenas um projeto estético, mas também um projeto político, projeto este que está permeado de interesses relativos à construção de uma imagem mais ou menos definida de uma identidade nacional” (ALÓS, 2012, p. 67). Logo, em contrapartida às forças hegemônicas, a contribuição feminina na construção da identidade nacional – de certa forma apagada nos discursos oficiais – tem lugar no poder de fabulação do discurso literário. Assim, Sarnau, Mariamar Mpepe, Hanifa Assulua e Naftalinda Makwala representam a resistência ao silenciamento e aos esquecimentos de grupos subalternos pelo discurso da história oficial.

## Referências

- ADICHIE, C. N. O perigo de uma única história. *Conferência Anual TED Global*, Oxford, 2009. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/em-debate/colonistas/4902-chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia>>. Acesso em: 14 de maio de 2013.
- ALÓS, A. P. A autoria feminina e a literatura brasileira do século XIX. In: Presidência da República (Org.). *1º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero*. Brasília: Secretaria Especial de Políticas Públicas para as Mulheres – Presidência da República, 2006. p. 118-143.
- \_\_\_\_\_. Memória cultural e imaginário pós-colonial. *Caligrama*, v. 16, n. 1, p. 137-158, 2011.
- \_\_\_\_\_. Identidade nacional em tempos de pós-colonialidade. *Letras*. Santa Maria, v. 22, n. 45, p. 65-82, 2012a.
- \_\_\_\_\_. O romance de autoria feminina em Moçambique. *Todas as letras*. São Paulo, v. 14, n. 2, p. 78-86, 2012b.
- \_\_\_\_\_. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. *Ângulo*, v. 130, p. 7-12, 2012c.
- \_\_\_\_\_. Literatura comparada ontem e hoje. *Organon*, v. 27, n. 52, p. 17-42, 2012d.
- CARVALHAL, T. F. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- \_\_\_\_\_. COUTINHO, E. F. (Org.). *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CHIZIANE, P. *Balada de amor ao vento*. 1. ed. Maputo: AEMO, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Balada de amor ao vento*. 5. ed. Maputo: Ndjira, 2010.
- \_\_\_\_\_. Eu, mulher... por uma nova visão do mundo. *Abril*, v. 5, n. 10, p. 199-205. 2013a.
- \_\_\_\_\_. Rota das Letras. Entrevista à Rádio Internacional da China. Disponível em: <<http://portuguese.cri.cn/2021/2013/03/19/1s164056.htm>>. Acesso em: 13 de maio de 2013b.
- COUTINHO, E. F. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 8, 2006. p. 41-58.

COUTO, M. *A confissão da leoa*. I. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.  
GONÇALVES, A. O feminismo negro de Paulina Chiziane. Disponível em:  
<<http://www.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questoes-de-genero/265-generos-em-noticias/16623-o-feminismo-negro-de-paulina-chiziane>>. Acesso em: 13 de maio de 2013.

GUEDES, P. V. Can the subaltern speak?: vozes femininas contemporâneas da África Ocidental. In: GAZZOLA, A. L.; DUARTE, C. L. e ALMEIDA, S. G. (Org.). *Gênero e representação em literaturas de língua inglesa*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 71-81.

GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Ed. Crítica, 1985.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. II. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, H. B. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-22.

NITRINI, S. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.

SCHMIDT, R. T. (Org.). *Sob o signo do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.