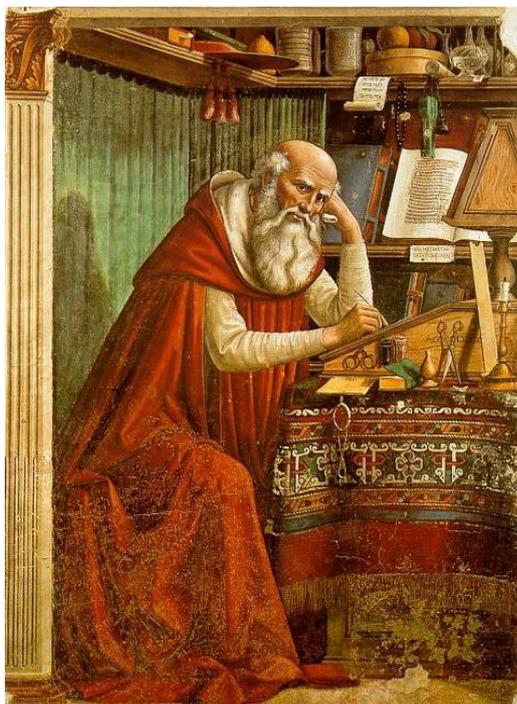


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS



**INVESTIGANDO JERÔNIMOS:
A REPRESENTAÇÃO DO TRADUTOR COMO PERSONAGEM
EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS**

ALESSANDRA MATIAS QUERIDO

**TESE DE DOUTORADO EM TEORIA LITERÁRIA
ORIENTADOR: PROF. DR. HENRYK SIEWIERSKI**

Brasília – DF
Agosto de 2011

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA

INVESTIGANDO JERÔNIMOS:
A REPRESENTAÇÃO DO TRADUTOR COMO PERSONAGEM EM
NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

ALESSANDRA MATIAS QUERIDO

Tese de Doutorado submetida ao
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
como requisito parcial para a obtenção do grau
de doutora em Teoria Literária.

Orientador: Prof.º Dr. Henryk Siewierski

Brasília – DF

Agosto de 2011

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA

INVESTIGANDO JERÔNIMOS:

A representação do tradutor como personagem em narrativas contemporâneas

Alessandra Matias Querido

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Prof. Dr. Henryk Siewierski
Universidade de Brasília

Membro externo: Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Universidade Federal de Santa Catarina

Membro externo: Prof.^a Dr.^a Maria Luisa Ortíz Alvarez
Universidade de Brasília

Membro interno: Prof.^a Dr.^a Germana Henriques Pereira de Sousa
Universidade de Brasília

Membro interno: Prof.^a Dr.^a Junia Regina Barreto
Universidade de Brasília

Suplente: Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati
Universidade de Brasília

Para Luísa, meu raiozinho de Sol,
a quem amo mais do que o infinito. 😊

*La traduzione
Aiuta a fare uscire il mondo
dal silenzio, a farlo esistere
A dargli un senso, uno stile
La traduzione
Ci fa liberi e la libertà
Dà a ognuno la possibilità
Di esprimere la propria identità
La propria cultura
La libertà ci fa uguali
È la nostra verità
È il nostro destino.*

Aleardo Tradimonti

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado forças durante todo o processo.

Aos meus amadíssimos esposo, filha e mãe: Eduardo, Luísa e Florenice, por tudo que não posso calcular como retribuir, pelo cuidado e carinho, pelo apoio sempre, sempre.

À família Querido, pela torcida e carinho. Um abraço muito apertado em cada um: Cássia, Dália, Calicanto, Elizabeth, Alex, Natália, Fernanda, Roberto, Karinne e Cíntia.

À família Malvar: Rico, Nena, Sara, Tio, Dinha..., em especial, à Gilséa Sarmiento Malvar, que me ensinou a amar os livros como grandes companheiros de jornada.

Aos meus amigos, dos quais cuidei menos do que queria nos últimos tempos. Obrigada pelo incentivo, pelo carinho, por entender minha ausência, por aturar meus lamentos, minhas conversas repetitivas sobre Bourdieu, Bauman, Calvino, Borges... Agradeço especialmente: Letícia, minha melhor amiga de sempre, Renata, Roberta, Alba, Laércio Filho... Obrigada por me dizerem palavras de conforto e incentivo. Vocês não fazem ideia do efeito que exerceram!

Aos meus Mestres no Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução: Mark Ridd, Alessandra Harden, Cristiane Bessa, Rachael Raddhay, Júlio César Monteiro, Germana de Sousa e Sabine Gorovitz, por terem me dado a base de tudo o que busquei saber sobre os paradoxos da Teoria da Tradução e da profissão de tradutora. Em especial à Cynthia Bell, por ouvir meus devaneios no início da pesquisa, por sua amizade doce e seu constante incentivo.

Ao meu orientador, pelas sugestões, cafés e chocolates e pela confiança no meu trabalho. Aos membros da minha banca de qualificação: Junia Barreto e Alessandra Harden, pelas preciosas sugestões que foram cruciais para a conclusão da pesquisa.

Aos professores do Departamento de Teoria Literária com os quais tive o prazer de estudar e com os quais aprendi imensamente.

Aos meus alunos queridos que torceram por mim e me aturaram nos últimos semestres.

À equipe doce e prestativa da Secretaria do TEL, por sempre resolverem as burocracias do processo com carinho, em especial à Dora, Ana Maria, Jaqueline e Nívea.

À Capes pelo auxílio financeiro.

RESUMO

O objetivo desta tese é traçar um panorama da representação do tradutor como personagem em narrativas contemporâneas, tendo por base os Estudos de Tradução e a Teoria Literária. O tradutor atua como mediador em diversos campos do conhecimento e em todas as épocas, contudo, poucas parecem ser as reflexões acerca da representação do tradutor como personagem e que implicações ela pode ter sobre a percepção que ele tem de si mesmo e o valor que é dado à profissão em termos sociais. Neste sentido, por meio dos textos literários, discutimos acerca da identidade híbrida ou líquida do tradutor, seu poder simbólico e a maneira como ele é visto na sociedade. O presente estudo aborda narrativas que tratam desde questões relativas às considerações subjetivas do tradutor até a forma como ele exerce seu papel e se torna visível.

Palavras-chave: tradutor, estudos de tradução, representação, identidade.

ABSTRACT

The aim of this study is to provide an outlook at the representation of translators as fictional characters in contemporary narratives, based on Translation Studies discussions and on Literary Theory. The translator has always been a mediator in different fields of knowledge through time, however there are few studies about the way he/she is represented as a fictional character and what this representation can bring in terms of theoretical discussion about the profession. It is important to observe if it affects the way translators see themselves and how their image and professional value are perceived in society. We can discuss these topics through literary texts, paying attention to translator's hybrid or liquid identity, his/her symbolic power and visibility. This research presents analysis of narratives that show translators thinking about their personal issues and also those that bring about questions on the profession and how it is seen in social terms.

Keywords: translator, translation studies, representation, identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Tira cômica: Mox – Translation myths, publicada em 30/09/2010.....	70
Figura 2: Messina, Antonello de. “São Jerônimo no seu estúdio”, 1475-6, óleo sobre madeira, 46 x 36,5 cm, National Gallery de Londres.....	79
Figura 3: Escritor frustrado.....	84
Figura 4: Labirinto.....	114
Figura 5: Esquema dos romances de Se um viajante numa noite de inverno de Italo Calvino.....	137
Figura 6: Mapa-múndi pintado nas mãos.....	140
Figura 7: Malinche, Montezuma e Cortés.....	150
Figura 8: Mãos, livros e computador.....	172
Figuras 9, 10 e 11: Ângulos da nave Rama.....	175
Figura 12: Personagem Nicole des Jardins.....	176
Figura 13: Tira cômica: Mox – The Best interpreter in the world, publicada em 12/07/2011.....	182
Figura 14: Peixe Babel.....	183

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Os bosques da ficção como campo de pesquisa.....	12
Por um perfil social, psicológico e identitário do personagem tradutor.....	15
Os bosques escolhidos e o mapa de navegação.....	18
CAPÍTULO 1: PANORAMA DA REPRESENTAÇÃO DO TRADUTOR NA LITERATURA	22
1.1.O tradutor.....	23
1.2.O tradutor como metáfora da crise de identidade.....	31
1.3.O autor, o tradutor (in)visível e o poder simbólico.....	41
1.4.O tradutor visível sob o prisma do autor.....	51
1.4.1. A tentativa de traduzir-se.....	55
1.4.2. Detetive ou bandido?.....	57
1.4.3. Entre margens.....	60
1.4.4. O tradutor permanece: vida longa e prosperidade.....	63
CAPÍTULO 2: A TENTATIVA DE TRADUZIR-SE	66
2.1.Os estereótipos do tradutor e da tradução.....	68
2.1.1. Traduzir é fácil e qualquer um pode ser tradutor.....	70
2.1.2. O tradutor é solitário e antissocial.....	78
2.1.3. O tradutor é um escritor frustrado.....	84
2.2.Os fantasmas do tradutor.....	92
2.2.1. O julgamento.....	93
2.2.2. A tradução, a invisibilidade e o escritor.....	96
2.2.3. A perda da memória.....	107
CAPÍTULO 3: DETETIVE OU BANDIDO?	114
3.1.Se numa noite de inverno, um agente duplo (triplo, quádruplo...) prender o leitor numa rede.....	114
3.2.Se ao lado de Borges, o tradutor decifra mistérios.....	125
3.3.Herói ou bandido? O jogo duplo da tradução.....	135
CAPÍTULO 4: ENTRE MARGENS	140
4.1. <i>Navegar é preciso</i> . Traduzir para conquistar, também.....	146
4.2.Traduzir o país.....	155
4.3.O intérprete de <i>Bel canto</i>	164
CAPÍTULO 5: O TRADUTOR PERMANECE: VIDA LONGA E PROSPERIDADE	172
5.1 Alienígena ou humano? O tradutor híbrido.....	178
5.2 Apesar da máquina, o tradutor permanece.....	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS	185

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	189
ANEXOS.....	205
Anexo A: Lista de livros que apresentam tradutores como personagens.....	206

INTRODUÇÃO

Vivemos em uma casa sem espelhos por anos e aceitamos que nós não temos imagem... Aceitamos que somos “instrumentos” da comunicação que não merecem crédito. Aceitamos ser reduzidos ao papel de máquinas.

Manouche Ragsdale¹

Ragsdale argumenta que o tradutor foi reduzido ao papel de máquina e acabou aceitando que sua tarefa era traduzir sem ganhar o devido crédito por isso. A afirmação nos parece categórica, até porque, apesar dessa consciência de que muitas pessoas esperam que o tradutor seja uma máquina, não acreditamos que essa posição seja aceita de forma pacífica. Muito já foi discutido, nos Estudos de Tradução, sobre a invisibilidade do tradutor e suas implicações, a questão da cultura na tradução, as estratégias de tradução (as quais implicam em escolhas do tradutor), entre outros tópicos que mostram que ele está longe de ser uma máquina ou de aceitar que seu trabalho não merece crédito.

Entretanto, a questão de não sabermos realmente como é nossa imagem no espelho é verdadeira. Há poucas pesquisas que tratam da visão do tradutor sobre si mesmo e o seu trabalho e, também, de como a sociedade o enxerga. Ainda que haja estudos cruciais sobre o papel dos tradutores na história, como por exemplo, **Os tradutores na história**, de Delisle e Woodsworth e *Interpreters as diplomats*, de Roland, ainda há muito a fazer para olharmos mais de perto o nosso reflexo no espelho ou nossa imagem no olhar do “outro”.

Cronin publicou um estudo muito completo sobre a representação dos tradutores em filmes e argumenta: “o que os filmes têm a dizer sobre a tradução e seus dilemas tem sido um tópico negligenciado, ainda que os temas envolvendo tradução e diferenças linguísticas sejam recorrentes em uma série de diferentes gêneros de filmes”². O autor afirma que observar a representação do tradutor nessa mídia é um recurso riquíssimo para discutirmos tópicos relacionados aos Estudos de Tradução.

¹ Ragsdale, “A house without mirrors”, p. 17. Doravante, todas as traduções são de nossa autoria.

² Cronin, **Translation goes to the movies**, p. xi.

Acreditamos que o mesmo pode ser dito com relação à representação dos tradutores e intérpretes em textos ficcionais. Também na literatura há uma série de romances e contos que trazem o tradutor como personagem ou a tradução como tema e, a nosso ver, estudá-los é uma excelente forma de falar de Teoria da Tradução e de visibilidade do tradutor.

De fato, cremos que o estudo dessa representação pode ter utilidade tanto pedagógica como social: pedagógica, porque se mostra um recurso interessante para promover discussões teóricas nos cursos de formação de tradutores; social, porque oferece para os leigos em tradução uma abordagem do ofício e promove a visibilidade do tradutor. É importante frisar que o fato de os tradutores terem se tornado personagens principais em várias obras literárias não é por si só garantia de visibilidade e valorização do ofício, porque é preciso observar de perto o que é dito acerca da profissão e as implicações dessas representações.

Assim sendo, podemos dizer que o principal objetivo da presente pesquisa foi traçar um panorama da representação do tradutor em narrativas contemporâneas, observando determinados aspectos concernentes aos Estudos de Tradução, em especial: o papel social do tradutor e sua identidade, estereótipos referentes à tradução e ao tradutor e as reflexões que a ficção nos permite fazer acerca do processo tradutório e de como ele é conduzido. Partimos do pressuposto de que

ao contrário dos teóricos que veem os tradutores como encarnações da teoria do sucesso de um eu transcultural, apto a trafegar entre fronteiras linguísticas e culturais sem nenhum tipo de tendenciosidade, os autores contemporâneos associam a presença do tradutor a um estado mental de angústia devido à instabilidade da posição do tradutor entre línguas (em contraste com o ideal teórico do tradutor autoconfiante que atua como uma ponte pacífica entre culturas).³

Os bosques⁴ da ficção como campo de pesquisa

Se a relação entre autor e tradutor nem sempre foi amigável, senão para os dois, pelo menos para o senso comum que estabeleceu a posição que cada um deles deveria ocupar, torna-se interessante saber se os autores realmente corroboram em suas

³ Wilson, “The fiction of the translator”, *Journal of Intercultural Studies*, p. 393.

⁴ Referência à obra de Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*.

narrativas questões que permeiam o universo do tradutor e dos Estudos de Tradução. A pesquisa da representação do tradutor dentro dos textos de ficção tem por objetivo colocar em discussão como o autor elabora o personagem nas narrativas. Candido afirma que

quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada. Noutras palavras, o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério...⁵

A afirmação citada leva a pensar que ao construir o personagem, o autor acrescenta a ele certos traços que correspondem a sua interpretação da realidade. Com base em Foster, Candido propõe a seguinte pergunta: “No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?”⁶ Olhando de perto a construção da realidade fictícia, tanto das obras que compõem o *corpus* desta pesquisa quanto em outras que venham a ser analisadas, acreditamos que podemos ver que imagens do tradutor são priorizadas e como ele se mostra ao mundo pelos olhos do autor.

A maneira como cada autor percebe e apresenta seus personagens, de acordo com Auerbach⁷, tem relação intrínseca com o conceito de representação da realidade. Ele afirma que vários aspectos da História, por exemplo, podem ser analisados à luz dos textos literários. Partindo desse pressuposto, analisar a representação do tradutor a partir da concepção do autor pode ajudar a traçar um mapa da atuação do tradutor em diferentes cenários.

Umberto Eco⁸ diz que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real e que tudo aquilo que no texto não pode ser diretamente diferenciado em termos de real ou fictício, corresponde às leis e condições do mundo real. Com base nestas afirmações, pode-se dizer que a análise a partir dos personagens fictícios pode contribuir amplamente para a percepção que se tem de um determinado universo real. Isso significa que nos embrenhando pelos bosques da narrativa, é possível apreciar as

⁵ Candido et al, **A personagem de ficção**, p. 65.

⁶ Ibidem, p. 66.

⁷ Auerbach, **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**.

⁸ Eco, **Seis passeios pelos bosques da ficção**, p. 89.

paisagens apresentadas pelos autores, criticá-las, analisá-las e construir as nossas próprias representações.

Quando, pois, afirmamos que a formação discursiva própria à literatura tem um caráter não-documental, uma radicalidade não-documental, não tornamos nosso enunciado congruente com a noção beatífica de ficção – i.e., de ficção como um território que não se contamina com a realidade. Afirmamos, sim, que o discurso literário não se apresenta como prova, documento, ou testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar.⁹

Pela ficção, o homem explora possibilidades outras que as oferecidas pelo mundo instituído¹⁰. Ou seja, a obra ficcional cria um espaço de conciliação entre presença/ausência, identidade/alteridade, real/imaginário, cumprindo assim a função imaginária de superar as oposições e transgredir os limites do homem. Para Iser, pelo leitor a arte *torna-se* e “a ficção impõe a necessidade da interpretação”¹¹. Se os autores representam os tradutores em suas obras, a que interpretações a identidade ali construída pode estar sujeita?

Jauss¹² crê que o processo interpretativo ocorre quando se concebe o texto literário enquanto resposta, tanto no aspecto formal, quanto nas questões de sentido. Enfim, o autor ressalta que uma estrutura aberta permite as mais variadas interpretações, entretanto, sua transmissão histórica tem fronteiras estabelecidas pelo horizonte de pergunta e resposta. Ao observar a representação do tradutor nos textos ficcionais, é pertinente pensar em que perguntas podem ser feitas, bem como, quais respostas são passíveis de serem encontradas. Por exemplo, nos textos de ficção científica que apresentam personagens tradutores, quais perguntas podemos elaborar a respeito desse futuro imaginado e até que ponto será que correspondem a previsões empíricas de outras ciências?

⁹ Lima, **Sociedade e Discurso Ficcional**, p. 195.

¹⁰ Lima, **Vida e mimesis**, p. 236.

¹¹ Iser, “Procedimentos da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época.” LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2, p. 949.

¹² Zilberman, **Estética da Recepção e História da Literatura**, p. 69-70.

Piglia¹³ ressalta que talvez o maior ensinamento de Borges seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete.

Modificamos o texto com nossas estratégias de leitura, ele simultaneamente nos modifica: como os objetos de um experimento científico, ele pode dar uma resposta imprevisível às nossas "perguntas". Toda a função da leitura é, para um crítico como Iser, levar-nos a uma consciência mais profunda, catalisar uma visão mais Mítica de nossas próprias identidades. É como se aquilo que lemos, ao avançarmos por um livro, seja nós mesmos.¹⁴

Tendo em vista que a relação entre real, fictício e imaginário e que o passeio pelos bosques da narrativa não ocorrem sem a presença participativa do leitor, o qual, de acordo com a teoria da recepção, “concretiza a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página”¹⁵, é nesta interação entre leitor e texto, que buscaremos algumas respostas possíveis, ou, no nosso caso, veremos como a representação do tradutor na ficção reflete aspectos da sua realidade ou da realidade dos Estudos de Tradução. A ficção se mostra um caminho muito promissor a desbravar, uma forma de saber, referir linguagem a linguagem, de fazer tudo falar¹⁶. Vejamos então, o que os personagens-tradutores nos têm a dizer.

Por um perfil social, psicológico e identitário do personagem tradutor

No intuito de acrescentar novos pontos de vista aos Estudos de Tradução, propomos na presente pesquisa um diálogo entre Teoria Literária e Teoria da Tradução. No que diz respeito à Teoria Literária, partimos da interpretação dos romances e contos que compõem o *corpus* da pesquisa, dialogando com teóricos da área acerca das obras analisadas. Autores como Homi Bhabha, Stuart Hall e Edward Said são citados quando tratamos de romances e contos relativos a literaturas pós-coloniais.

Sobre a Teoria da Tradução, falamos de duas vertentes de pesquisa em especial: a análise da representação do tradutor e da tradução nos textos ficcionais, ou a vertente

¹³ Piglia, **O último leitor**, p. 28.

¹⁴ Eagleton, **Teoria da literatura**: uma introdução, p. 107-108.

¹⁵ Eagleton, op. cit. , p. 105

¹⁶ Foucault, **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas.

ficcional¹⁷, e também a vertente sociológica, a qual utiliza a Sociologia, principalmente os conceitos do sociólogo Pierre Bourdieu, como base para analisar o papel social do tradutor. Sobre a vertente ficcional, nos apoiamos, principalmente, nos estudos de Delabastita e Grutman e, também, de Strümpfer-Krobb. Também citamos Andre Lefevere, Susan Bassnet, Douglas Robinson e Edwin Gentzler, bem como discutimos alguns estudos propostos por Rosemary Arrojo e que dizem respeito à representação do tradutor como personagem.

Em uma era de intenso intercâmbio cultural, a tradução se torna uma experiência cada vez mais presente e o tradutor uma figura cada vez mais necessária¹⁸ e, por conseguinte, isso repercute na ficção. De certa forma, o tradutor parece refletir questionamentos da sociedade moderna: “a literatura contemporânea está interessada em questões de identidade, em personagens cujas identidades fragmentadas reflitam o mundo moderno fragmentado, no qual o deslocamento é um fenômeno comum”¹⁹. O tradutor reflete esses questionamentos, uma vez que é o profissional que está no entre-lugar, refém de dilemas, como argumenta Douglas Robinson²⁰: entre línguas, entre uma cultura e outra, entre o texto fonte e o texto alvo, entre o conhecimento e a intuição, entre ser o criador ou o canal, entre uma postura nacionalista ou estrangeirizadora e tantos outros questionamentos.

Não é surpresa, então, que o interesse em pesquisar sobre o tradutor e a tradução na literatura tenha surgido, tendo em vista que pouco se questionou sobre como os escritores refletiam sobre a atividade tradutória e o tradutor dentro da ficção. Além disso, houve um aumento significativo de obras ficcionais nas quais o tradutor é personagem. Se o tradutor participa ativamente do processo de interação entre sociedades e esta interação tem se dado de forma cada vez mais intensa, é pertinente considerar como essas relações se estabelecem e se a ficção, muitas vezes precursora de questionamentos, aborda esses temas.

¹⁷ Else Vieira cunhou a expressão “fictional turn” para esta nova vertente dos estudos de tradução, citada no artigo de Adriana Pagano, “Translation as testimony: the official histories and subversive pedagogies in Cortázar” in Tymoczko e Gentzler, **Translation and Power**. A opção por traduzir a expressão “fictional turn” como vertente ficcional em lugar de virada ficcional se deu para mantermos o paralelismo com “cultural turn”, normalmente citada como vertente cultural.

¹⁸ Strümpfer-Krobb, “The translator in fiction”, p. 116.

¹⁹ Ibidem, loc. cit.

²⁰ Robinson, “Translation and the Double Bind”.

Nesta pesquisa, aplicaremos os conceitos de poder simbólico, capital cultural, *habitus* e representação social do sociólogo Pierre Bourdieu. O intuito dessa aproximação é discutir como se estabelecem os conceitos que permeiam a percepção que se tem de determinada classe profissional. De acordo com Bourdieu²¹, o capital cultural diz respeito às informações acumuladas dentro de um campo social, informações culturais, competências e disposições adquiridas ao longo da trajetória de cada um. O capital simbólico, por sua vez, é relativo ao nível de prestígio, consagração ou honra conferido a alguma coisa, profissão, pessoa etc e se baseia na relação entre conhecimento e reconhecimento. Poderíamos argumentar que tanto o tradutor quanto o escritor são detentores do capital cultural, mas o capital simbólico costuma ser conferido principalmente ao escritor, o que implica que ele detém maior poder simbólico.

O *habitus* concerne às “práticas classificáveis produzidas pelos agentes e dos julgamentos classificatórios emitidos por eles sobre as práticas dos outros ou suas próprias práticas”²², ou seja, todas as características (inclusive estereótipos) que associamos a determinada classe ou que julgamos ser pertinentes àqueles indivíduos; é a maneira como captamos a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade. Ao supormos que determinadas noções sobre uma classe social, por exemplo, são verdadeiras e comuns, estabelecemos o lugar de cada um e delimitamos comportamentos e o mesmo ocorre com classes profissionais. “O *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divísonis*) de tais práticas”²³.

De acordo com Rosemary Arrojo, algumas visões sobre textos e reproduções, bem como sobre quem as realiza, estão plasmadas em enredos de ficção associados a diferentes tradições literárias²⁴. A autora argumenta que muitos estereótipos acerca do tradutor (como o do tradutor traidor ou do tradutor como escritor desajeitado) estão refletidos nos textos ficcionais. Podemos questionar se esses estereótipos realmente aparecem nas narrativas e, caso ocorra, como eles são apresentados.

²¹ Bourdieu, *The field of cultural production*, p. 7.

²² Bourdieu, **A distinção**, p. 162.

²³ *Ibidem*, loc.cit.

²⁴ Arrojo, “Tradução, (in) fidelidade e gênero num conto de Moacyr Seliar”, p. 28.

Não obstante, veremos o problema da identidade abordado na figura ficcional do tradutor-personagem, tendo em vista que os autores se utilizam do tradutor como metáfora para falar da crise de identidade do homem pós-moderno. Abordaremos conceitos de Stuart Hall, Claude Dubar e, principalmente, a discussão sobre “identidade líquida”²⁵ do sociólogo Zygmunt Bauman.

Os bosques escolhidos e o mapa de navegação

Durante a pesquisa para delimitar o *corpus* para análise, foram encontrados quase 90 títulos²⁶ nos quais havia o tradutor (em alguns casos, o intérprete) como personagem, a maioria das obras escrita da década de 90 para cá. É possível pensar em diversas abordagens teóricas sobre as histórias contadas, desde uma análise psicanalítica do tradutor, enfatizando a relação entre tradução e melancolia; a uma pesquisa sobre o papel dos intérpretes e tradutores em termos políticos, à manutenção dos estereótipos do tradutor como traidor (ou marginal) ou como escritor frustrado. Os tradutores personagens e a própria tradução também funcionam, por exemplo, como metáfora dentro de algumas narrativas para a investigação (tradutores detetives), uma vez que são eles os responsáveis por desvendar algum crime dentro da trama.

Tendo em vista esse leque de opções, pensamos primeiramente como seria feita a seleção do *corpus* a ser analisado. Essa seleção foi extremamente difícil e, com certeza, a parte que demandou mais tempo de pesquisa, porque, além de as abordagens possíveis serem variadas, as obras encontradas eram de autores de lugares e escolas literárias bem diferentes. Por essa razão, à medida que algumas obras eram lidas, pensávamos que algumas delas renderiam uma tese, levando em conta as relações que poderiam ser estabelecidas entre Teoria da Tradução e Teoria Literária. O romance de Italo Calvino, os contos de Jorge Luis Borges, o romance de Mia Couto, entre outras obras, podem exemplificar esse fato.

A decisão de traçar um panorama da representação do tradutor se deu após a leitura do periódico da Universidade de Antwerp (Bélgica), *Linguistica Antverpiensia*,

²⁵ Termo proposto com base nos trabalhos do sociólogo Zygmunt Bauman, o qual, em seus livros, utiliza a palavra “líquida” para designar o constante processo de mudança da pós-modernidade.

²⁶ No Anexo A, encontra-se uma lista contendo os títulos das obras, seus respectivos autores, lugar e data de publicação.

intitulado “*Fictionalizing translation and multilingualism*” e organizado por Dirk Delabastita e Rainier Grutman. Esse periódico traz uma proposta de classificação dos tipos de representação encontrados nos romances, dividindo-os da seguinte forma: entre deuses e humanos, referente à intervenção divina no trabalho dos tradutores; intergaláctico, os tradutores como personagens em romances de ficção científica; internacional ou intercontinental, a posição do tradutor em cenários políticos; e subjetivo, referente a romances de caráter mais introspectivo e que tratam de conflitos internos do personagem tradutor.

Essa classificação proposta por Delabastita e Grutman serviu de impulso para que observássemos ser possível, nos romances e contos lidos até àquele momento, traçar o mesmo tipo de divisão temática. Sendo assim, a escolha do *corpus* da pesquisa se deu da seguinte forma: primeiro, seriam romances ou contos contemporâneos, contudo, tendo em vista que a lista das obras encontradas continha títulos desde 1932 a 2010, optamos por concentrar a seleção entre 1975 e 2005. Todos os romances e contos analisados na pesquisa são desse período, à exceção do conto de Erico Verissimo (“Conversa com um fantasma”) que é de 1940, mas foi acrescentado ao *corpus* porque a temática apresentada é muito pertinente ao que foi analisado no capítulo 2, no qual falamos do autor com um fantasma que assombra o tradutor.

Delabastita e Grutman partem do divino até chegar ao humano, o interior do tradutor, na classificação que propõem; contudo, optamos por fazer uma abordagem de dentro para fora, ou seja, primeiro decidimos analisar os romances que tratam de questões subjetivas para depois falar da relação do tradutor personagem com o exterior, ou seja, seu papel social. A decisão por essa abordagem se deu, também, com base na classificação de representação proposta por Ciampa²⁷, o qual parte da noção de identidade como um processo de dentro para fora, das noções pressupostas por cada pessoa àquelas que representamos socialmente.

Os resultados da pesquisa foram organizados em cinco capítulos. O capítulo 1 trata de questões mais gerais e apresenta algumas considerações sobre o tradutor, sua relação com a própria imagem, com o autor e a sociedade (questões sobre invisibilidade e poder simbólico) e, também, uma breve explicação de como o tradutor se torna visível

²⁷ Ciampa, **Psicologia social**: o homem em movimento. Os conceitos do autor são explicados em maiores detalhes no capítulo 1, p. 54

aos olhos do autor. Os capítulos subsequentes falam desse último item na prática, ou seja, mostra as análises de cada um dos pontos propostos sobre a representação do tradutor pelos autores.

O capítulo 2, “A tentativa de traduzir-se”, fala das considerações pessoais feitas pelos tradutores personagens, a forma como se veem e a seus medos. As obras analisadas neste capítulo são: **Feriado de mim mesmo** (2005), de Santiago Nazarian; **O passado** (2003), de Alan Pauls; **Outroa agora** (1996), de Augusto Abelaira; e os contos “Conversa com um fantasma” (1940), de Erico Verissimo, e “Notas ao pé da página” (1995) de Moacyr Scliar.

“Detetive ou bandido?” é o título do capítulo 3, no qual analisamos os romances **Se um viajante numa noite de inverno** (1979), de Italo Calvino, e **Borges e os orangotangos eternos** (2000), de Luis Fernando Verissimo. Nesse capítulo, discutimos o papel do tradutor como metáfora do bandido ou do detetive, a dualidade de sua tarefa, e falamos também sobre algumas considerações acerca da tradução tanto de Italo Calvino, quanto de Jorge Luis Borges.

No capítulo 4, “Entre margens”, discorremos acerca da representação dos tradutores e intérpretes em situações políticas, nas quais eles exercem papel diplomático. Os romances **O último voo do flamingo** (2000), de Mia Couto, **Bel canto** (2001), de Ann Patchett, e o conto “As duas margens” (1993), de Carlos Fuentes, são analisados nessa parte da pesquisa.

Já o capítulo 5 diz respeito à representação dos tradutores em romances de ficção científica. O título do capítulo é “O tradutor permanece: vida longa e prosperidade” e as obras analisadas são os romances: **A revelação de Rama** (1994) de Arthur C. Clarke e Gentry Lee; **O guia do mochileiro das galáxias** (1979), de Douglas Adams, e **Babel 17** (1982) de Samuel Delany.

A intenção da presente pesquisa foi propor um panorama das inúmeras possibilidades que as narrativas apresentam sobre a representação da figura do tradutor e de seu papel social, político e pessoal. Neste sentido, a escolha por obras diferentes, de autores consagrados a autores menos experientes ou pouco conceituados, foi importante para que o objetivo de mostrar os diversos caminhos que este tipo de pesquisa pode

tomar fosse alcançado. Esperamos que as paisagens apresentadas pareçam tão interessantes aos leitores quanto foram aos nossos olhos.

CAPÍTULO 1

PANORAMA DA REPRESENTAÇÃO DO TRADUTOR NA LITERATURA

Estou preso num discurso duplo do qual não posso sair. [...]. Vejo o outro duplamente: ora o vejo como objeto, ora como sujeito; hesito entre a tirania e a oblação. Envolve a mim mesmo numa chantagem: se amo o outro, sou obrigado a querer o seu bem; mas com isso, só posso me fazer mal: armadilha: sou condenado a ser ou santo ou monstro; santo não posso, monstro não quero; então tangiverso: mostro um pouco minha paixão.

Mme de Sevigné apud Barthes²⁸

Ao longo dos tempos, os tradutores são responsáveis pelas relações estabelecidas entre comunidades cujas línguas e culturas diferem. Eles inventaram alfabetos, contribuíram para a criação de línguas e literaturas nacionais, ajudaram na divulgação de religiões, importaram e exportaram valores culturais e científicos, enfim, exerceram e continuam exercendo um papel crucial na história e na evolução das sociedades²⁹. É inquestionável a importância de seu trabalho em várias áreas do saber e no estabelecimento das relações humanas, as quais raramente são harmoniosas. Tentar encontrar um ponto de equilíbrio entre línguas é uma tarefa árdua e ao mesmo tempo prazerosa, à qual os tradutores se dedicam, “pesando palavras nas invisíveis balanças que mantém sobre suas mesas de trabalho”³⁰.

Tendo em vista que, ao pesar palavras, a balança pode tender mais para um lado do que para outro, dependendo das escolhas estratégicas do tradutor e das próprias limitações e diferenças entre as línguas, este profissional tem seu trabalho sob constante vigilância. Toda tradução demanda interpretação de textos, com a qual nem sempre se concorda e, ainda que as pessoas tenham conhecimento de que ambiguidades e inconsistências ocorrem dentro de uma mesma língua, algumas esperam que a tradução esteja isenta delas. A recorrente expectativa do senso comum sobre a estabilidade semântica, linguística ou cultural afeta a visão que se tem sobre o tradutor e sua tarefa.

De um lado, o tradutor é muitas vezes visto com desconfiança; de outro, com admiração, e entre acusações e defesas, exerce sua tarefa. No mundo globalizado de

²⁸ Barthes, **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 89.

²⁹ Delisle e Woodsworth, **Os tradutores na história**, introdução.

³⁰ Larbaud, **Sob a invocação de São Jerônimo**, p. 77

hoje, ele está cada vez mais presente e visível aos olhos daqueles que o defendem ou acusam. Essa publicidade tem se refletido nos textos ficcionais e, em várias obras (romances, contos, filmes), vemos o tradutor como personagem, muitas das vezes, como o protagonista.

Sendo assim, analisar como os autores o representam é, na atualidade, um recurso atrativo e interessante para falarmos sobre este profissional e discutirmos tópicos relevantes aos Estudos de Tradução.

1.1. O tradutor

*Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
Sou formado em desencontros.
A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.[...]
As antíteses congraçam.*

Manoel de Barros³¹

Antes de abordamos a representação do tradutor nos textos ficcionais, é pertinente falarmos de algumas imagens associadas a ele, metáforas que expressam pontos de vista acerca do ofício de traduzir ³². Muitas delas são usadas nos textos ficcionais com o intuito de auxiliar a intenção narrativa dos autores, algumas vezes, metáforas-clichê sobre a tradução e o tradutor são, exatamente, o ponto de partida para os questionamentos propostos pelos escritores. De forma geral, autores como Calvino, Érico e Luis Fernando Verissimo, Mia Couto, Carlos Fuentes ou Moacyr Scliar brincam com essas metáforas e por meio da ironia ajudam a repensar as imagens associadas ao tradutor. Já outros autores, como Ann Patchett ou Santiago Nazarian, usam as metáforas-clichês sem muito acrescentar sobre elas.

Algumas metáforas dizem respeito ao processo de tradução e ao papel do tradutor, especificando que ele é o responsável pela passagem do texto de uma língua à outra. Outras ressaltam que traduzir é uma arte e, por consequência, o tradutor, um artista. Também há a comparação entre o autor e o tradutor, grande parte das vezes,

³¹ Barros, **Livro sobre nada**, p. 49.

³² Cf. St. André (ed.), **Translation and metaphor**. No prefácio da obra, St. André afirma que as metáforas revelam bastante sobre a relação estabelecida entre os autores e o que pensam sobre o processo tradutório e o tradutor.

delimitando uma hierarquia entre eles, na qual o autor costuma ser associado ao gênio criador; e o tradutor, ao servo.

Nas metáforas que citam a tradução como passagem, travessia ou processo físico, o tradutor seria o engenheiro ou o construtor responsável pela ligação ou ponte, ou ainda um barqueiro ou nauta, o qual atravessa o conteúdo de um lado a outro.

O tradutor, em certos sentidos, assemelha-se a um nauta que singra mares desconhecidos, carregando consigo uma bússola, que é a sua vontade de bem passar para outra língua o resultado de sua sangradura.³³

De acordo com a citação, o tradutor/nauta tem como bússola o desejo de bem passar o texto em meio a mares desconhecidos. Sabbá Guimarães denomina mares desconhecidos tudo aquilo que se mostra como desafio ao tradutor, toda carga contida nos textos com os quais ele precisa lidar. A bússola, ou a vontade de superar os desafios, poderia também representar as decisões tomadas no processo tradutório para o alcance da outra margem. Meschonnic fala da metáfora do tradutor como barqueiro:

O tradutor é representado como um barqueiro. Barqueiro é uma metáfora agradável. O que importa não é fazer passar. Mas em que estado chega o que se transportou para o outro lado. Na outra língua. Caronte também é um barqueiro. Mas ele faz atravessar os mortos. Aqueles que perderam a memória. É isto o que acontece a muitos tradutores.³⁴

À ideia do tradutor barqueiro subjazem implicações que concernem à travessia. Meschonnic enfatiza o produto final, o estado em que ele chega ao outro lado, entretanto, os fatores que poderiam interferir na travessia não podem ser ignorados. Por exemplo, até que ponto um produto, ao atravessar uma distância muito longa, chega “inteiro” ao seu destino e como avaliar esta inteireza? Onde navega a barca, qual mar bravio ou rio calmo precisa cruzar? Que tipo de providências precisam ser tomadas para que o produto chegue ao outro lado da margem? Que implicações tem a chegada do produto ao outro lado? Essas são algumas das perguntas que devemos fazer antes de avaliar o estado do produto ou julgar o barqueiro/tradutor. Nas negociações de cunho político, por exemplo, não poderemos falar apenas do produto quando o que está em jogo, muitas vezes, é o futuro de um povo e o resultado de uma negociação depende do processo de tradução.

³³ Sabbá Guimarães, **Tradução: de sua importância e dificuldade**, p. 149.

³⁴ Meschonnic, **Poética do traduzir**, p. xxv.

Quanto a Caronte, Meschonnic ressalta que “atravessar” o texto não significa passá-lo de qualquer maneira. Caronte, também barqueiro, levava os mortos, contudo levava-os para Hades, ou o inferno grego. A Caronte poderíamos associar o fato de o tradutor ser, de certa forma, responsável por levar a “alma” do texto ao outro lado. No entanto, seria para dar a ele sobrevida, como explica Derrida, e não a morte definitiva. De acordo com Barrento,

a tradução, vista como ponte, implica, da parte de quem a promove e da parte de quem a faz (às vezes uma e a mesma pessoa), uma vontade de ligar o que estava separado, de trazer a um espaço, a uma casa (da língua-outra), o que era de outro espaço e de outra língua. E isto com uma dupla intenção: mostrar que a passagem é possível [...] e mostrar, através de um processo que não prova uma *identidade* nem afirma uma *alteridade*, mas propõe uma relação de *ipseidade*, i.e, de afinidade na diferença, que o outro, sendo outro, é como eu, e que eu, sendo eu, posso ser como o outro.³⁵

Evidentemente, a busca dessa ipseidade é a noção idealista da tradução, a qual supõe ser possível encontrar o denominador comum entre línguas e culturas, o que nem sempre acontece.

Outros personagens mitológicos servem à comparação com o tradutor: Hermes (ou Mercúrio), Jano, Proteu e Procusto. Hermes, citado por Mucci³⁶, personifica “a mudança, a transição, a passagem de um estado a outro”³⁷. O mito também é “o mensageiro dos deuses e o fiel intérprete das ordens que está incumbido de levar”³⁸. Muitos críticos e leitores esperam essa postura do tradutor, na expectativa de que ele seja um “mensageiro fiel” dos “deuses-autores”, pensando a fidelidade em termos estritamente semânticos. Outra incumbência de Hermes é conduzir almas como Caronte.

Também considerado o deus da eloquência, da comunicação de ideias, Hermes é aquele a quem invocavam para “adquirir os dons da memória e da palavra”³⁹, como podemos perceber no hino órfico, do qual destacamos o seguinte trecho:

Tu que gostas da astúcia e dos combates,
Intérprete de todas as línguas, amigo da paz,
 Que trazes um caduceu sangrento, deus venturoso, deus utilíssimo,

³⁵ Barrento, **O arco da palavra**, p. 137.

³⁶ Mucci, “Estudos de Tradução”, disponível em http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/estudos_traducao.htm

³⁷ Ménard, René. **Mitologia grego-romana**, v.III, p. 39.

³⁸ *Ibidem*, p. 59.

³⁹ *Ibidem*, p. 57.

Que presides aos trabalhos e às necessidades dos homens,
Generoso auxiliar para a língua dos mortais,
 Ouve minhas preces, concede um feliz fim à minha existência,
 Concede-me felizes obras, **um espírito dotado de memória e de
 palavras escolhidas.**⁴⁰ (grifos nossos)

De certo, Hermes seria invocado por tradutores ávidos por memória afiada e palavras escolhidas. O personagem Rímini, do romance **O passado** de Alan Pauls⁴¹, por exemplo, certamente rogaria a Hermes para não perder as línguas que lhe escapavam, aos poucos, da memória.

Diz-se que Hermes era o mais ativo dos deuses e trabalhava com uma multiplicidade de funções, chegando a lamentar-se por isso:

Há, por acaso, um deus mais infeliz do que eu? Ter, sozinho, que fazer tanta coisa, sempre curvado ao peso de tantos trabalhos! Desde o romper do dia, devo levantar-me para varrer a sala do banquete; depois, quando já estendi tapetes para a assembleia e pus tudo em ordem, preciso ir ao pé de Júpiter, a fim de levar ordens à Terra, como verdadeiro correio. Mal regresso, ainda coberto de pó, devo servir-lhe a ambrosia, e antes da chegada do escanção, era eu quem lhe dava o néctar. O mais desagradável, porém, é que, único dentre os deuses, não fecho olho durante a noite, pois tenho que conduzir as almas a Plutão, levar-lhe os mortos e sentar-me ao tribunal. Os trabalhos do dia não têm fim; além de assistir aos jogos, de fazer o papel de arauto nas assembleias, de dar aula aos oradores, encarrego-me, simultaneamente, de tudo quanto diz respeito às pompas fúnebres.⁴²

Talvez possamos comparar esse lamento ao desabafo de alguns tradutores ao perceberem-se como servos não merecedores de reconhecimento⁴³. A ideia de sentar-se ao tribunal também reflete o fato de o tradutor ser o “juiz” do texto, no sentido de avaliar sua construção para reformulá-la na outra língua. Todavia, a sentença final não é dada por ele, mas pelo público que concorda ou não com suas propostas.

Outro deus que serve de comparação ao tradutor é Jano, o qual também representa a transição, a passagem ou a porta.

Ele é a imagem do tradutor. Observa, a um só tempo, fonte e meta, autor e leitor, lá e cá sem ser vesgo. As pessoas se tornam tradutores não porque estão imbuídas dos fundamentos teóricos, porque aprenderam os macetes e truques do ofício, mas porque nasceram com um defeito psicológico, uma predisposição esquizofrênica que as faz

⁴⁰ Ménard, René. **Mitologia grego-romana**, v.III, p. 59.

⁴¹ Pauls, **O passado**.

⁴² Luciano apud Ménard, idem, p. 65.

⁴³ Comparar com o lamento de Dryden neste mesmo capítulo, p. 28.

pensar simultaneamente em duas línguas, uma deturpação mental que as faz crer na possibilidade do milagre linguístico, um otimismo desenfreado que as faz acreditar numa vida feliz no vão entre culturas que nutrem umas pelas outras ódio mútuo e desprezo recíproco.⁴⁴

O olhar simultâneo de Jano também é citado por Nogueira⁴⁵, o qual explica que o tradutor deveria ter “uma das faces no original, a outra na tradução; uma no autor, outra no leitor”. A proposta de Jano em olhar para o presente e o passado, no caso deste estudo, ilustra os olhares que lançamos sobre as narrativas aqui escolhidas: vemos o tradutor como representação de conflitos passados e contemporâneos e cogitamos o que o futuro lhe reserva. Ainda, como Ridd ressalta, observamos a melancolia dos tradutores em viver no vão entre culturas, as quais costumam discordar mais do que concordar.

De acordo com Padre Olivet, “o hábil tradutor devia ser um Proteu de forma mutável”⁴⁶. Proteu, filho de Poseidon, mudava de forma e era capaz de prever o futuro. O fato de ele tomar nova forma nos remete a três noções, as quais estão de certa maneira interligadas: a do tradutor ator, a do tradutor invisível e também a do tradutor não-confiável. Adquirir nova forma pressupõe ter a capacidade de atuar, ou seja, convencer de que somos o outro. Se a capacidade de mudar de forma parece positiva e desejável para não ser visto, como Proteu bem queria para não ser identificado ou perturbado, por outro lado ela leva à desconfiança: como saber *quem* eu vejo?

Italo Calvino, em seu romance **Se um viajante numa noite de inverno**, trabalha exatamente com essa noção. Nunca se sabe ao certo se o romance lido corresponde ao real ou se é invenção do tradutor, o qual é alvo da desconfiança constante da leitora-personagem. Ela, ex-namorada do tradutor, abandonou-o exatamente porque não achava possível confiar nele.

Ainda no sentido de mudança de forma, há a comparação do tradutor com Procusto. André Mirabel “considerava o papel em que se escrevia a tradução como um leito de Procusto”⁴⁷. A imagem da tradução como o leito desse personagem sanguinário faz-nos pensar que, para alguns, o tradutor “mutila” o texto que não cabe na forma da outra língua. Procusto⁴⁸ queria que todos tivessem a sua altura e, para tanto, mutilava

⁴⁴ Ridd, “Um olhar de Jano sobre o curso de tradução”.

⁴⁵ Nogueira, <http://www.tradutorprofissional.com/>

⁴⁶ Olivet apud Rónai, **A tradução vivida**, p. 23.

⁴⁷ Mirabel apud Rónai, **A tradução vivida**, p. 23.

⁴⁸ Ménard, **Mitologia grego-romana**, v.III, p. 258-259.

suas vítimas: se eram menores, ele puxava os membros com grandes cordas; se eram maiores, cortava-lhes os membros até o tamanho proposto.

Essas noções negativas acerca da tradução e do tradutor levam-no a se pensar como menor e indigno, um servo desconsiderado. Por isso, alguns conceitos de tradução e de tradutor voltam-se para as dificuldades que o tradutor encontra em ter o seu trabalho reconhecido.

Pois somos escravos e trabalhamos na lavoura de outrem; lavramos a vinha, mas o vinho pertence ao proprietário; se às vezes o solo é maninho, podemos estar certos de sermos castigados; se o terreno é fértil e o nosso trabalho dá resultado, não nos agradecem, pois o leitor arrogante dirá: o pobre escravo cumpriu seu dever.⁴⁹

Também sobre o não-reconhecimento do tradutor, Larbaud afirma:

O tradutor não é reconhecido; senta-se no último lugar; vive, por assim dizer, apenas de esmolas; aceita preencher as mais ínfimas funções, os papéis mais apagados; “Servir” é sua divisa: ele não pede nada para si mesmo e põe toda a sua glória em ser fiel aos mestres que escolheu, fiel até o aniquilamento de sua própria personalidade intelectual. Ignorá-lo, recusar-lhe toda consideração, não o mencionar, na maioria das vezes, senão para o acusar – muitas vezes, sem provas, de haver traído aquele que quis interpretar, desdenhá-lo mesmo quando sua obra nos satisfaz, tudo isso é desprezar as mais preciosas qualidades e as mais raras virtudes: a abnegação, paciência, até mesmo a caridade, a honestidade escrupulosa, a inteligência, a finura, os extensos conhecimentos, a memória rica e imediata – virtudes e qualidades algumas das quais podem faltar entre os melhores espíritos, mas que jamais se vêem reunidas na mediocridade.⁵⁰

Ainda que haja a exaltação da finura das qualidades de um tradutor, a ênfase da afirmação de Larbaud é o papel do servo que se aniquila em função do outro. Este papel é citado por Alan Pauls em seu romance **O passado**. Também a ideia de ser notado apenas pelo erro, ou o medo de conviver com a cobrança do leitor estão presentes em alguns romances analisados nessa pesquisa.

Se, por um lado, o tradutor é visto ou se vê como servo sem reconhecimento, por outro, o seu papel de mediador entre culturas amplia as noções tradicionais sobre o ofício e enfatiza sua função social, política e histórica. Uma metáfora interessante é

⁴⁹ Dryden apud Rónai, op. cit., p. 21

⁵⁰ Larbaud, idem, p. 13-14.

usada por Mucci⁵¹, quando explica que o tradutor é mediador, agente cultural: “um *go-between* (aqui, refiro ao belíssimo filme *The go-between*⁵², de 1970, sob direção de Joseph Losey) entre culturas, espacial e temporalmente diversas”. De acordo com Sontag⁵³, “o tradutor é aquele que encontra (identifica, formula) costumes comparáveis em uma outra língua”.

O entre-espço proposto por Mucci coloca o tradutor numa posição delicada, no entre-lugar que ora cobra dele uma postura, ora estabelece outra. Observar de cima do muro o que há de cada lado faz do tradutor um advogado a serviço de dois clientes, como cita Meyer-Clason⁵⁴, o que supostamente torna sua tarefa propensa a perdas e ganhos, os quais não agradarão a ambos os clientes nem tampouco ao tradutor/advogado preocupado com uma solução que contemple os dois lados.

O tradutor como artista é comparado ao “cantor que canta uma canção escrita por outro ou o músico que toca uma música escrita para outro instrumento”⁵⁵, o que pressupõe que o efeito do texto será sempre diferente, uma interpretação. De acordo com Werner Winter, o tradutor seria “o escultor que tem de executar, noutra material qualquer, a cópia de uma estátua de mármore”. Outras comparações seriam as do pintor que copia em óleo um pastel ou o ilustrador de um livro; de um fotógrafo que de um quadro de museu tira uma foto colorida (Ernesto Sábato) ou de um artista plástico que tivesse que transmutar uma música em quadro ou em estátua (Maurice Baring).⁵⁶

Todas essas comparações remetem à ideia de que o resultado não será o mesmo. Ainda que a imagem seja parecida, é reflexo, tendo em vista que: uma estátua de mármore tem textura e efeito diferente de uma de madeira; um desenho pastel tem cores mais opacas, o desenho a óleo cores mais intensas; o ilustrador interpreta o livro e pensa em imagens correspondentes, as quais não necessariamente foram a primeira ideia do autor; o fotógrafo congela um ângulo da imagem, o que nem sempre corresponde à visão de uma outra pessoa do mesmo objeto; e o artista plástico, se tivesse que

⁵¹ Mucci, “Estudos de Tradução”, disponível em

http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/estudos_traducao.htm

⁵² O filme britânico conta a história de Leo Colston, o qual relembra um fato ocorrido quando ele era garoto, e serviu de intermediário entre Marian, uma mulher aristocrática, e Ted Burgess, um rude fazendeiro, entregando-lhes cartas de amor. O roteiro, escrito por Harold Pinter, é baseado no romance homônimo de L.P. Hartley.

⁵³ Sontag, **Questões de ênfase**: ensaios, p. 434.

⁵⁴ Meyer-Clason apud Rónai, *ibidem*.

⁵⁵ Mme. Staël apud Rónai, **A tradução vivida**, p. 22.

⁵⁶ Todas as comparações citadas nesse parágrafo apud Rónai, *ibidem*.

“traduzir” uma música em quadro ou escultura, poderia elencar elementos que sequer passaram pela cabeça do compositor.

Algo que as analogias expressam é que tanto o autor quanto o tradutor precisam ter talento para lidar com o texto e, de certa forma, não há como estipular uma hierarquia entre as obras, uma vez que cada técnica, se bem utilizada, pode realçar a expressão proposta. Exatamente o que acontece no processo tradutório: ainda que haja problemas em encontrar algumas soluções para o texto a ser traduzido, em outros momentos há soluções que parecem valorizar ainda mais o que o autor quis dizer.

O tradutor, pois, tem de ser um pintor também ou, pelo menos, saber distinguir as excentricidades e subtilezas dos poetas, dos artistas, daqueles que sentiram as suas línguas com intensidades a ponto de “verem” cores nas suas vogais e nos signos e símbolos que descrevem com palavras.⁵⁷

Há quem diga que o tradutor finge ser o autor por querer escrever e não ter coragem, por ser um autor frustrado ou “um artista tímido que só consegue vencer as suas inibições em *tête-à-tête* com outro artista”⁵⁸. Alguns dos romances que compõem o corpus da presente pesquisa mostram essa imagem do tradutor como escritor frustrado, principalmente em trechos nos quais o personagem aparece pensando sobre sua vida pessoal e seu ofício (por exemplo, em **Outrora agora**, de Augusto Abelaira e em **Feriado de mim mesmo**, de Santiago Nazarian).

O tradutor também é comparado ao “ator que encarna os mais diversos papéis”⁵⁹. De fato, ator e tradutor apresentam algumas semelhanças, pois, quando dizemos que o tradutor precisa “entrar na pele” do autor, significa ter que “encarnar” suas características peculiares. Honig, citado por Venuti, diz:

Percebi que o tradutor e o ator precisam do mesmo tipo de talento. O que os dois fazem é tomar algo de outro e comunicá-lo como se fosse seu. Acredito que o tradutor precisa ter esta capacidade. Além do feito técnico, a tradução demanda um exercício psicológico: algo como estar no palco.⁶⁰

Essa expectativa de que o tradutor seja o outro supõe que ele seja capaz de, como Proteu, mudar de forma, de identidade. O bom ator é aquele que convence o

⁵⁷ Sabbá Guimarães, **Tradução: da sua importância e dificuldade**, p. 174.

⁵⁸ Rónai, **A tradução vivida**, p. 24.

⁵⁹ Zulawisk apud Rónai, *ibidem*.

⁶⁰ Honig, “The poet’s other voice: conversations on literary translation” apud Venuti, **The translator’s invisibility**, p. 7

público de que é o personagem, enquanto o bom tradutor, seguindo o mesmo raciocínio, é aquele que se torna o autor traduzido, ou seja, convence o leitor de que a tradução é exatamente o que o autor quis dizer. Evidentemente, essa é uma tarefa insólita, principalmente quando a distância entre culturas é muito grande ou a época em que a narrativa foi escrita, remota. Ainda assim, o tradutor se esmera em mostrar o outro, lidando com as identidades diversas.

De acordo com Bauman, a pós-modernidade é a época da fluidez, na qual as pessoas capazes de moldar-se a novas culturas e realidades são valorizadas. De fato, talvez essa angústia da fluidez tenha dado ao tradutor maior destaque como protagonista na ficção; afinal, sobre ele sempre pairaram os questionamentos das implicações de viver entre-lugares.

1.2. O tradutor como metáfora da crise de identidade

Não desejava desenvolver-me em termos de países, mas de árvores com afinidades; parece-me errado que digam que sou portuguesa, como me parece uma falta que o não digam; eu prefiro, para cada ser, uma detalhada descrição de atributos singulares, exactamente como se descreve uma cena fulgor.

Maria Gabriela Llansol⁶¹

De acordo com Dubar⁶², a noção de identidade pode ser dividida em duas categorias principais: a essencialista, baseada em realidades essenciais, substâncias de caráter ao mesmo tempo imutável e original, e a nominalista ou existencialista, a qual recusa considerar pertencimentos essenciais e pensa o indivíduo em termos de modos de identificação variáveis. A primeira postula a singularidade essencial de cada ser humano, um pertencimento *a priori*; a segunda apresenta duas maneiras de identificação: as atribuídas pelos outros, *identidades para outrem*, e as reivindicadas por si mesmo, *identidades para si*.

A identidade nada mais é que o resultado a um só tempo estável e provisório, individual e coletivo, subjetivo e objetivo, biográfico e estrutural, dos diversos processos de socialização que, conjuntamente, constroem os indivíduos e definem as instituições.⁶³

⁶¹ Llansol, *Contos do mal errante*, p. 89.

⁶² Dubar, *A crise das identidades*, introdução, p. 11-17.

⁶³ Dubar, *A socialização*, p. 136.

O que pressupomos da afirmação é que a identidade tem caráter dicotômico e dialógico, estabelece relações entre o mundo interior e exterior, entre as possibilidades de cada um, a cada tempo e em um determinado espaço. Sobre as dicotomias que regem as questões de identidade, Sousa Santos explica que esta consiste em uma *síntese de identificações em curso*. De acordo com o sociólogo, a identidade só pode ser compreendida como “resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. [...] Identidades são, pois, identificações em curso”⁶⁴.

Hall⁶⁵ distingue três concepções de identidade: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno. A primeira concepção diz respeito ao indivíduo totalmente centrado, dotado de consciência e ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior e permanecia essencialmente o mesmo ao longo de sua existência. A noção do sujeito sociológico reflete a complexidade do mundo moderno e a consciência de que o núcleo interior do sujeito depende também de fatores externos a ele, da interação entre o “eu” e a sociedade. Já o sujeito pós-moderno é resultado da angústia desse diálogo contínuo entre o interior e o exterior, agora representado por um mundo em constante mudança, globalizado, e que nos apresenta identidades contraditórias e deslocadas.

Podemos pensar num paralelo entre o caminho das teorias da tradução e essas noções de identidade citadas por Hall. Se observarmos bem, vemos que a concepção logocêntrica da tradução priorizava a noção de permanência de significados, tal qual a noção iluminista. Posteriormente, ao constatararmos que a suposta estabilidade é falaciosa e há fatores externos que influenciam as escolhas, como, por exemplo, a cultura, temos os estudos culturais e os de cunho ideológico. Na atualidade, ao percebermos que tanto o universo interior quanto o exterior devem ser levados em conta, há estudos que tentam contemplar as contradições presentes na prática do traduzir, principalmente, porque as relações interculturais estão cada vez mais intensas.

Como propõe Meschonnic,

a intensificação das relações internacionais não se limita às necessidades comerciais e políticas, tem ainda um outro efeito: o reconhecimento de que **a identidade não é mais a universalização e**

⁶⁴ Sousa e Santos, **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**, p. 135.

⁶⁵ Hall, **A identidade cultural na pós-modernidade**, p. 10-13.

não advém senão da alteridade, por uma pluralização na lógica das ligações interculturais. **Isto não sem crises.**⁶⁶ (grifos nossos)

Na verdade, podemos questionar se essa identidade universal houve de fato em algum momento da história, pois as relações interculturais (deliberadas ou forçadas) sempre ocorreram e, conseqüentemente, o conflito também. O que precisa ser ressaltado é que, no contexto atual, esse questionamento sobre a identidade e sobre a comunicação intercultural, bem como os conflitos por esta gerados, tornaram-se muito mais evidentes.

A explosão dos meios electrónicos de comunicação nos anos noventa e as suas implicações nos processos de globalização deram particular visibilidade às questões ligadas à comunicação intercultural. Não só passou a ser importante aceder cada vez mais ao mundo através da revolução da informação, mas tornou-se urgentemente importante saber mais sobre o nosso próprio ponto de partida. E que a globalização tem a sua antítese, como foi demonstrado pelo renovado interesse manifestado à escala mundial, nas origens culturais e na exploração das questões de identidade. A tradução tem um papel crucial a desempenhar ao contribuir para melhorar a compreensão de um mundo cada vez mais fragmentado.⁶⁷

O sociólogo Zygmunt Bauman aborda em suas obras o conceito “líquido” para denominar o estado atual, ou pós-moderno, das coisas: a vida, o medo, o amor, o tempo... Para o teórico, vivemos uma época em que a fluidez das relações e das demandas da sociedade leva as pessoas a uma constante sensação de insegurança e a busca por identidade é uma tentativa de reencontrar a segurança perdida. O tradutor talvez corresponda à noção pós-moderna da liquidez, pois se move entre duas ou mais culturas e tenta se moldar a diferentes formas e a diferentes tempos.

Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. Ao descrever os sólidos, podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluidos, deixar o tempo de fora seria um grave erro. Descrições de líquidos são fotos instantâneas, que precisam ser datadas.

Os fluidos se movem facilmente. Eles "fluem", "escorrem", "esvaem-se", "respingam", "transbordam", "vazam", "inundam", "borrifam", "pingam"; são "filtrados", "destilados"; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos - contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho.⁶⁸

⁶⁶ Meschonnic, **Poética do traduzir**, p. XXI.

⁶⁷ Bassnet, **Estudos de Tradução**, p. 1-2.

⁶⁸ Bauman, **Modernidade líquida**, p. 9-10.

Essa definição de Bauman pode ser pensada como uma metáfora do próprio processo de tradução e do tradutor em si, uma vez que a tradução é uma interpretação datada de um determinado texto, uma das suas possibilidades; e o tradutor é quem tenta fazer fluir o texto de uma língua a outra, lidando com os obstáculos que permeiam seu caminho.

O sociólogo ressalta que o indivíduo capaz de se moldar a diferentes realidades é, de certa maneira, louvado. Isso se dá porque este personifica a ambição dominante de vivenciar diferentes “eus”. Pensando desta forma, podemos começar a entender porque o tradutor parece ter ganhado ainda mais destaque como personagem do universo literário. Fora o fato de atuar cada vez mais em um mundo globalizado, tornando-se mais visível, talvez o tradutor seja uma das categorias que melhor expresse essa vontade de vivenciar o outro.

Uma comparação pertinente sobre identidade é proposta por Cronin, na qual ele utiliza uma analogia de Lefebvre sobre duas visões que podemos ter de uma casa e de Zohar e Marshall sobre a dualidade partícula-onda:

De um lado, a casa pode ser vista como um epítome de rigidez, algo que não pode ser mudado de lugar, uma forma fixa no horizonte que indica estabelecimento, um grau de permanência, e que, por outro lado, apresenta-se como uma imagem “das complexas mobilidades, de nexos entre condutores que ligam dentro e fora” (LEFEBVRE, 1991, p. 93) como, por exemplo, eletricidade, gás, água, esgoto, telefone, conexões de rádio e TV, serviços de entrega, etc. De fato, a ambiguidade representativa (rígido/fluído) da casa assemelha-se à dualidade do mundo subatômico da qual Danah Zohar e Ian Marshall falam em *O ser quântico* (1994), fundamental para entendermos o mundo contemporâneo. A casa existe tanto enquanto partícula (a pequena casa no campo) como onda (a linha de transmissão das ondas de energia, informação, bens e pessoas). Zohar e Marshall falam sobre a dualidade quântica da sociedade, na qual as pessoas podem ser vistas como partícula (isto é, presentes em um lugar num tempo específico) e como onda (atravessadas por correntes de influências linguísticas, culturais, econômicas, tecnológicas e políticas).⁶⁹

Podemos citar as metáforas de partícula-onda e rigidez e mobilidade para falarmos da identidade do tradutor. Ao mesmo tempo em que ele é partícula, indivíduo, profissional autônomo, é também onda pela qual passam as informações de um país a outro. Ao mesmo tempo em que opta por um lugar de permanência, transita de um lado

⁶⁹ Cronin, *Translation and identity*, p. 22.

a outro, entre fronteiras visíveis e invisíveis. Além disso, podemos refletir sobre a sociedade como onda que influencia a imagem que o tradutor tem de si, e o tradutor como partícula dentro desta onda, ora seguindo a maré e corroborando o que é dito a seu respeito, ora nadando contra a corrente na tentativa de alterar algumas imagens estereotipadas sobre si.

Sobre o conceito de estereótipo, o termo é originalmente do vocabulário da editoração gráfica e refere-se à chapa ou clichê de chumbo fundido usados como fôrmas para moldar outras páginas a serem impressas, as quais reproduzem fielmente o padrão de uma matriz⁷⁰. A sua utilização para designar características que “moldam” e estabelecem padrões de classificação sociais, étnicos, profissionais etc. é comum. Contudo, quando essa classificação é feita no intuito de segregar, é necessário questionarmos suas implicações.

Toda profissão constitui uma espécie de *código informal* entre seus pares, verdadeiras regras de seleção que mobilizam interesses e linguagem comuns. Ao definir estereótipos, processa-se uma hierarquização e uma segregação interna ao grupo profissional, reservando o essencial do mandato ao estereótipo dominante, enquanto aos demais, são delegadas “subfunções” e “subpúblicos” desvalorizados.⁷¹

A partir do momento em que esses estereótipos são incorporados pelos respectivos grupos sociais e seus membros, lutar contra a subvalorização que eles carregam é bastante complicado. Mais ainda, esses estereótipos acabam por fazer parte da forma como o grupo se vê, como constrói sua identidade. Os estereótipos não permanecem apenas porque a sociedade os cultiva, mas também porque os grupos sociais estigmatizados acabam por tomá-los como verdade e, muitas vezes, por reproduzi-los.

Embora a crença na identidade da palavra e da verdade seja exatamente o que é posto em dúvida no mundo pós-moderno, enquanto a noção de abertura interpretativa do texto é amplamente aceita, os tradutores ainda se escondem atrás da ilusão da objetividade. Isso acaba gerando uma constelação quase esquizofrênica de identidades auto-construídas pelo tradutor, as quais combinam o *habitus* de um pária com o auto-sacrifício e a auto-mutilação que as pessoas esperam dele.⁷²

⁷⁰ Rabassa e Barbosa, **Dicionário de comunicação**, p. 247-248.

⁷¹ Dubar, **A socialização**: construção das identidades sociais e profissionais, p. 181.

⁷² Prunc, “Priests, princes and pariahs: constructing the professional field of translation”, p. 51.

Delabastita e Grutman⁷³ questionam como os tradutores podem evitar que a permanente mudança de posição (as oscilações de empatia e simpatia, o eterno conectar-se e ajustar-se às outras partes, o faz-de-conta do falar/escrever por outros) gere uma sensação de desgaste ou deslocamento do “eu”, fazendo com que se sintam alienados e soltos no entre-lugar, tendo em vista que estão sempre lidando com demandas, muitas das vezes, contraditórias.

A questão da identidade só surge com a exposição a “comunidades” da segunda categoria – e apenas porque existe mais de uma idéia para evocar e manter unida a “comunidade fundida por idéias” a que se é exposto em nosso mundo de diversidades e policultural. É porque existem tantas dessas idéias e princípios em torno dos quais se desenvolvem essas “comunidades de indivíduos que acreditam” que é preciso comparar, fazer escolhas, fazê-las repetidamente, reconsiderar escolhas já feitas em outras ocasiões, tentar conciliar demandas contraditórias e frequentemente incompatíveis.⁷⁴

A afirmação citada coloca em discussão a ideia de que a identidade só passa a ser questionada quando entramos em contato com outra realidade, quando, evidentemente, podemos estabelecer padrões de comparação. Bauman explica que algumas comunidades *acreditam* que é preciso comparar. Para o tradutor, entretanto, a comparação não é uma questão de escolha, mas o seu modo de vida: “conciliar demandas contraditórias e frequentemente incompatíveis”. Sobre o desejo de definir a identidade, o autor explica

O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro” torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, “estar fixo”- ser “identificado” de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto.⁷⁵

A experiência de “estar total ou parcialmente deslocado”, a qual Bauman classifica como perturbadora, demanda um constante “explicar, desculpar, esconder ou,

⁷³ Delabastita e Grutman, **Linguística Antverspiensia**: fictionalizing translation and multilingualism.

⁷⁴ Bauman, **Modernidade líquida**, p. 17.

⁷⁵ Bauman, **Identidade**, p. 35.

pelo contrário, corajosamente ostentar, negociar, oferecer e barganhar”⁷⁶. Na atualidade, as pessoas se deparam com outras culturas e identidades de forma constante e a sensação de deslocamento acaba fazendo parte da realidade de todos. Para o tradutor, o qual sempre lidou com as limitações entre os universos que tenta conciliar e com a sensação de deslocamento, a prática de cada um desses verbos é sua rotina.

O pesquisador também expõe que algumas “identidades” podem predominar em detrimento de outras e que é necessário cuidado para que não haja desentendimentos. Se pensarmos em línguas como identidades, em hegemonias como identidades, em autores como identidades, percebemos o quão delicado é o processo de equilibrá-los e o quão “malabaristas” os tradutores precisam ser.

Para o tradutor, é ao confrontar o texto e, por consequência, a outra cultura, que as questões de identidade se tornam latentes. Lévi-Strauss e Gadamer⁷⁷ falam que é apenas neste confronto que o intelectual pode “entender a si mesmo” e que esta confrontação é antes um reconhecimento de si mesmo. Podemos afirmar, então, que o reconhecimento e o entendimento da identidade do tradutor perpassam o próprio traduzir, porque é exatamente durante as trocas entre-línguas e culturas que ele poderá observar sua própria identidade e constatar que o entre-lugar ou o terceiro espaço é o lugar a que pertence.

O Terceiro Espaço é o lugar do encontro interativo que envolve a recontextualização e a produção do significado.[...] Em termos concretos, o Terceiro Espaço pode ser visto como o lugar onde os tradutores e outros agentes do campo de tradução discutem e arrumam a tradução para a recepção. É o lugar onde diferentes constelações culturais se cruzam em um contínuo movimento, provocando momentos de discordância e contradição.⁷⁸

Santiago⁷⁹, em 1978, em seu artigo intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”, explorava a relação entre centro e periferia, o conflito entre o “civilizado” e o “bárbaro”, o colonialista e o colonizado, entre Europa e Novo Mundo, indicando que o papel do crítico literário costumava ser ou exaltar o papel do cânone literário estrangeiro na produção nacional, citando-o como fonte e tomando-o como superior; ou,

⁷⁶ Bauman, **Identidade**, p. 19.

⁷⁷ Apud Bauman, **Legisladores e intérpretes**, p. 24.

⁷⁸ Wolf, “Interference from the Third Space? The Construction of Cultural Identity through translation” in Muñoz-Calvo; Buesa-Gómez, Ruiz-Movena, (eds). **New trends in translation and cultural identity**, p. 15.

⁷⁹ Santiago, “O entre-lugar do discurso latino americano”, **Uma literatura nos trópicos**, p. 11-28.

numa postura renovada, repensando a literatura nacional como contestadora e reconstrutora das noções da colônia. O autor argumentava sobre as dicotomias cópia/original, inocência/protesto, passividade/crítica e assimilação/rejeição.

De acordo com Hanciau, esse conceito de entre-lugar “torna-se particularmente fecundo para reconfigurar os limites difusos entre centro e periferia, cópia e simulacro...”⁸⁰. A pesquisadora reitera que o processo conflituoso de colaboração ou contestação leva os indivíduos a buscarem uma definição de sua identidade. Além disso, ela expõe outros conceitos que também são relativos a esse espaço fronteiriço:

Lugar intervalar (E. Glissant), *tercer espacio* (A. Moreiras), espaço intersticial (H. K. Bhabha), *the thirdspace* (revista *Chora*), *in-between* (Walter Dignolo e S. Gruzinski), caminho do meio (Z. Bernd), zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento), o que para Régine Robin representa o *hors-lieu*, eis algumas entre as muitas variantes para denominar, na virada de século, as “zonas” criadas pelos descentramentos, quando da debilitação dos esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais no contexto das Américas e deslocar a única referência, atribuída à cultura européia.⁸¹

Nem sempre essa vivência no entre-lugar é apenas de caráter negativo ou opressor, pois diferentes vivências também podem ampliar a noção de identidade de cada um.

George Steiner, um crítico cultural contundente e altamente perspicaz, apontou Samuel Beckett, Jorge Luis Borges e Vladimir Nabokov como os mais importantes escritores contemporâneos. O que une, a seu ver, esses três autores em tudo mais distintos, colocando-os acima dos demais, era o fato de todos eles serem capazes de se movimentar com facilidade em vários universos linguísticos diferentes. Essa contínua transgressão de fronteiras lhes permitia espiar a inventividade e a engenhosidade humanas por trás das sólidas e solenes fachadas de credos aparentemente atemporais e intransponíveis, dando-lhes assim a coragem necessária para se incorporar intencionalmente à criação cultural, conscientes dos riscos e armadilhas que sabidamente cercam todas as expansões ilimitadas.⁸²

Nesta afirmação, Bauman explica que, ao espiar a inventividade humana, transgredindo fronteiras, os escritores citados foram capazes de ousar, e elevar suas obras a um nível que não as classifica como pertencentes a uma identidade particular apenas, mas a uma identidade humana. Também o tradutor, ainda que preso ao

⁸⁰ Hanciau, “Entre-Lugar”, Figueiredo, (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**.

⁸¹ *Ibidem*, p. 3.

⁸² Bauman, **Identidade**, p. 20-21

pensamento de outros autores, por vezes, precisa extrapolar a ideia de uma identidade particular, nacional ou local e captar no texto o que há de universal para que ele caiba no contexto de chegada. Por outro lado, em certos momentos, caberá a ele dar ao texto a identidade nacional para que este seja aceito. A “liquidez” do tradutor se dá, assim, de diversas formas.

A profissão desperta no público em geral curiosidade sobre o que é viver entre dois mundos, entre duas ou mais línguas, experimentando “múltiplas identidades”. Se por um lado, o tradutor é visto com desconfiança por ser aquele que pode deturpar informações sem que saibamos ou “estragar” as obras de arte que assim foram classificadas; por outro lado, há a impressão de que a profissão tem o seu apelo particular, uma espécie de *glamour*. Ao mesmo tempo em que o tradutor pode ser o “traidor”, o fato de ele ser detentor do “capital cultural”⁸³ faz dele uma figura inquietante. De acordo com Spivak,

uma das formas de entrar nos limites da identidade de outrem, na medida em que este outro produz uma prosa expositiva, é lidar com a obra, trabalhando com a língua que pertence a tantos outros. Esta, afinal, é uma das seduções da tradução: mimetizar a responsabilidade de seguir o outro em si mesmo.⁸⁴

De fato, parte do atrativo da carreira de tradutor talvez seja a ideia de que ela demande constantes “mudanças de identidades”⁸⁵. De acordo com Wilson, “falar outra língua é levar uma vida paralela, pois quanto mais fluente se é numa língua, mais se vive em outra cultura”⁸⁶. Borges, por sua vez, dizia que “cada idioma é um modo de sentir o universo e de perceber o universo”⁸⁷ ou, como Ênio preconizava, falar outras línguas seria equivalente a ter outras almas: “Ênio escreve que há “três almas” porque ele fala o latim, o grego e o osco”⁸⁸.

Podemos nos perguntar o que acontece com a identidade do tradutor quando ele traduz. “Tenho que entrar em meu corpo finlandês para pensar em finlandês”, diz o tradutor Noste Kendzior. Na verdade, envolve uma espécie de experiência fora do corpo ou o encarnar duas almas ao mesmo tempo, ou quase simultaneamente. Quem já não percebeu que os noruegueses mudam de personalidade quando estão

⁸³ Conceito de Pierre Bourdieu sobre o qual falaremos no próximo tópico.

⁸⁴ Spivak, “The politics of translation” in Venuti, **The translation studies reader**, p. 397.

⁸⁵ Anderson, “Aspects of literary translator affect in fictional work by translators” in Delabastita e Grutman, **Linguística Antverpiensia**, p.173.

⁸⁶ Wilson apud Anderson, idem, p. 175.

⁸⁷ Borges, Problemas de la traducción (El oficio de traducir)” in **Revista Sur**.

⁸⁸ Ênio apud Meschonnic, **Poética do traduzir**, p. XLIV.

falando inglês ou alemão? Ou ainda que uma pessoa, quando conversa em dois idiomas durante um jantar, fala com duas línguas ou dois corpos?⁸⁹

Na segunda parte do Parménides de Platão (164 c-e; 165), fala-se de qualquer coisa que tende a furtar-se ao discurso (um *atopon metaxu*), de um “estranho ser-entre”, de um “entre sem lugar”, situado entre o movimento e a quietude, o uno e o múltiplo, o semelhante e o dissemelhante, não sendo nem um nem outro, e de algum modo partilhando dos dois pólos da oposição.⁹⁰

Os escritores, cientes do potencial de ter um personagem que tem uma visão dupla das situações, utilizam-se do ponto de vista deste para ampliar ou repensar o lugar de onde se fala e o entre-lugar, bem como as múltiplas identidades possíveis. Hall diz que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”⁹¹. Bauman também corrobora este ponto de vista:

o mundo retratado nas utopias era..., pelo que se esperava, um mundo transparente – em que nada de obscuro ou impenetrável se colocava no caminho do olhar; um mundo em que nada estragasse a harmonia; nada “fora do lugar”; um mundo sem “sujeira”; um mundo sem estranhos⁹². Contudo, “o mundo pós-moderno está-se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irreduzível”⁹³.

A incerteza, “o demônio da ambiguidade”⁹⁴, a polissemia, a escolha entre dois lados ou o meio do caminho são constantes para o tradutor. Ele é o profissional refém de dilemas, como argumenta Douglas Robinson⁹⁵: entre línguas, entre uma cultura e outra, entre o texto fonte e o texto alvo, entre o conhecimento e a intuição, entre ser o criador ou o canal, entre uma postura nacionalista ou estrangeirizadora e tantos outros questionamentos. Esses dilemas se refletem na maneira como o tradutor é visto, como se vê e, conseqüentemente, em como é representado.

Se queremos analisar a identidade líquida do tradutor, necessário é nos embrenharmos por várias searas, observando as diferentes visões que se tem acerca deste ofício até para que seja possível entender o que está por trás das imagens que o identificam. Na verdade, uma análise desse teor não é privilégio da classe dos

⁸⁹ Qvale, **From St. Jerome to the hypertext**, p. 60.

⁹⁰ Barrento, **O arco da palavra**, p. 124.

⁹¹ Hall, **A identidade cultural na pós-modernidade**, p. 13.

⁹² Bauman, **O mal-estar da pós-modernidade**, p. 21.

⁹³ Bauman, *idem*, p. 32.

⁹⁴ Bauman, **Modernidade e ambivalência**, p. 16.

⁹⁵ Robinson, “Translation and the Double Bind”.

tradutores, pois toda imagem apenas pode ser melhor compreendida se vista de diferentes ângulos. Na presente pesquisa, o foco é a visão do autor sobre o tradutor, a maneira como o escritor exterioriza algumas facetas possíveis.

1.3. O autor, o tradutor (in)visível e o poder simbólico

*... apenas recentemente o tradutor – como Constance Garnett, C.K. Scott Moncrieff, Arthur Waley – começou a emergir de uma posição obscura de servidão indistinta. E mesmo aqui, sua visibilidade é frequentemente aquela de um alvo.*⁹⁶

George Steiner

Uma das discussões mais acirradas nos Estudos de Tradução talvez seja a que diz respeito à tradução e autoria. Há vários debates que ressaltam o papel do tradutor como co-autor do texto e, por isso, ele também deveria ser visível aos olhos do leitor. Em contraposição, há autores (e tradutores também) que pregam a invisibilidade, a ideia de o texto ser uma emanção do autor/criador que deve permanecer inalterada e pura, sem a interferência do tradutor.

Preso a esse último discurso, o tradutor tenta ser “imagem e semelhança” do autor e oscila entre a suposta invisibilidade que os leitores anseiam e a constatação de que é impossível não aparecer no texto, mostrar sua paixão. O tradutor, principalmente o literário, é tido como aquele que, de alguma forma, corrompe a originalidade do autor. O clássico “tradutor, traidor” ilustra a má reputação a ele imposta.

Enquanto “a propriedade das obras não era em primeiro lugar a do próprio autor, nem a originalidade o primeiro critério a comandar a sua composição ou apreciação”⁹⁷, o tradutor não era visto assim. Como ressalta Bassnet, houve uma alteração de status:

Embora no princípio do século XIX a tradução ainda fosse encarada como um método sério e útil de ajudar um escritor a explorar e a moldar seu estilo natural, essa época também testemunhou uma viragem no estatuto do tradutor, com o trabalho de um número crescente de tradutores “amadores” (entre os quais muitos diplomatas ingleses), para quem o objectivo das traduções tinha mais que ver com a divulgação dos conteúdos de uma determinada obra do que com a exploração das propriedades formais do texto. A transformação ao nível dos conceitos de nacionalismo e de língua nacional agudizou as barreiras interculturais e o tradutor acabou gradualmente por ser visto,

⁹⁶ Steiner, **After Babel**.

⁹⁷ Chartier, “Escutar os mortos com os olhos”, p. 18.

não como um artista criador, mas como um elemento na relação de senhor-servo que mantém com o texto da LP.⁹⁸

É válido ressaltar que esta viragem de estatuto, citada por Bassnet, diz respeito ao fato de os tradutores terem, por determinado tempo, recebido muito crédito por seu trabalho, sendo inclusive, os responsáveis pela compra e divulgação de obras literárias e, posteriormente, foram relegados ao segundo plano. Cervantes⁹⁹, em **Dom Quixote**, fala que o tradutor relata não precisar imprimir livros para adquirir renome mundial (tendo em vista que renome já tem), mas para ter lucro, sem o qual, de nada vale a boa fama.

A oposição entre *fama e provecho*, renome e lucro é um lugar-comum na Espanha do Século de Ouro. Mas aqui vem associada a uma percepção aguda do mundo literário. **Os tradutores são, de fato, os primeiros “autores” a receber pelo seu manuscrito**, não somente exemplares de sua obra destinados a ser oferecidos a seus protetores, mas também uma remuneração monetária. Há uma primeira etapa da profissionalização do trabalho de escrita ligada a uma atividade aparentada com a cópia. Aliás, a mesma palavra trasladar designa, no castelhano do século XVII, as duas atividades, copiar e traduzir, assim como indica a definição de Covarrubias. Preocupado em ganhar dinheiro com seu livro, o tradutor não pretende ceder seu privilégio a um livreiro que obteria todo o lucro com o eventual sucesso da obra.¹⁰⁰ (grifos nossos)

Na Europa renascentista, a tradução desempenhou um papel de importância central. [...] A tradução não foi, de modo nenhum, uma actividade secundária; foi antes uma actividade primária, exercendo poder modelador da vida intelectual da época e, por vezes, **a figura do tradutor parece quase mais a do activista revolucionário do que a do servo de um autor ou texto original.**¹⁰¹ (grifos nossos)

De negociante dos valores a serem pagos pelo texto traduzido (tendo lucro com isso), responsável pelo intercâmbio de conhecimento e ativista, o tradutor passou a ser visto como servo dos autores. A partir do momento em que foi estabelecida a “paternidade” dos textos, o papel do tradutor passou a ser subestimado. Partiu-se da ideia de que “em arte, ninguém mais do que o autor está na própria casa”¹⁰². Por essa razão, o tradutor foi, e ainda o é, alvo de críticas de alguns autores que se sentem injustiçados e leitores ou críticos literários indignados com a pretensa perda da originalidade das obras.

⁹⁸ Bassnet, op. cit., p. 22

⁹⁹ Cervantes, **Don Quijote de la Mancha**, p. 1145.

¹⁰⁰ Chartier, **Inscrever e apagar**, p. 105.

¹⁰¹ Bassnet, **Estudos de tradução**, p. 102-103.

¹⁰² Comellas, “Autoria como tradução ou tradução como autoria: Milan Kundera, Jorge Luis Borges e o fim do indivíduo”, p. 11.

O autor Nabokov, por exemplo, via a tradução como um ato criminoso e fútil e tinha o hábito de dizer que as traduções alheias eram um horror. Depois de traduzir “Eugene Onegin” para o inglês, Nabokov divulgou um poema que era um tributo ao trabalho de Pushkin e um pedido de desculpas aos russos e ao autor. O poema¹⁰³ expressa a ideia de Nabokov¹⁰⁴ acerca da tradução:

O que é a tradução? Numa bandeja
A cabeça do poeta, viva e pálida
Um grasnar de papagaio, um grunido de macaco,
Morte profanada.
Os parasitas por ti massacrados
Perdoados estão, se a mim também tiveres perdoado,
Ó, Pushkin, por meu estratagema.
Mergulhei nos segredos de tua essência,
Encontrei a raiz e fiz dela minha seiva;
E nesta nova linguagem aprendida,
Outro ramo tomou vida:
Em soneto, tua estrofe convertida,
Em minha honesta e secundária prosa –
Toda espinho, mas prima de tua rosa.¹⁰⁵

A tradução aparece como texto secundário e “todo espinho”, como o grasnar de um papagaio ou o grunido do macaco e, mais, como profanação dos mortos. Para a maioria das culturas, a profanação é um crime gravíssimo e quanto à tradução, a metáfora implica que o tradutor mexe no que não deveria: o que é sagrado. Nabokov faz eco para Du Bellay quando este, ao falar sobre a tradução de poemas, dizia: “Oh Apolo! Oh Musas! Profanar desta maneira as relíquias da Antiguidade!”¹⁰⁶.

Milan Kundera também partilha do ponto de vista de que o tradutor não é bem-vindo, para ele “se uma obra de arte é a emanção de um indivíduo e de sua unicidade, é

¹⁰³ *What is translation? On a platter,
A poet's pale and glaring head,
A parrot's screech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead.
The parasites you were so hard on,
Are pardoned if I have your pardon,
O Pushkin, for my stratagem.
I travelled down your secret stem,
And reached the root, and fed upon it;
Then, in a language newly learned,
I grew another stalk and turned,
Your stanza, patterned on a sonnet,
Into my honest roadside prose--,
All thorn, but cousin to your rose.*

¹⁰⁴ Nabokov apud Remnick, “Translation Wars”, p. 104-105.

¹⁰⁵ Tradução nossa.

¹⁰⁶ Du Bellay apud **Clássicos da teoria da tradução**, p. 29.

lógico que este ser único, o autor, possua todos os direitos sobre aquilo que é a emanção exclusiva dele próprio”¹⁰⁷. De acordo com ele, “a autoridade suprema para um tradutor deveria ser o estilo pessoal do autor”¹⁰⁸. Kundera dizia que os tradutores obedeciam apenas à autoridade do estilo comum da língua aprendida no colégio. A afirmação do escritor nos leva à ideia de que nenhuma tradução poderia ter o nível que ele considerava adequado aos seus textos, todas apresentavam uma versão simplista, medíocre, do que era a sua obra de arte. A ideia remete a Du Bellay, o qual, em 1549, pensava de maneira semelhante.

Mas o que diria daqueles realmente mais dignos de serem chamados traidores do que tradutores? Porque traem aqueles que eles se propõem expor ao público, tirando deles a glória, do mesmo modo eles enganam os leitores ignorantes, mostrando-lhes o branco onde há preto; que, para passar por sábios, traduzem levemente de línguas das quais não entenderam nem o básico, como o hebraico e o grego. E para aparecer ainda mais, escolhem os poetas, gênero de autores que eu, se soubesse ou quisesse traduzir, sem dúvida não escolheria, por causa daquela invenção divina que eles têm mais do que os outros, daquela grandeza de estilo, nobreza nas palavras, gravidade nas sentenças, audácia e variedade de figuras, e mil outras luzes de poesia: em resumo, aquela energia e não sei que espírito, que está em seus escritos, e que os Latinos chamavam de *genius*.¹⁰⁹

Para os autores supracitados, talvez fosse melhor que a tradução sequer existisse. Na impossibilidade de evitá-la, que o tradutor fosse então capaz de transmitir a obra sem interferir, invisível e fiel. Sobre esta noção de fidelidade, além de autores e leitores que almejavam ou almejam essa postura do tradutor, também a própria Teoria da Tradução teve sua participação na construção dessa visão do tradutor “ideal” e invisível, uma vez que, ao se fixar em noções logocêntricas acerca do processo tradutório, acabou reiterando a sacralidade dos textos e a posição subalterna do tradutor.

A noção do tradutor ideal, baseada na noção linguística sistêmica do falante ideal e no construto logocêntrico do “original sagrado” e descontextualizado, fez com que a tradução fosse vista como uma cópia também descontextualizada e relegou os tradutores à invisibilidade, reduzindo seu status a transcodificadores e máquinas de tradução.¹¹⁰

O tradutor é considerado perfeito quando não é detectado no texto traduzido, quando ele é totalmente fiel, como se isto fosse possível. Como explica Meschonnic,

¹⁰⁷ Kundera, *Les testaments trahis*, p. 249.

¹⁰⁸ Kundera, *A arte do romance*, p. 99.

¹⁰⁹ Du Bellay, op. cit., p. 29.

¹¹⁰ Prunc, op. cit., p. 40

“quanto mais o tradutor se inscreve como sujeito na tradução, mais, paradoxalmente, traduzir pode continuar o texto”.¹¹¹

Exigir fidelidade a uma tradução literária não faz parte do espírito que é o fundamento do indivíduo, e sim do espírito que é o fundamento do feudalismo e do patriarcado. Em troca, aceitar que a própria obra, sem deixar de ser o produto de uma conjunção única, é uma reescrita e pode e deve ser reescrita por outra individualidade que ao fazê-lo vai renová-la, vai iluminá-la de outro ângulo ou vai situá-la noutra nó da rede, é fazer possível a continuidade da ideia de indivíduo numa comunidade de pessoas livres, talvez com divisão do trabalho, mas sem hierarquias. A literatura não é um filme de milhões de reais, com uns produtores que provavelmente não sejam senão uma entidade financeira sem rosto — com rostos intercambiáveis, sem indivíduos. Atendendo a que, na literatura, ninguém é dono de nada mais além da caneta ou do computador.¹¹²

Arrojo argumenta que essa noção de fidelidade ao autor pressupõe que apenas o texto fonte pode ser original porque traz a representação pura do que o autor expressou e a tradução passa a ser um texto de segunda ordem. Ao ressaltar que para Freud a criação literária tem relação íntima com o desejo de dominar o real e moldá-lo, como se fosse um texto que deve obedecer aos caprichos do criador e soberano e que, para Nietzsche, a noção de criação tem a ver com a noção do “desejo de potência” ou com “o impulso criador e procriador da vida”, ela explica que é

possível compreender de uma forma mais abrangente, por exemplo, a noção tão amplamente difundida segundo a qual a tradução e aqueles que a ela se dedicam devem se manter absolutamente invisíveis e subservientes à obra e às intenções do Autor, como se essa fosse uma opção possível ou atingível. Afinal, no texto criado pelo Autor, que emergiria de seu desejo de ser invulnerável ao desejo autoral do outro, ou, como poderíamos argumentar a partir de Nietzsche, de seu "desejo de potência", não deve haver lugar para a "criatividade" do leitor, ou qualquer versão da "visibilidade" do tradutor, vistos como forasteiros que, sobretudo conscientemente, poderiam acabar usando o texto alheio como tela para a projeção de seu próprio desejo de potência.¹¹³

Comellas argumenta de forma semelhante a Arrojo ao questionar com ironia a ideia de Milan Kundera de que “a casa pertence apenas ao autor”:

Incompreensão, egocentrismo, academicismo... Ou a tradução pensa demais em si mesma (e quem traduz quer deixar nela um cunho pessoal) ou pensa demais no leitor (na fisionomia da língua de

¹¹¹ Meschonnic, op. cit., p. xxxiv.

¹¹² Comellas, op. cit., p.26.

¹¹³ Arrojo, “A relação exemplar entre o autor e revisor (e outros trabalhadores textuais semelhantes) e o mito de Babel: alguns comentários sobre **História do Cerco de Lisboa**, de José Saramago”, p.196.

chegada, no “grande estilo”), mas nunca pensa o suficiente no autor. Tradutoras, tradutores, vocês não estão na vossa casa! Não podem mudar a cor das paredes ou a orientação da luz, embora, talvez nesse ponto, a vossa língua não use a mesma cor, ou o sol seja menos forte. Se o que pretendem é mudar tudo, construam a vossa própria casa.¹¹⁴

Quanto à invisibilidade, Venuti¹¹⁵ afirma que, sob o regime da tradução fluente, o tradutor se esforça para tornar seu trabalho invisível, mascarando seu status na ilusão de que o texto traduzido seja natural, ou melhor, que não pareça uma tradução. O teórico¹¹⁶ ainda afirma que esta invisibilidade é, em parte, determinada pela concepção que se tem de autor, o qual expressa suas idéias e sentimentos em um processo de autorrepresentação transparente e original.

Venuti argumenta que uma tradução domesticada faz com que o tradutor fique invisível no texto. Contudo, podemos questionar se é realmente por “domesticar” o texto que o tradutor se torna invisível, afinal, em cada escolha vocabular, em cada caminho de interpretação, o tradutor se mostra. Sendo assim, talvez fosse mais pertinente dizer que a invisibilidade do tradutor não se dá dentro do texto (porque ali, independentemente de seu querer ou da estratégia de tradução escolhida, ele pode ser notado), mas no âmbito social, no sentido de o tradutor não ter o seu trabalho reconhecido.

A luta [pela visibilidade] me parece mais frutífera se for realizada num campo que o próprio Venuti chama de “contexto externo”, ou seja, as instituições acadêmicas, as editoras etc. Quanto mais se falar e escrever sobre tradução, mais os tradutores serão ouvidos [...]. Se todo texto é um espaço “multidimensional, onde vários significados possíveis se combinam e se contrapõem”, quem garante que as tais marcas serão realmente percebidas pelo leitor?¹¹⁷

O problema é: ao contrário do que acontece com o escritor, o qual tem respaldo de vários agentes (editores, críticos literários, leitores etc) para corroborar a legitimidade do seu trabalho, o tradutor não tem o mesmo suporte. Um motivo claro é o fato de as pessoas não esperarem uma “interferência” entre elas e o texto escolhido para ler, ou seja, as pessoas partem do pressuposto de que, ao escolherem um livro, estão lendo-o como se tivesse saído diretamente do pensamento e dos dedos do autor como

¹¹⁴ Comellas, “Autoria como tradução ou tradução como autoria: Milan Kundera, Jorge Luis Borges e o fim do indivíduo”, p. 15.

¹¹⁵ Venuti, *The translator’s invisibility*, p. 5.

¹¹⁶ Venuti, *op.cit.*, p.6.

¹¹⁷ Esteves, “Transparência ou opacidade: o que seria “politicamente correto” em tradução”, p. 4

obra de arte irretocável. Parte desse desejo talvez se dê pela *illusio*¹¹⁸ proposta por Bourdieu, isto é, o jogo que se estabelece dentro do campo artístico, o círculo da crença da atitude estética. É a ideia de “criação original”, o discurso que contribui para considerar o texto como produção particular e que dá condições “da criação social do ‘criador’ como fetiche”¹¹⁹.

A vontade de encontrar apenas o escritor no texto se dá pelo “prazer do culto”¹²⁰ ou pelas referências que legitimam o texto enquanto obra de arte, digna de valorização, de poder simbólico, “esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”¹²¹. De acordo com Bourdieu, o campo literário é um campo social separado, com suas próprias leis de funcionamento. Para o sociólogo, a existência dos escritores como fato e valor é inseparável da existência do próprio campo literário como universo autônomo com princípios específicos de funcionamento.

Para entender Flaubert ou Baudelaire, ou qualquer autor maior ou menor, primeiro é necessário entender no que consiste o status do autor num dado momento; isto é, mais precisamente as condições sociais que possibilitam a função social deste personagem social. De fato, a invenção dos escritores no sentido moderno do termo é inseparável da invenção progressiva de um jogo social particular, ao qual denomino campo literário, constituído à medida que estabelece sua autonomia, ou seja, suas leis específicas de funcionamento dentro de um campo de força.¹²²

O escritor, enquanto personagem social, ao ter sua obra legitimada como arte, adquire poder simbólico que tende a ser reiterado. O que ocorre com o autor legitimado é que seu nome e sua assinatura passam a ter atribuição quase “sagrada”. Esse poder simbólico também o acompanha quando ele traduz, pois muitos leitores buscam na tradução realizada por autores consagrados a mesma legitimidade que encontram em seus textos originais, isto é, quando um autor consagrado traduz, ele “empresta” à obra traduzida parte do seu poder simbólico.

O tradutor, mesmo que não seja autor de seus próprios livros, também pode adquirir legitimação do seu trabalho quando traduz autores consagrados. Nesse caso, é o

¹¹⁸ Bourdieu, **O poder simbólico**, p. 286.

¹¹⁹ Idem, **As regras da arte**, p. 264.

¹²⁰ Idem, **A distinção**, p. 460.

¹²¹ Idem, **O poder simbólico**, p. 7-8

¹²² Idem, **The field of cultural production: essays on art and literature**, p. 162-163.

tradutor que corrobora com a ratificação do poder simbólico do autor que é apresentando à outra cultura, é ele quem leva ao conhecimento do público o novo texto e o nome do autor.

Pela tradução, o tradutor exerce o papel do agente que confere ao autor e a seu trabalho uma quantidade de capital, submetendo-os à lógica do campo literário da língua alvo e a seus mecanismos de reconhecimento.¹²³

Ainda que o tradutor atue como agente do autor, para o senso comum, o escritor é aquele a quem foi dado o título de criador e, embora muito tenha mudado com relação à sua posição na Teoria Literária, tendo sido decretada até sua morte por Barthes¹²⁴, o ele ainda ocupa lugar privilegiado. De fato, a morte do autor trouxe consigo a morte do texto original¹²⁵, o que significa que a tradução não mais poderia ser considerada um texto de segunda ordem e o tradutor não mais o traidor. Na verdade, longe de ser um texto secundário, a tradução seria a continuação da vida do texto, como propôs Derrida¹²⁶ ao afirmar que o texto só vive se ele sobrevive sendo traduzido.

A partir do momento em que, na Teoria Literária, o autor passou a não ser visto como o dono absoluto da casa ou das verdades do texto, foi dado um passo em direção à plurissignificação das narrativas, à diversidade de leituras. O texto tornou-se um “mar aberto”¹²⁷, não mais envolto em cores de caráter eterno e imutável.

Recentemente, no campo dos estudos de tradução, os pesquisadores pararam de acreditar que é possível alcançar a interpretação de um texto e perceberam que textos são obras abertas, o sentido é construído de acordo com nossas crenças e contextos e não há o texto em si, mas um intertexto composto de múltiplas vozes. Esse ponto de vista, impensável em perspectivas mais tradicionais e conservadoras, estabelece que os autores não são mais os únicos detentores do sentido verdadeiro de seu discurso e que os leitores e tradutores são co-autores.¹²⁸

¹²³ Gouanvic, “A Bourdieusian theory of translation, or the coincidence of practical instances fields, “habitus”, capital and illusio”, p. 162.

¹²⁴ Barthes, “A morte do autor”.

¹²⁵ Bassnet, “The meek or the mighty: reappraising the role of the translator” in Álvarez e África Vidal, **Translation, power and subversion**, p. 13.

¹²⁶ Derrida, “Living on: borders line”.

¹²⁷ Burke, **The death and the return of the author**, p. 24.

¹²⁸ Vidal Claramonte, “Re-presenting the “real”: Pierre Bourdieu and the legal translation, p. 262.

A proposta de Barthes era desmistificar a figura do autor, não obstante, Burke¹²⁹ argumenta que a morte do autor soa como uma afirmação não muito séria para o senso comum, sendo, no máximo, considerada outro conceito de vanguarda.

Como da morte de Deus, da morte do autor apenas souberam, de fato, umas poucas pessoas. E da mesma forma que, ao longo da história, algumas dessas pessoas que pensaram ter visto a morte de Deus decidiram silenciá-la (para conservar os privilégios, como Voltaire, ou para não tirar um consolo aos que não têm mais nada, como Unamuno), também a maior parte da crítica artística se recusou a enterrar a autoria.¹³⁰

Isso significa que o poder simbólico do autor ainda se mostra presente, principalmente no universo da tradução. Wolf¹³¹ explica que os instrumentos de consagração ou legitimação do trabalho do tradutor são bem menos estabelecidos do que aqueles que dizem respeito à originalidade dos escritores e de suas obras. “O que faz o poder das palavras é a crença na legitimidade das palavras daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é de competência das palavras”¹³².

Dessa forma, a ideia de que apenas o autor detém a legitimidade da palavra depende também de fatores externos a ele, fatores sociais que permitem e corroboram a noção do autor como dono e senhor de sua obra. Para muitos,

o autor é para o texto o que Deus, o *auctor vitae*, é para o mundo: a causa unitária, a fonte e o senhor para o qual a cadeia dos efeitos do texto converge e no qual se encontra sua gênese, significado, propósito e justificativa.¹³³

Em **As regras da Arte**, Pierre Bourdieu aborda alguns tópicos que poderiam estar no cerne da visão que se tem do tradutor. Bourdieu cita Flaubert, o qual explica que o autor viria a ser aquele capaz “de se pôr de um salto acima da humanidade e de nada ter com ela em comum, a não ser uma relação do olhar”¹³⁴. No papel de “observador puro”¹³⁵, o autor teria atributos divinos de eternidade e ubiquidade. Além disso, o escritor trabalharia por “amor à Arte”, idealista de que seu trabalho teria valor incalculável, conceito corroborado por aqueles que classificam a obra literária como

¹²⁹ Burke, op. cit., p. 17.

¹³⁰ Comellas, op.cit., p. 18

¹³¹ Wolf, “Bourdieu’s rules of the game”, p. 139.

¹³² Bourdieu, **The field of cultural production**, p. 15.

¹³³ Burke, op.cit., p. 23.

¹³⁴ Flaubert apud Bourdieu, **As regras da arte**, p. 49.

¹³⁵ Bourdieu, op. cit., p. 49.

arte. Os modos de produção cultural seriam a “arte pura” e a “arte comercial”¹³⁶. Neste cenário, possivelmente, para o senso comum, o tradutor seria encaixado na categoria da “arte comercial” (à exceção dos tradutores já consagrados), porque, em teoria, não trabalharia por amor à Arte (já que este privilégio é prerrogativa do autor), mas por razões puramente comerciais.

O produtor do valor da obra de arte não é o artista mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich*e produzindo a crença no poder criador do artista. Dado que a obra de arte não existe enquanto objecto simbólico dotado de valor a menos de ser conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas que são necessárias para a conhecer e a reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objecto não só a produção material da obra mas também a produção do valor da obra ou, o que vem a dar no mesmo, da crença do valor da obra.¹³⁷

Se legitimamos a atribuição de valor à obra de arte, reafirmando a crença no poder criador do artista, estamos reiterando a idéia da obra de arte como fetich, numa tentativa de fixar o significado e protegê-lo, evitando qualquer interferência externa, principalmente do tradutor que poderia “profaná-la”, parodiando as palavras de Nabokov.

Entretanto, como já percebido, proteger o que já não mais pertence ao autor, pois que a obra de arte só reencontra seu sentido em novas leituras, é uma tarefa impossível: “define-se a meta da tradução com base numa ética que prega a proteção cega e incondicional do desejo e dos significados do autor, sem que se questione, por exemplo, se esse tipo de proteção seria viável ou não”¹³⁸. Partindo do princípio de que nenhuma leitura de um texto será igual, e “sempre a apropriação é criadora, produção de uma diferença, proposta de um sentido possível”¹³⁹, percebemos a inviabilidade do que se espera da tradução e do tradutor.

O tradutor literário trabalha com um texto escrito por outra pessoa e transforma-o escrevendo em outra língua. Esta afirmação simples esconde um processo complexo de transformação imaginativa que se mantém em profundo diálogo com o texto fonte. O tradutor lê, relê, escreve, refaz o rascunho, auto-edita, reescreve. Durante esta batalha para entender e criar, como para qualquer outro leitor e escritor de

¹³⁶ Bourdieu, *As regras da Arte*, p. 197.

¹³⁷ Bourdieu, *op.cit.*, p. 261.

¹³⁸ Arrojo, “A relação exemplar entre o autor e o revisor (e outros trabalhadores textuais semelhantes) e o mito de Babel: alguns comentários sobre *História do Cerco de Jericó*, de José Saramago”.

¹³⁹ Chartier, *op. cit.* p. 25.

literatura, as palavras vão remeter a emoções, memórias, ideias do tradutor em um intenso fluxo de consciência subjetiva. Não é uma operação no vácuo, nem tampouco um transplante de significado. Da mesma maneira que as palavras escolhidas pelo autor original têm ressonâncias que são apenas dele e as quais são importantes para a vida do texto, as palavras escolhidas pelo tradutor também têm fortes ressonâncias pessoais.¹⁴⁰

Como afirmado por Peter Bush, a subjetividade do autor se revela em suas escolhas no texto e, seguindo o mesmo argumento, uma vez que as palavras também exercem o mesmo efeito sobre o tradutor, torna-se impossível a sua invisibilidade. Se as palavras escolhidas revelam recantos de emoções, memórias e ideias de cada autor, procuraremos, então, nas narrativas ficcionais, ressonâncias dos pensamentos dos escritores acerca da tradução e do tradutor. Woodsworth¹⁴¹ afirma:

A melhor analogia que encontro para descrever a estranha relação entre o tradutor e o autor é bem simples e se baseia na dificuldade que o indivíduo encontra em andar com outra pessoa, isto é, andar literalmente junto, não lado a lado, mas compondo uma única sombra. A tarefa do tradutor é aprender a ajustar-se ao passo, o ritmo da marcha, para adequar-se perfeitamente ao passo do autor. Não é uma questão de suprimir sua individualidade: haverá sempre duas pessoas andando.

Nossa proposta com esse trabalho é encontrar reflexões sobre essa relação e sobre o tradutor em si, indo ao encaixe dos autores. Nesse caso, não formando uma única sombra, mas analisando as várias formas e cores que os autores utilizaram para falar do tradutor.

1.4. O tradutor visível sob o prisma do autor

“Se eu fosse personagem de romance, a que especulações se entregariam os críticos?”

Reflexão do personagem tradutor de Augusto Abelaira¹⁴²: Jerônimo

Michael Cronin¹⁴³ afirma que os estudos de tradução têm dado destaque ao papel dos tradutores enquanto presença ativa nos textos e culturas que ajudam a delinear, ou

¹⁴⁰ Bush, “The translator as writer: the case of Juan Goytisolo’s a cockeyed comed”, p. 1.

¹⁴¹ Woodsworth, “Metaphor and theory: describing the translation process”, p. 293.

¹⁴² Palavras de Jerônimo, tradutor personagem protagonista do livro **Outro Agora** de Augusto Abelaira, p. 196.

¹⁴³ Cronin, **Translation goes to the movies**, p. x.

seja, como agentes de representação. No entanto, de acordo com ele, pouca atenção tem sido dada à representação do tradutor em si.

Delabastita e Grutman¹⁴⁴ argumentam que questionamentos sobre a autoimagem e a identidade do tradutor têm aparecido nas obras ficcionais porque o tradutor, em especial o literário, precisa aprender a lidar com o sequestro de sua “cria”, isto é, com a ideia de que seu trabalho não será reconhecido, o que acaba minando sua autoestima. Muitos autores, alguns dos quais também tradutores, literários ou de outras áreas, têm falado sobre essas questões.

Além disso, algumas imagens que permeiam o imaginário do senso comum sobre a tradução e o tradutor aparecem nos textos ficcionais, como por exemplo, a do tradutor como um solitário cercado de livros (quase um eremita, como podemos ver em muitas pinturas que retratam São Jerônimo¹⁴⁵); a de um intelectual, pois muitos tradutores que se dedicaram ao ofício também eram catedráticos; ou a do tradutor como aquele que corrompe ou estraga os textos de outros.

No que diz respeito ao tradutor traidor, por exemplo, a representação se desdobra em: o tradutor-ladrão, como podemos ver no conto do escritor húngaro Dezso Kostolányi, “O tradutor cleptomaniaco”¹⁴⁶; o tradutor-antiético que muda os textos de acordo com a própria vontade, como o personagem de Italo Calvino em **Se um viajante numa noite de inverno** ou o tradutor-assassino, como no romance de Santiago Nazarian, **Feriado de mim mesmo**, que neste caso, mata não o texto, mas o autor.

No conto de Kosztolányi, Gallus, o tradutor protagonista da história, muito inteligente, culto e talentoso, recusava-se a escrever por “si próprio” e preferia a tradução. Sabia tanto o inglês que muitos diziam que ele havia dado aula para o Príncipe de Gales. O problema era sua cleptomania, o tradutor não resistia, porque “furtar fazia parte de sua natureza”. Ao conseguir um emprego como tradutor, ele traduz perfeitamente o texto, o único problema é que ao conferir a tradução, faltam janelas de um castelo, lustres, jóias, tapetes, cofres, talheres de prata, além de pedras e metais preciosos que foram substituídos por equivalentes de menor valor. O tradutor não é investigado, apenas porque as peças existiam apenas na ficção.

¹⁴⁴ Delabastita e Grutman, op. cit., p. 172.

¹⁴⁵ São Jerônimo, tradutor da Vulgata, é considerado o padroeiro dos tradutores.

¹⁴⁶ Kostolányi, “O tradutor cleptomaniaco” in **O tradutor cleptomaniaco**, p. 7-10

O personagem de Koszólányi materializa metaforicamente a concepção do tradutor como mero transportador de significados que, além de ser incapaz de zelar pela mercadoria, ainda a rouba¹⁴⁷. Além do mais, reforça a idéia de que o original é propriedade privada do autor. O que podemos observar, neste e em vários outros exemplos, é que apesar de o tradutor sair dos bastidores para o papel central nos romances, muitas vezes essa representação é baseada em estereótipos acerca da profissão.

Entretanto, nem só de estereótipos e reproches se faz a representação dos tradutores e, em algumas narrativas podemos encontrar tradutores e intérpretes responsáveis por contar a história de um povo ou que atuam como peças políticas de resistência contra a invasão dos colonizadores, por exemplo.

De fato, a análise de textos ficcionais que trazem o tradutor como personagem expressam o crescente questionamento das relações interculturais e refletem o quanto o tradutor e a tradução são presença constante nas interações em tempos de globalização.

A literatura contemporânea está interessada em questões de identidade, em personagens cujas identidades fragmentadas são um reflexo do mundo moderno fragmentado, no qual o deslocamento é um fenômeno global. [...] Parece que o tradutor é a figura ideal para representar este deslocamento, o instrumento perfeito através do qual o próprio texto literário pode traduzir a problemática do complexo processo cultural da tradução.¹⁴⁸

Sendo assim, a partir do momento em que os tradutores saem dos bastidores e ocupam uma posição central no palco, passam de representantes a representados, protagonistas de vários romances, é preciso observar quais imagens são retratadas no tradutor personagem. Dirk Delabastita e Rainier Grutman¹⁴⁹, na introdução do periódico *Linguistica Antverpiensia*, no número dedicado à representação ficcional do multilinguismo e da tradução, falam sobre romances que retratam o tradutor e a relação entre confiança, lealdade e traição; a questão autoral e de invisibilidade; o trauma e a identidade.

Os autores propõem uma classificação das narrativas nas quais os tradutores são personagens, separando-as da seguinte forma: a) entre deuses e humanos (categoria que

¹⁴⁷ Santana, “O intérprete de Males: uma nova metáfora da tradução”, p. 957.

¹⁴⁸ Strümper-Krobb, “The translator in fiction”, p. 117.

¹⁴⁹ Delabastita e Grutman, op. cit.

questiona a relação do tradutor com textos sagrados); b) intergalático (o tradutor como personagem em romances de ficção científica); c) internacional ou até intercontinental (o tradutor em romances de temática política) e d) experiência subjetiva (o tradutor reflete sobre seu ofício).

Ao pesquisarmos sobre as narrativas que trazem o tradutor como personagem, percebemos que muitos dos títulos que fazem parte deste trabalho também podem ser encaixados nas categorias “b”, “c” e “d” propostas pelos autores. Sobre a categoria que trata da relação entre sagrado e humano, no entanto, não houve exemplos.

A primeira ideia foi dividir os romances e contos por gênero literário, apresentando quatro capítulos que contemplariam, respectivamente, narrativas psicológicas, policiais, políticas e de ficção científica. Não obstante, essa classificação não pareceu satisfatória porque nem todos os romances tinham características tão definidas a ponto de se adequarem a apenas uma dessas categorias.

Tendo em vista que essa categorização poderia ser reducionista, ou seja, que uma obra literária não necessariamente se molda a um tipo específico, mas pode mesclar em seu interior características diversas, acabamos optando por seguir um esquema de classificação semelhante ao de Delabastita e Grutman. Sendo assim, a categorização foi pensada em termos do papel que o tradutor exerce na narrativa e dos questionamentos que os autores propõem.

Ciampa¹⁵⁰ propõe a seguinte classificação da representação:

- 1) eu represento enquanto estou sendo o representante de mim (com uma identidade pressuposta e dada fantasmagoricamente como sempre idêntica);
- 2) eu represento, em consequência, enquanto desempenho papéis (decorrentes de minhas posições) ocultando outras partes de mim não contidas na minha identidade pressuposta e re-posta (caso contrário eu não sou o representante de mim);
- 3) eu represento, finalmente, enquanto reponho no presente o que tenho sido, enquanto reitero a apresentação de mim – re-apresentado como o que estou sendo – dado o caráter normalmente atemporal atribuído a minha identidade pressuposta que está sendo repostada, encobrendo o verdadeiro caráter substancialmente temporal de minha identidade (como uma sucessão do que estou sendo, como devir) .

¹⁵⁰ Ciampa, **Psicologia social: o homem em movimento**, p. 69.

Percebemos que a representação do tradutor como personagem se aproximava dessa classificação: o tradutor pensando em si, em sua própria identidade (a identidade pressuposta); o tradutor e os papéis que desempenha; e, por fim, como é representado temporalmente, uma previsão do que pode vir a ser no futuro. Estabelecemos, então, uma gradação, partindo do interior (reflexões sobre si mesmo) para o exterior (reflexos de si mesmo no mundo), como explicamos no seguinte esquema:

1. **A tentativa de traduzir-se:** trechos nos quais o tradutor questiona a própria identidade (ele se vê, tenta definir quem é, fala sobre seus temores e frustrações);
2. **Detetive ou bandido?:** o estereótipo do tradutor traidor e a metáfora da tradução como processo investigativo.
3. **Entre margens:** o papel político do tradutor, a intermediação entre colonizadores e colonizados, entre diferentes interesses políticos.
4. **O tradutor permanece: vida longa e prosperidade:** narrativas que exploram o futuro da tradução e do tradutor, o uso de tecnologias e o papel político e diplomático do tradutor num cenário de interação interplanetário.

A sobrevivência de um texto, o sucesso de uma transação, o futuro de um refugiado, muitas coisas dependem de como a tradução é conduzida, aspectos que os autores expressam em muitas das narrativas abordadas neste trabalho. O poder do tradutor pode ser percebido de muitas formas. Na ficção, algumas destas questões podem ser vistas e questionadas.

1.4.1. A tentativa de traduzir-se

Algumas narrativas trazem o tradutor refletindo sobre a tradução em termos de experiência subjetiva e identidade pessoal. Os temas recorrentes são: a relação entre a invisibilidade e a ambição por autoria, a sensação de constante vigilância ou o fantasma do autor e a identidade do tradutor.

Sobre o tradutor “assombrado”, duas narrativas mostram-no lidando com o fantasma do autor (“Conversa com um fantasma” e **Feriado de mim mesmo**) e outra o mostra assombrado pela perda da memória, o personagem Rímini de **O passado**. Nessas narrativas, o tradutor também reflete sobre a sensação de não pertencer, de

deslocamento, o que muitas vezes recai na melancolia. Anderson¹⁵¹ explica que o tradutor retratado na ficção costuma ser “uma figura sombria cuja identidade é desestabilizada pelo trabalho que desenvolve”. Além disso, ele expõe que muitos dos tradutores representados não são apenas considerados instáveis, como beiram à esquizofrenia.

Outrora Agora, do escritor português Augusto Abelaira, mostra um tradutor problemático, tentando “traduzir” o complexo caminho que sua vida percorreu. Dividido entre a esposa, uma ex-namorada e uma jovem que atravessa seu caminho, o personagem repensa todos os detalhes dos diálogos que desenvolve com cada uma delas. Na verdade, Jerônimo nunca se contenta com as palavras escolhidas e reflete sempre sobre o sentido possível do que fala. Na narrativa, tudo parece remeter ao universo tradutório, pois a maneira metalinguística como Abelaira constrói seu texto faz com que um tradutor/leitor consiga se ver na maneira de pensar do personagem Jerônimo.

No âmbito das palavras, pode-se observar, ainda, a interessante relação do protagonista para com estas: ele persegue, escolhe ou reprova as palavras, procura a melhor forma de se expressar, busca a adequação e a exatidão vocabular. Até certo ponto, nada excepcional, se pensarmos em um tradutor, ou seja, alguém que reescreve livros, diz o mesmo em outro código linguístico. Mas tal característica (de esmiuçar palavras) fica por demais interessante se observada a relação de paixão, prazer e ludicidade. Jerônimo brinca com as palavras, degusta-as, e isso muito lhe agrada.¹⁵²

Outro ponto interessante do Jerônimo de Abelaira é que, como outros tradutores representados na ficção, ele parece ter vontade de ser escritor, de realizar a “obra original”, mas não o faz porque acredita que os escritores escrevem muitas asneiras. Seu discurso para tentar se convencer sobre as razões de não se tornar escritor soa mais rancoroso e invejoso do que sincero, o que reforça a representação do tradutor como escritor frustrado.

Sobre essa frustração de tentar escrever sua própria obra sem sucesso, **Feriado de mim mesmo**, de Santiago Nazarian, é exemplar. Além da mania de perseguição do tradutor, em vários momentos da narrativa, podemos perceber sua angústia em produzir o próprio romance.

¹⁵¹ Anderson, “The double agent: aspects of literary translator affect as revealed in fictional works by translators”, in **Linguística Antverspiensia**, p. 172.

¹⁵² Maciel, “Por trás das letras: as palavras e os sentidos em **Outrora Agora**, de Augusto Abelaira”.

A relação entre autor e tradutor também é pensada pelos tradutores personagens. Alguns invejam o autor, outros se colocam na posição de servos devotados, posição invertida pelo personagem de Scliar, em “Notas ao pé da página”, o que altera, de certa forma, o clichê do tradutor invisível.

Nessa categoria aqui sugerida, a qual aborda o tradutor pensando em si mesmo, outros romances também podem ser citados, como: **Atlas da geografia humana**, de Almudena Grandes; *Oxygen*, de Andrew Miller; *Falling slowly*, de Anita Brookner; *Under the net*, de Iris Murdoch; **Coração tão branco**, de Javier Marías; **Travessuras da menina má**, de Mario Vargas Llosa; *The house on Moon Lake*, de Francesca Duranti e *The interpreter*, de Suzanne Glass. Além disso, há várias passagens em outros romances que mostram essa reflexão do tradutor sobre si mesmo.

1.4.2. Detetive ou bandido?

A percepção do traduzir como desvendar, solucionar problemas, lidar com ambiguidades, interpretar e casar informações faz com que muitos autores se utilizem da tradução como mecanismo para manipular a curiosidade do leitor.

Do “Intérprete grego”(1893) de Sherlock Holmes ao *Código Da Vinci* (2003) de Dan Brown, há inúmeros exemplos na ficção nos quais a tradução é usada no momento apropriado para desvendar uma informação crucial, como uma profecia ou uma mensagem secreta.¹⁵³

A tradução serve como metáfora para a solução do mistério e o tradutor, por sua vez, exerce nas narrativas policiais o papel de detetive ou de bandido. De acordo com Strümper-Krobb¹⁵⁴, a posição do tradutor tanto em um papel quanto em outro estão associadas a clichês: o bandido porque há a imagem do tradutor como manipulador ou traidor, alguém em quem não se pode confiar; o detetive devido à visão idealista do tradutor como construtor de ponte, facilitador neutro da comunicação, aquele que descobrirá a verdade escondida na linguagem.

O que torna os tradutores e os intérpretes interessantes como figuras literárias é o fato de que, em ambos os papéis, ele podem contribuir significativamente para o discurso sobre a possibilidade da existência de verdades não-ambíguas, de distinções claras entre original e cópia, realidade e ficção. Por isso, o tradutor se torna uma voz importante no

¹⁵³ Delabastita e Grutman, op. cit., p. 25.

¹⁵⁴ Strümper-Krobb. “A good metaphor for all we do? Fictional translators as criminals and detectives”.

discurso metaficcional. Podemos dizer que os tradutores não apenas contribuem para enredos que girem em torno de crimes e sua solução, no sentido convencional de descobrimento e revelação da verdade ou sobre o que é certo e errado; mas também, devido exatamente ao papel duplo do tradutor, enquanto detetive ou investigador, ele pode ser utilizado para questionar outro tipo de crime: os crimes contra as noções tradicionais de autenticidade e originalidade.¹⁵⁵

Em algumas narrativas, ainda que o tradutor comece a trama atuando como detetive, ele acaba mudando de posição e virando o bandido da história, como é o caso do romance **Borges e os orangotangos eternos**. Na narrativa de Verissimo, o tradutor que ajuda Borges e o investigador Cuervo a decifrar o crime, acaba sendo desmascarado.

O romance de Italo Calvino, **Se um viajante numa noite de inverno**, é composto de uma série de narrativas interligadas pela estrutura de um romance policial, no qual o protagonista, o Leitor, precisa desvendar o enigma dos romances inacabados e dos manuscritos roubados e falsificados. Nesse caso, o leitor é o deslindador do mistério e o tradutor aquele que fomenta as dúvidas.

Os tradutores personagens convidam os leitores a decifrar a trama conjuntamente. No caso dos tradutores detetives, os autores normalmente aproveitam a ideia do tradutor de línguas raras como o único especialista capaz de decifrar uma mensagem, como aquele que fornecerá a informação que esclarecerá todas as questões; ou ainda como aquele que, por estar traduzindo uma obra específica, acaba entendendo-a num grau de profundidade que o torna apto a decifrar tudo que diga respeito a ela.

Um exemplo é o romance do autor norte-americano Matthew Pearl, **O clube Dante**. A história gira em torno de um grupo de tradutores, dentre os quais se encontram os poetas Henry Wadsworth Longfellow e James Russel Lowell, incumbidos de traduzir **A divina comédia** para o inglês. Enquanto traduzem o poema, ocorre uma série de assassinatos que parecem ser planejados a partir das descrições das punições do *Inferno* de Dante. São os tradutores os responsáveis por ajudar a polícia a decifrar os crimes, os colaboradores que devido ao seu conhecimento especializado podem contribuir para a solução do caso.

¹⁵⁵ Ibidem.

No romance do escritor argentino Pablo de Santis, *La traducción*, há também a tradução como metáfora para investigação. Vários tradutores vão a um congresso numa cidade fantasma na costa argentina na qual começam a ocorrer mortes estranhas: os cadáveres são encontrados perto da água com uma moeda antiga embaixo da língua. As circunstâncias dos crimes e os signos escondidos na trama serão analisados por este grupo de tradutores.

O pesquisador Brian James Baer explica em um artigo¹⁵⁶ que muitos romances policiais populares na Rússia têm como protagonista o agente poliglota ou o tradutor. Baer cita alguns autores contemporâneos a título de exemplo. O primeiro é Boris Akunin¹⁵⁷, cujos textos exploram não apenas a questão policial ou da tradução, mas também questões sócio-políticas, tendo em vista que os assassinos são sempre estrangeiros e o protagonista da história, o personagem Fandorin, parece ser a personificação perfeita da união entre o Oriente e o Ocidente¹⁵⁸. A autora Daria Dontsova¹⁵⁹ também é citada por Baer. Escritora de histórias de detetive irônicas, Dontsova apresenta como protagonista uma professora russa de Francês que vai visitar uma amiga na França e se vê envolvida em uma série de assassinatos.

Também são citadas as autoras Polina Dashkova¹⁶⁰ e Aleksandra Marinina¹⁶¹. A heroína de Dashkova é Vera Saktykova, uma tradutora free-lancer do inglês para o francês. Já a protagonista de Marinina, Nastia Kamenskaia, é agente de polícia e tradutora de histórias policiais. De acordo com Baer, esses heróis tradutores e heroínas tradutoras representam as habilidades de mediação cultural necessárias para compreender aspectos da sociedade russa pós-soviética e repensar a questão da identidade.

¹⁵⁶ Baer, “Translating the transition: the translator-detective in Post-Soviet fiction”, in *Linguistica Antverpiensia*. p. 241-254.

¹⁵⁷ As obras de Boris Akunin citadas por Baer são: **Koronatsiia, illi poslednii is Romanov** (2000), **Leviafan** (2002) e **Turestskii gambit** (2002).

¹⁵⁸ Baer acrescenta que o próprio Akunin é um conceituado tradutor da literatura japonesa.

¹⁵⁹ Dontsova, **Krutye naslednichki**, 2003.

¹⁶⁰ Dashkova, **Nikto ne zaplchet**, 2002.

¹⁶¹ Marinina, **Stilist**, 2002.

1.4.3. Entre margens

Narrativas que descrevem encontros e conflitos entre povos e continentes fazem parte desta classificação. Muitas das obras que podem vir a compor este *corpus* se encaixam na literatura colonial ou pós-colonial e retratam o trabalho dos tradutores, em especial o dos intérpretes, durante o processo de colonização ou de afirmação das identidades nacionais pós-colônia. Em outros exemplos encontrados, também há o tradutor no cenário da Guerra Fria ou pós Segunda Guerra.

Dois bons exemplos de narrativas pós-coloniais são **O último voo do flamingo** (2000) do escritor moçambicano Mia Couto e **O tradutor** (2008), um relato do intérprete sudanês Daoud Hari. Em **O último voo do flamingo**, apesar de falar e entender português com razoável sucesso, o personagem italiano Massimo Rici descobre que os rudimentos da língua local são insuficientes para compreender a realidade de Tizangara, região fictícia criada por Couto, a qual reflete o pós-colonialismo em outras regiões da África. Ao chegar para investigar uma série de mortes de soldados das forças de paz, o representante da ONU é enredado nas misteriosas histórias dos moradores e nas tortuosas relações políticas locais.

O administrador Estevão Jonas designa um intérprete oficial para acompanhar o italiano. O intérprete é o narrador do romance e acompanha Risi nas investigações sobre os soldados que explodiram inexplicavelmente¹⁶². **O último voo do flamingo**, de Mia Couto, apresenta um aspecto importante a ser analisado em termos de teoria da tradução: a relação entre tradução e identidade nacional.

De acordo com Fonseca¹⁶³, o papel do tradutor nessa narrativa se assemelha ao do historiador, pois é ele quem reúne os fragmentos, preenche lacunas, sugere caminhos. A autora ainda propõe que, na linha de Guimarães Rosa, Mia Couto se utiliza da voz do intérprete para revelar os marginalizados, os esquecidos. No caso do romance de Mia Couto, o intérprete é o responsável por “traduzir” a língua e o universo das minorias e preservar a identidade nacional.

Um aspecto que intriga no romance de Mia Couto é que o intérprete é o único personagem que não tem nome, o que pode expressar que o autor propõe que o

¹⁶² Os soldados da ONU explodem e a única coisa que sobra deles é sempre o pênis.

¹⁶³ Fonseca, “História e utopia: imagens de identidade cultural e nacional em narrativas pós-coloniais”.

intérprete é alguém que representa outras vozes, mas precisa ficar invisível. Outro ponto é que o tradutor também é acusado de ter falseado suas traduções:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. É o preço de ter presenciado tais sucedências. Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência. Fui acusado de mentir, falsear as provas de assassinato. Me condenaram. Que eu tenha mentido, isso não aceito. Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem de minha única vontade. É que preciso livrar-me destas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima.¹⁶⁴

O que vemos na narrativa, é que apesar de dar voz aos outros personagens e com isso ajudar na construção da identidade de Tizangara, o tradutor é acusado de ter mentido. Mais do que a própria conotação comum de que o tradutor pode não traduzir adequadamente e, por isso, não ser digno de confiança, o que se reflete é que qualquer voz que se levante contra o sistema estabelecido pode ser silenciada, principalmente se tratando de relações de poder em ambientes de pós-colonialismo.

O relato do sudanês Daoud Hari, **O tradutor**, é um livro de memórias e, ainda que haja controvérsias sobre o caráter fictício das obras autobiográficas ou de memórias, é uma narrativa que mostra a situação delicada dos tradutores e intérpretes em cenários de guerra civil. Daoud nasceu em Darfur e é membro da tribo Zeghawa. O vilarejo onde morava foi invadido e ele foi testemunha do genocídio. Ao chegar ao campo de refugiados, ele decide trabalhar como intérprete dos repórteres da NBC, do *New York Times* e da BBC, bem como de membros da ONU. O que se vê no livro é a trajetória de um intérprete que enfrenta a morte a todo instante e que precisa mentir sobre sua identidade no intuito de divulgar os horrores sofridos por seus conterrâneos.

No continente norte-americano, temos o conto “As duas margens” do escritor mexicano Carlos Fuentes¹⁶⁵. Com base na crônica de Bernal Díaz Del Castilo, (um dos soldados que participou da colonização espanhola do México no século XVI),

¹⁶⁴ Couto, **O último voo do flamingo**, p. 9.

¹⁶⁵ Fuentes, “As duas margens” in **A laranjeira**.

denominada *Historia verdadera dela conquista de Nueva España*¹⁶⁶, a qual relata a saga dos conquistadores; Fuentes reconta a história, dando voz a Jerónimo de Aguilar, personagem também histórico que participou do processo como tradutor. A história de Fuentes é escrita no intuito de desmistificar o processo colonizador, repensar trechos da História, mostrando os horrores da conquista.

O personagem Jerónimo já está morto e narra o arrependimento de não ter traduzido fielmente as palavras do conquistador. Tudo que lhe era dito, era aumentado: as torturas seriam maiores, o terror pior. Na pós-morte, repensando as barbaridades que presenciou e das quais fez parte, o tradutor fica remoendo a culpa. Há também na história a personagem Marina, a qual também traduziu as palavras dos conquistadores, mas fielmente. Schmitz¹⁶⁷ argumenta que a ironia da história é que as coisas ditas pelo tradutor traidor acontecem de fato e as ditas pela tradutora fiel não ocorrem, o que inverte a noção de quem foi fiel a quem. As infidelidades ou mentiras de Jerónimo se tornam verdade para a população, enquanto as verdades de Marina não se concretizam.

O tradutor na ficção sobre o colonialismo ou o pós-colonialismo demonstra quão profundamente envolvido este profissional esteve ou ainda está nestes processos. De fato,

o tradutor pode ser encontrado no *centro* das tensões históricas e culturais. Contudo, é importante ter em mente, que a idéia de *centro* não é tão clara em um mundo marcado pelo movimento intenso de viajantes, imigrantes, militares, refugiados e deslocados.¹⁶⁸

Além das narrativas sobre o colonialismo e o pós-colonialismo, esta categoria que aborda as relações internacionais também pode incluir textos sobre situações políticas diversas. Um exemplo é o romance **Bel Canto**, de Ann Patchett. Na história, um grupo de pessoas é sequestrado em algum lugar da América do Sul e entre eles há um tradutor. Ele é o responsável pelas relações que se estabelecem entre as diversas nacionalidades ali enclausuradas e os sequestradores. Patchett explora a questão da arte

¹⁶⁶ Disponível no site Biblioteca Digital Valenciana:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01715418982365098550035/ima0046.htm>

¹⁶⁷ Schmitz, “When lies become truth: rewriting the conquest of Mexico in Carlos Fuentes’ novella *The two shores*”.

¹⁶⁸ Curran, “The fictional translator in Anglophone literatures” in *Linguistica Antverpiensia*, p. 185.

que conecta a todos, utilizando a personagem Roxanne Coss, cantora de ópera, e a língua que muitas vezes separa os indivíduos.

Outras obras que podem ser interessantes para este tópico seriam: *Nuremberg, the reckoning*, de William Buckley Junior, o qual fala do Julgamento de Nuremberg, misturando ficção e realidade; **Peças em fuga**, de Anne Michaels, que conta a história de um poeta e tradutor polonês de origem judaica que presenciou o assassinato de sua família pelos nazistas e *The translator*, de John Crowley, cuja ação se dá no período da Crise dos mísseis de Cuba.

1.4.4. O tradutor permanece: vida longa e prosperidade.

Esta categoria diz respeito ao tradutor nos textos de ficção científica, nos quais, normalmente, das mensagens traduzidas dependem o futuro da humanidade (ou de um planeta, de um povo alienígena, de um sistema solar...). O mais comum na ficção científica é que o desejo da comunicação universal esteja satisfeito com a utilização de uma língua franca, de um tradutor universal ou da telepatia. É interessante observar que, embora nos filmes hollywoodianos que tratam de invasões extraterrestres, os alienígenas todos pareçam ter se dado ao trabalho de aprender inglês, nas séries como *Star Wars*, *Star Trek* e *Stargate*, os povos de outros planetas ainda dependem de um tradutor.

O tradutor universal é um dispositivo comum utilizado na ficção e tem a capacidade de aprender outras línguas, de acordo com padrões já armazenados, e traduzir em tempo real. Diz-se que foi citado pela primeira vez na obra *First contacts* (1945) de Murray Leinster. Além deste dispositivo, em alguns exemplos são usados chips e também já foram citados os chamados tradutores biológicos. O mais recente, mostrado no seriado televisivo *Farscape*¹⁶⁹, era uma bactéria que injetada no corpo, alojava-se no cérebro e fazia a tradução. Antes, **O Guia do mochileiro das galáxias**¹⁷⁰ falava de um pequeno peixe chamado Babel que era inserido no canal auditivo, captava as ondas da outra língua e “excretava” a tradução.

¹⁶⁹ Série televisiva, cujo personagem principal se chama John Crichton, exibida de 1999 a 2003.

¹⁷⁰ Douglas, **O guia do mochileiro das galáxias**.

O tradutor humano, apesar de nem sempre estar presente, devido a todos esses recursos como telepatia, língua franca ou máquinas de tradução, ainda trabalha no futuro (principalmente quando os mecanismos falham) e, quando aparece, costuma ser um híbrido, reverenciado e temido¹⁷¹. Híbrido significa que, neste futuro imaginado, os humanos que sabem outras línguas não são totalmente humanos, mas tem seu genoma alterado e possuem características de alienígenas. Também no futuro da ficção científica, os tradutores ainda estão no entre-lugar. O problema talvez esteja no fato de os híbridos poderem ser vistos como aberrações ou monstros. Cronin¹⁷² cita três obras nas quais temos o tradutor humano: **Babel 17**¹⁷³, de Samuel Delany; **A revelação de Rama**, de Arthur C. Clarke e Gentry Lee e **O guia do mochileiro das galáxias**, de Douglas Adams.

Babel 17 expõe a importância da linguagem para o pensamento e a percepção que se tem da realidade. No romance, **Babel 17** é uma língua desenvolvida para ser utilizada como arma. À medida que as pessoas a aprendem, vão se tornando traidoras porque a nova língua altera sua percepção e seu pensamento, ao mesmo tempo em que aumenta outras capacidades. Rydra Wong, a capitã de uma nave e também linguista, telepata e poetisa, descobre a arma do inimigo e é incumbida de infiltrar-se e sabotar os planos. A tradutora é responsável por salvar a todos.

Em **A revelação de Rama**, o último de uma série de romances¹⁷⁴ de Clarke e Lee, uma colônia humana no espaço transforma-se numa ditadura e a heroína, Nicole, é condenada à morte, escapa e vai viver nos subterrâneos de Nova Iorque, os quais são habitados por criaturas denominadas octoaranhas. Richard, com quem Nicole é casada, desenvolve tradutores automáticos para traduzir a língua das octoaranhas. Contudo, ainda que o tradutor automático seja utilizado em muitos trechos do livro com certo sucesso, a intervenção do tradutor humano ainda é necessária e as divergências linguísticas ainda estão presentes em 2200, como podemos confirmar no diálogo a seguir.

— Mas você não fala a língua deles muito bem — protestou Nicole.
— Sem o seu tradutor...

¹⁷¹ Cronin, **Across the lines**: travel language and translation, p. 127.

¹⁷² Cronin, op. cit, capítulo 5.

¹⁷³ O livro não foi traduzido para o português.

¹⁷⁴ A série Rama é composta de quatro livros: Encontro com Rama, O enigma de Rama, O Jardim de Rama e A revelação de Rama. Em todos os livros, a heroína é Nicole Wakefield.

— Já pensei nisso — falou Richard. — E acho que, por várias razões, Ellie e Nikki devem ir com Archie e comigo. Primeiro, levando uma criança, a probabilidade de sermos mortos pela tropa de Nakamura é muito menor. Segundo, **Ellie é completamente fluente na língua das octoaranhas e pode me ajudar, caso eu não tenha o tradutor à mão ou ele falhe na tradução.** Terceiro, e talvez a razão mais importante, é que o único crime que Nakamura e sua corja podem atribuir às octoaranhas é o sequestro de Ellie. Se Ellie aparecer, saudável e elogiando o inimigo alienígena, o motivo da guerra acabará. (grifos meus)

A personagem Ellie é um híbrido, tem em seu genoma características predominantemente humanas, mas também tem genes de octoaranhas e por isso pode se comunicar com elas.

O guia do mochileiro das galáxias conta a história de Arthur Dent, o qual descobre que seu melhor amigo, Ford, é um extraterrestre e que a Terra será destruída por uma raça alienígena, os Vogons. Com a ajuda de Ford, ele consegue fugir da destruição, escondido numa espaçonave Vogon. Quando descobertos, os dois clandestinos são abandonados no espaço e resgatados por outra nave.

No romance, o tradutor é um pequeno peixe que é inserido no ouvido, (como dito anteriormente, neste mesmo tópico). O interessante é que ao permitir que todos se comuniquem, o peixe mais provoca guerras do que ajuda. Talvez possamos inferir com esta crítica do autor que o papel do intérprete humano na comunicação entre os povos seja muito mais diplomático do que se supõe.

As abordagens propostas na ficção científica nos levam a crer que a figura do tradutor, apesar de solicitada apenas em situações extremas, uma vez que existem recursos tecnológicos que permitem a comunicação, ainda é necessária no futuro imaginado. Os autores deixam subentender que o processo tradutório vai muito além de converter palavras.

CAPÍTULO 2

A TENTATIVA DE TRADUZIR-SE

Traduzir-se

*Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.*

*Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.*

*Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.*

*Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.*

*Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.*

*Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.*

*Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte?*

Ferreira Gullar¹⁷⁵

¹⁷⁵ Gullar, *Na vertigem do dia*.

A tentativa de traduzir-se talvez deva ser o maior desafio de cada um no mundo, tentamos traduzir nossos quereres subjetivos e objetivos, sociais e políticos; tentamos compreender o que fazemos, a que grupos pertencemos; lidamos com nossas inseguranças e medos. É no conjunto de dicotomias e conjecturas que buscamos traçar nossa(s) identidade(s).

Os tradutores personagens apresentados neste capítulo estão em processo de reflexão sobre a própria vida e as inquietações que a cercam. A grande maioria lida com a solidão e a angústia que ela lhes causa. Percebemos em muitas das histórias que a grande tentativa dos personagens é traduzir os caminhos que tomaram, os motivos pelos quais existem e exercem seu ofício.

Muitos trechos falam sobre o tradutor repensando sua trajetória profissional, o fato de não se sentirem reconhecidos, de serem cobrados em demasia, de amargarem a frustração de não serem escritores ou de se sentirem assombrados por estes. Em outros momentos, é possível perceber, na simbologia utilizada pelos autores, uma série de pistas acerca dos questionamentos que desejam propor.

A maioria dos exemplos analisados é dos romances: **Feriado de mim mesmo**, de Santiago Nazarian; **Outrora agora**, de Augusto Abelaira, e **O passado**, de Alan Pauls; e dos contos “Notas ao pé da página”, de Moacyr Scliar, e “Conversa com um fantasma”, de Erico Verissimo.

À exceção do conto “Notas ao pé da página” de Moacyr Scliar, narrado em primeira pessoa, e de **Outrora agora**, no qual temos uma alternância entre o narrador onisciente e o narrador personagem, todas as outras narrativas são contadas pelo narrador onisciente, o qual perscruta e verbaliza as angústias e considerações do tradutor. É por meio dos pensamentos “captados” pelos autores que observamos os questionamentos dos tradutores a respeito do que fazem e do relacionamento que têm com o mundo.

Fica claro nos exemplos citados que muitos dos estereótipos acerca do que é traduzir e do papel do tradutor são reiterados no discurso dos personagens, embora, também haja exemplos que mostram outras nuances da profissão.

2.1. Os estereótipos do tradutor e da tradução

A identidade diz respeito ao lugar que ocupamos no mundo, ao entendimento de quem somos, ou, como proposto por Michener et al, à resposta das perguntas “quem sou eu nesta situação, e quem são estas outras pessoas?”¹⁷⁶, ou seja, quais imagens apresentamos ou representamos enquanto seres sociais. Tendo em vista que a tradução é uma “atividade socialmente regulada”¹⁷⁷, ou seja, dependente das demandas sociais e um reflexo das relações entre culturas; a imagem que o tradutor faz de si ou que lhe é conferida é influenciada pelo(s) meio(s) em que ele atua.

Não representamos porque queremos e quando queremos, mas o fazemos como maneira de nos tornarmos *visíveis* e ter o outro como *visível*. Por isso já há décadas Schütz dizia que as relações humanas são presididas por *tipos*, espécies de médias onde emolduramos os outros, i.e., os demarcamos e, assim, orientamos nossas relações.¹⁷⁸

Wolf¹⁷⁹ argumenta que analisar as implicações da tradução na sociedade ajuda-nos a identificar o tradutor e o pesquisador em tradução como sujeitos construtores e construídos na sociedade. Na contrapartida, acreditamos que analisar o tradutor em si ou como ele é representado também é uma forma de observar de que maneira a sociedade constrói seus conceitos acerca do que é traduzir e de quem é o tradutor.

Retomando a analogia partícula-onda, proposta por Zahar e Marshall, nossa análise reflete o tradutor como partícula e a sociedade, representada na voz dos autores, como a onda que influencia a imagem que o tradutor tem de si, imagem esta muitas vezes estereotipada.

Bhabha¹⁸⁰ explica que estereótipo é uma simplificação, não por ser uma falsa representação de uma dada realidade, mas por negar o outro e constituir um problema para o sujeito “invisível” em termos de significações de relações psíquicas e sociais. Por exemplo: se mantemos o estereótipo da tradução como processo fácil e automático, reiteramos a noção de que o tradutor é um profissional dispensável. Se não questionamos o rótulo de traidor, mostrando que toda história tem dois lados, abrimos espaço para que acusações sobre “infidelidades” semânticas sobressaiam em detrimento de uma avaliação que considere o texto como um todo.

¹⁷⁶ Michener et al, **Psicologia social**, p. 17.

¹⁷⁷ Hermans, “Translation as institution”, p. 10.

¹⁷⁸ Costa Lima, “Representação e mimesis”.

¹⁷⁹ Wolf, “Bourdieu’s rules of the game”, p. 132-133.

¹⁸⁰ Bhabha, **O local da cultura**, p. 117.

Evidentemente, conviver com estereótipos não é privilégio da categoria profissional dos tradutores, entretanto, tendo em vista que alguns deles os levam a ter seu trabalho diminuído, é preciso refletir sobre sua repercussão. Afinal, parte do que somos relaciona-se com aquilo que fazemos ou escolhemos como profissão e por meio dela construímos nosso conceito e nosso status na sociedade.

Enquanto os debates predominantes e as pesquisas extensas sobre identidade e conflitos culturais estão voltados para questões de nação, etnia, raça, classe ou gênero, em termos de estereotipização e hierarquia tanto dentro dos grupos quanto fora, o fator ocupacional – ao qual se dá menos atenção – não parece ser menos gerador do senso de identidade coletiva ou de lutas por status. Não só “um emprego ou profissão constitui [para algumas pessoas] um componente importante do seu entendimento de vida” (LINDE, 1993, p. 4), como também se torna, frequentemente, o campo distinguível de ação no qual todo um repertório cultural é construído e contestado, “a identidade de grupo e seus valores são mantidos, perpetuados” e internalizados “nos traços pessoais de cada indivíduo” (LUBOV, 1965, p. 118).¹⁸¹

A tradução é parte do cotidiano de todos, dos produtos que consumimos às notícias que recebemos. Entretanto, a grande maioria das pessoas não faz ideia disso e muito menos do tempo ou do trabalho que permeiam o processo tradutório. Para muitos, a tradução é um processo automático e rápido de substituição de palavras e, por consequência, a vida do tradutor deve ser muito tranquila, como sugerido no diálogo abaixo, quando o personagem Miguel, de **Feriado de mim mesmo**, é perguntado pelo advogado como ele pagava as contas:

“Miguel, como você acha que mantinha um apartamento de dois quartos, comia bem, tinha TV a cabo, Internet...”

Eu trabalhava como tradutor.

“Em casa? Só fazia isso? **Eu queria um emprego desses...**”¹⁸² (grifos nossos)

O advogado expressa que trabalhar em casa traduzindo e ainda conseguir manter-se é uma mordomia, afinal é “só traduzir”. Pontos de vista dessa natureza se refletem no dia-a-dia dos tradutores profissionais, quando são solicitados, por exemplo, a traduzir em prazos irrealistas.

¹⁸¹Sela-Sheffy e Shlesinger, “Strategies of image-making and status advancement of translators and interpreters as a marginal occupational group: a research project in progress”, p. 79-80.

¹⁸²Nazarian, **Feriado de mim mesmo**, p. 155.

Como classe profissional, algumas reivindicações dos tradutores são exatamente no sentido de serem valorizados, que as pessoas compreendam que a tradução demanda tempo e trabalho e as escolhas do tradutor não se dão aleatoriamente. O tempo exíguo para a entrega de uma tradução pode prejudicar a qualidade desta; a distância cultural pode pedir adaptações no texto; enfim, há muitos fatores sociais, linguísticos e culturais que influem no processo tradutório.

Parte das discussões nos Estudos de Tradução tem tido como foco reivindicar o reconhecimento profissional dos tradutores.

Muitos dos trabalhos recentes em estudos de tradução têm se preocupado em trazer o tradutor de volta à cena. Seja em estudos relativos ao contexto social no qual o tradutor atua ou nas circunstâncias históricas que dizem respeito ao desenvolvimento da tradução, a ênfase tem sido dada ao tradutor enquanto agente, presença ativa nos textos e culturas que delinearão e pelas quais são delineados.¹⁸³

Ao analisar as formas como o tradutor é representado, podemos observar se o que é dito pela voz dos tradutores personagens corrobora ou não com o reconhecimento profissional que tem sido reivindicado.

2.1.1. Traduzir é fácil e qualquer um pode ser tradutor



Figura 1¹⁸⁴

¹⁸³ Cronin, *Translation goes to the movies*, p. x.

¹⁸⁴ Tira de Alejandro Moreno-Ramos, tradutor *freelance* espanhol que criou o personagem tradutor Mox para satirizar as situações cotidianas dos tradutores. Disponível em: <http://mox.ingenierotraductor.com/>. As tiras são escritas em inglês e a tradução dos diálogos foi feita pela autora da tese.

Uma das perguntas recorrentes aos tradutores é como alguém se torna tradutor e, quando o interlocutor já estudou outra língua ou morou fora, se é possível também começar a trabalhar na área. Muitas pessoas não fazem ideia das demandas de traduzir, mas imaginam que basta saber o idioma estrangeiro para se arriscar no ofício. Como afirma Sela-Sheffy “a qualquer um é permitido traduzir e a crença geral é a de que qualquer pessoa está apta a fazê-lo (uma frase comum dos clientes é “eu mesmo teria traduzido se tivesse tido tempo”)”¹⁸⁵. Em outro artigo sobre a situação profissional dos tradutores em Israel, a pesquisadora relata: “Não é obrigatório ter formação específica na área e não há regulamentação sobre condições de trabalho ou valores. A carreira de tradutor é fragmentária e informal, uma segunda ocupação”¹⁸⁶. Podemos perceber que a situação não é muito diferente em outros países.

Nas narrativas analisadas, alguns personagens expressam que se tornaram tradutores por acaso, porque sabiam outras línguas e acabaram trabalhando na área, como Rímíni, o qual começou a traduzir na adolescência por vontade própria; e Miguel, que também começou cedo como tradutor, mas por comodidade.

Aconteceu por acaso, a conjuntura. Condições sócio-econômicas, a situação do país. Sua situação pessoal e as oportunidades profissionais. Oportunidades que o trancaram em casa e o fizeram desistir de procurar.

Desde formado, depois da escola. Depois da escola, voltou para casa e nunca mais saiu. Até pensou em faculdade. Até fez alguns exames. Mas depois que começou a ganhar algum dinheiro, desistiu. Era o que todos queriam. Trabalharia em casa. Faria traduções, redações, não daria satisfação.¹⁸⁷

O personagem de Santiago Nazarian expressa que traduzir para ele não foi especificamente uma escolha, mas a falta dela. Isto é, porque ele não se sentia apto a realizar outras tarefas, trancou-se “comodamente” em casa e começou a traduzir. “Até pensou em faculdade”, mas o fato de não precisar “dar satisfações” a ninguém e começar a ganhar dinheiro, fizeram-no continuar no ofício.

“Não dar satisfações”, ao contrário do que o personagem imagina em princípio, não é bem o luxo a que o tradutor pode se dar. A não rigidez do horário de trabalho ou a

¹⁸⁵ Sela-Sheffy, “How to be a (recognized) translator”, p. 10-11.

¹⁸⁶ Idem, ““Stars” or “professionals”: the imagined vocation and exclusive knowledge of translators in Israel”, p. 133.

¹⁸⁷ Nazarian, idem, p. 8.

ausência de um chefe cobrando o que precisa ser feito não significam que o tradutor tenha a liberdade que o senso comum espera. Pelo contrário, ser o próprio patrão e responsabilizar-se pelo texto traduzido, bem como corresponder às expectativas do mercado de trabalho, consistem num constante “dar satisfações” à sociedade que lhe cerca. O fato de trabalhar em casa não significa desconectar-se do mundo.

Muitos tradutores realmente entram no mercado de trabalho meio “por acaso”, ou seja, começam a traduzir porque sabem outra língua e, partindo do princípio que isso basta, decidem se enveredar por esse caminho. Tendo em vista que a profissão não é regulamentada, é comum que profissionais de diversas áreas do conhecimento que saibam outras línguas comecem a atuar como tradutores. O problema recorrente é: o fato de entender o idioma estrangeiro não significa necessariamente o domínio profundo das duas línguas envolvidas no processo ou das habilidades que a tradução requer e, por isso, algumas traduções realizadas acabam deixando a desejar.

Para se ter uma ideia, mesmo o conceituado tradutor Boris Schnaiderman, responsável por traduções de Dostoiévski, Tolstói, Tchekhov, Gorki, Pasternak, Púshkin e Maiakóvski, declara

Os exploradores de sebos encontram às vezes livros de capa berrante, publicados na década de 1940, a maioria pela editora Vecchi, assinados por um nome estranho, Boris Solomonov, e que são um pesadelo em minha vida de tradutor, pois, na época, lutando com o problema do bilinguismo e não conseguindo expressar-me adequadamente em português, em trabalhos de minha autoria, assinei uma série de traduções que eram um verdadeiro atrevimento, um atentado contra a literatura. Sem a devida formação, sem contato com pessoas que pudessem me criticar e advertir, sem compreender sequer que nenhuma tradução pode ser considerada concluída se não houver um cotejo com o original, por meio da leitura do traduzido em voz alta, encontrei, na época, editores que se prestaram a encampar o meu desatino de jovem. Dizem-me alguns que foi importante, na época, publicar os grandes autores russos em edições populares, e do jeito como eles foram então publicados. Mas eu não concordo.

Quando o primeiro desses textos saiu, eu já estava tomando consciência das asperezas do caminho que passara percorrer. Mas, para minha grande surpresa, a crítica os cobriu de confetes, de elogios superficiais, como “texto digno do original”, embora, devido ao afastamento linguístico, ninguém, ou quase ninguém, pudesse orientar o público sobre o que seriam esses originais.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Schnaiderman, op. cit., p. 16.

A declaração do tradutor expressa exatamente que não é por ter conhecimento do russo e morar no Brasil que ele tinha domínio suficiente, à época, para se sentir seguro nas escolhas que fazia. Além disso, ele pôde perceber que o processo tradutório demandava muito mais do que, de início, ele imaginava. O senso crítico do tradutor também lhe fez perceber que, mesmo com elogios da crítica, a qual ele considerava despreparada para julgar a tradução devido ao afastamento linguístico, seu texto não tinha a qualidade que ele esperava.

O desejo de Schaiderman de refazer a tradução realizada no início da carreira deve ser semelhante ao de outros tradutores. Barrento também fala sobre isso:

Tratasse, naturalmente, de uma voz que sai de um tempo dado, e é porventura devido a essa mediação temporal que, ao reler as minhas traduções de poesia feitas há vinte anos, ou há cinco, ou ontem, por vezes me dou conta de que não tenho a certeza de me “reconhecer”: aquele outro, um outro desde logo histórico, não sou eu. Digo “reconhecer-me” num duplo sentido: porque hoje, agora, essa tradução seria diferente (essa é a dimensão histórica e contingente de toda a tradução e toda a escrita), mas sobretudo porque me pergunto “Quem escreveu aquilo?”¹⁸⁹

As reflexões de Schnaiderman e Barrento levam-nos a refletir que, além das próprias limitações linguísticas, culturais e sociais do processo tradutório, a tradução também é marcada temporalmente, ou seja, ao longo do tempo, as visões acerca do objeto podem mudar e, é claro, a visão do tradutor sobre o que fez e quem é. O tempo lapida no tradutor a percepção das dificuldades inerentes ao ofício, o qual, longe de ser um processo de “troca de rótulos”, tem certas “asperezas” que precisam ser levadas em conta.

Perguntavam-lhe, principalmente os amigos de seus pais, se era difícil traduzir. Rímini, desanimado, respondia que não, mas pensava que importância podia ter se era difícil ou não. Perguntavam-lhe como se fazia para traduzir, e Rímini dizia que não, não, traduzir não era algo que se fizesse, mas algo que não se podia deixar de fazer. Já naquela época, aos treze, catorze anos, com sua experiência de aprendiz, curta, mas de uma intensidade surpreendente, enfrentara a evidência que cedo ou tarde todo tradutor enfrenta: a de que se está traduzindo o tempo todo, as vinte e quatro horas do dia, sem parar, e todo o resto, o que em geral se chama vida, não passa da módica série de tréguas e

¹⁸⁹ Barrento, **O arco da palavra: ensaios**, p. 125-126.

férias que só o tradutor com vontade de ferro consegue arrancar desse aparelho de dominação contínua que é a tradução.¹⁹⁰

Rímíni parece ter consciência das “asperezas” da tradução desde muito cedo. O personagem relata a entrega demandada, as horas consumidas na febre de chegar ao final da tradução. O afastamento social do adolescente não se faz apenas como fuga, mas como uma angústia, uma necessidade quase física de vencer o texto por meio da tradução. Não obstante, o personagem de Nazarian relata que traduzir é um processo extremamente fácil:

Tradução. Apenas procurar palavras que já existiam. Procurar palavras para preencher buracos, grilos, traças de significados. As intenções não eram as dele. As motivações também não. A ele só importava o dinheiro, numa segunda-feira, para alimentar intervalos...¹⁹¹ (grifos nossos)

Ainda tinha trabalho a fazer, traduções, grilos, traças, baratas e cigarras. **Iria tapar os buracos**, mas antes, o seu estômago.¹⁹² (grifos nossos)

O personagem sugere uma tradução palavra-por-palavra e nos remete à visão logocêntrica que classifica a tradução como “uma operação matemática de equivalências entre palavras mediada por um dicionário”¹⁹³. O problema dessas considerações é o risco de o leitor supor que traduzir é realmente um processo automático e, pior: pode ser feito de qualquer maneira porque nem as motivações nem as intenções são do tradutor, o que acaba reiterando o estereótipo do traidor.

Em outros trechos, porém, ele declara que sua tradução será realizada com o devido zelo:

Sentou-se na frente do computador para mais uma vez vasculhar seus arquivos. A tradução de um livro. Um livro infantil. A história de um grilo - um grilo não - uma cigarra, uma cigarra e uma formiga. Já não a lera em algum lugar? Tinha até segunda. Era quinta. Mas precisaria de tempo, para fazer um trabalho de primeira. Precisaria de intervalos. Precisaria de chocolates entre os parágrafos. Caminhadas a cada capítulo. Música nos acentos. Cansava. Cansava-se de ficar sentado. Talvez fosse apenas uma mente dispersiva, perdida, que não conseguia se concentrar.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Pauls, **O passado**, p. 88.

¹⁹¹ Nazarian, *idem*, p. 30.

¹⁹² *Ibidem*, p. 33.

¹⁹³ Alves, **Traduzir com autonomia**, p. 14.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 29.

O livro até que não era grande. Não era uma tradução complicada, mas exigia um mínimo de atenção. Criaria o ritmo que embalaria crianças. Tinha uma responsabilidade com a sociedade em geral. Não podia pegar um bebê no colo e cruzar os braços. Não poderia derrubar uma criança no chão. Teria de segurar com firmeza, embalar, embalar. E fazer com vontade, com amor.¹⁹⁵

O que podemos perceber do personagem é que ele oscila entre o descaso de lidar com palavras que não são suas (a tradução consistiria em “tapar buracos”) e a resignação de fazer bem o seu trabalho, ainda que apregoasse em princípio que não precisava “dar satisfação” do que fazia.

Outras considerações sobre a tradução remetem à questão monetária e ao fato de o tradutor viver uma espécie de escravidão, uma vez que não tem horário fixo de trabalho, o que longe de ser uma vida tranquila, significa que ele trabalha por muitas horas a fio, como constatado pelo personagem Rímimi ainda adolescente. Augusto Abelaira declara que o personagem Jerônimo

Veio para o Algarve com o intuito (pelo menos teórico) de por ponto final na tradução -, e tem de acabá-la rapidamente (os primeiros capítulos, já impressos, esperam pelos restantes). Tempo é dinheiro e a editora, de que é sócio, não vai lá grande coisa.¹⁹⁶

Miguel também especifica que “A ele só importava o dinheiro, numa segunda-feira, para alimentar intervalos...”¹⁹⁷ e fala sobre a insuficiência do prazo: “Tinha até segunda. Era quinta. Mas precisaria de tempo, para fazer um trabalho de primeira.”¹⁹⁸. Nas três citações aparece a questão do tempo. Tanto no discurso de Jerônimo quanto no de Miguel, vemos a relação entre dinheiro e tempo, a qual é crucial para o tradutor. Quanto mais rápido ele trabalha, mais traduções pode aceitar. A questão é que a remuneração recebida acaba sendo utilizada “nos intervalos”, ou seja, a vida do tradutor consiste em traduzir e fazer breves intervalos, num ciclo ininterrupto para tentar driblar a instabilidade. Como constatado pelo personagem Rímimi: “todo o resto, o que em geral se chama vida, não passa da módica série de tréguas e férias que só o tradutor com vontade de ferro consegue arrancar desse aparelho de dominação contínua que é a tradução”.

¹⁹⁵ Nazarian, idem, p. 76-77.

¹⁹⁶ Abelaira, **Outro agora**, p. 20.

¹⁹⁷ Nazarian, idem, p. 30.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 29.

Outro trecho indica o pensamento de Miguel acerca da liberdade do trabalho autônomo do tradutor:

Tinha pena daqueles que viviam trancados em escritórios. Trabalhavam o dia inteiro sem nem saber por quê. Recebiam ordens de quando entrar e quando sair. Tinham de pedir permissão para almoçar e tirar férias, visitar os pais ou ir ao dentista. E por tudo isso recebiam um salário miserável que mal dava para sustentar uma vida. Como não a sustentavam, passavam o dia a trabalhar. Melhor entregar seus tempos e seu pensamento aos outros. Ele tinha pena da sociedade. E sentia-se orgulhoso por não fazer parte.¹⁹⁹

Ainda que o personagem de Nazarian expresse sentimento de “pena” de quem não leva a vida como ele, com suposta liberdade e autonomia, as afirmações de que entrou para o ofício por acaso e os trechos que ressaltam o tédio em que parece viver levam o leitor a imaginar que todo esse discurso sobre “pena” é, na verdade, a frustração de não pertencer, o sentimento de deslocamento disfarçado em frases para se convencer de que leva uma vida feliz.

Em **O passado**, Alan Pauls faz uma descrição detalhada da questão do tempo para o personagem Rímimi, o qual trabalha não apenas como tradutor de textos escritos (como é o caso dos tradutores personagens de Nazarian, Abelaira, Verissimo e Scliar), mas também como intérprete e tradutor de legendas.

Certa vez foi contratado para legendar a toque de caixa um filme argentino que ia competir num festival de cinema europeu. Ficou quase dois dias sem dormir, absorto diante de um par de monitores de vídeo, soletando a uma editora de cabelo em V e sobranceiras unidas a versão francesa de expressões como “se liga, cara” ou “agüenta aí, é só um minutinho”. Terminaram intoxicados de café, de cigarros, das guloseimas extravagantes que ela saía para comprar no meio da noite, quando só o ronco do vigia perturbava o silêncio do estúdio.²⁰⁰ Traduzia três livros ao mesmo tempo, para três editoras diferentes, num ritmo de quarenta páginas diárias. Já não sentia sufoco: era um operário feliz.²⁰¹

A rotina extenuante de Rímimi, passando noites sem dormir para legendar “a toque de caixa” e traduzindo três livros ao mesmo tempo, torna-o um “operário feliz”. A utilização da palavra “operário” faz com que nos lembremos da separação recorrente que se estabelece entre atividades braçais e intelectuais. Essa separação delimita uma hierarquia simbólica e social: a atividade do operário é considerada menor do que a do intelectual, a atividade do primeiro demandaria menos criatividade ou iniciativa que a

¹⁹⁹ Ibidem, p. 124.

²⁰⁰ Pauls, **O passado**, p. 40

²⁰¹ Ibidem, p. 68.

do segundo. Khadim Ali, ao falar sobre as personagens do romance *Transgressions* de Sarah Dunant, expressa

A tradução, uma profissão que demanda muita leitura e capacidade intelectual, sempre foi vista como inferior: como uma profissão mecânica e secundária. O amante da personagem Alice parece pensar assim: “Ela era tão inteligente, tão perspicaz. Por que não teve mais ambição?”. Claro que isso implica ambicionar uma profissão melhor do que a de tradutora. No romance de Sarah Dunant, *Transgressions*, a tradutora Lizzie – psicologicamente arrasada pelo amante – aceita traduzir um longo e sem graça suspense de um novo escritor tcheco porque não tem nada melhor para fazer.²⁰²

O trabalho “braçal” do tradutor consiste em produzir o máximo possível no menor tempo, uma imposição tanto do mercado de trabalho quanto do próprio tradutor, temeroso em não corresponder às expectativas de quem o contrata e de não conseguir se sustentar. Se o processo tradutório não é automático e demanda tempo, raciocínio e pesquisa, o tradutor autônomo, por sua vez, muitas vezes trabalha como uma máquina no intuito de continuar no mercado de trabalho.

O trabalho de pesquisa constante, o fator tempo e o desejo de encontrar a melhor solução para cada trecho traduzido tornam a tradução um processo que demanda grande energia e abnegação. Robinson argumenta que o tradutor que não se conscientiza de a tradução requer muitas atividades tediosas que nunca desaparecem e das quais é preciso aprender a tirar prazer, não irá durar na profissão.

Há tédio e prazer na fidedignidade, na pesquisa minuciosa à procura da palavra certa, nas tentativas intelectualmente extenuantes de recordar uma palavra que sabe ter ouvido, no trabalho com a tradução até ter a sensação de que ela está correta. Há tédio e prazer na velocidade, em traduzir o mais rápido possível, fazer o teclado cantar. Há tédio e prazer na lentidão, em olhar para o texto original de maneira sonhadora, dar asas à imaginação, fazer palavras e frases rolarem na língua.²⁰³

A afirmação de Robinson é bastante semelhante ao que Alan Pauls declara, por meio de seu personagem Rímini, ao comparar traduzir a uma forma de escravidão. Rímini explica que a medida que “sua língua materna ia percebendo e reconhecendo os cheiros da outra língua”²⁰⁴, ele se alienava do mundo e empreendia a tradução com uma

²⁰² Ali, “Portrait of the translator as a political activist”.

²⁰³ Robinson, *Construindo o tradutor*, p. 63.

²⁰⁴ Pauls, *O passado*, p. 83

força desconhecida. Ao final da jornada, extenuado, ele sempre prometia que “nunca mais aceitaria essa forma desapiedada de escravidão que é traduzir”²⁰⁵.

O fato de o personagem, no auge do cansaço, pensar em não aceitar outros trabalhos, demonstra o conflito entre a dor e o prazer de traduzir. Ao mesmo tempo em que Rímini retrata a exaustão causada pelo trabalho, expressa que a perseguição e o reconhecimento dos “cheiros” do outro idioma devem compeli-lo a continuar.

O personagem de Nazarian e o de Abelaira parecem frustrados em traduzir porque, no fundo, queriam escrever seus próprios textos; já os personagens de Pauls e Erico Verissimo demonstram cansaço no que fazem.

Era tarde da noite e Feliciano, cansado, lutava com a tradução de “Prelude” de Katherine Mansfield. A seu lado, o Anjo da Guarda cochilava, atirado em cima numa poltrona. (O Anjo da Guarda dos tradutores costuma cochilar com frequência nas horas de expediente). Enquanto o amigo trabalhava, gostava ele de ficar ali sentado, a ver gravuras de revistas antigas.²⁰⁶

Feliciano, também trabalhando até altas horas, nas quais nem o Anjo da Guarda permanece acordado, retrata também a ideia de que decidir os próprios horários de trabalho pode significar trabalhar compulsivamente, como é o caso de muitos tradutores. O fato de nem o Anjo da Guarda acompanhá-lo leva-nos a outro ponto importante: a solidão do tradutor.

2.1.2. O tradutor é solitário e antissocial

A imagem que muitas pessoas têm do tradutor é semelhante a dos quadros que retratam São Jerônimo, nos quais o vemos trabalhando sozinho e cercado de livros. É verdade que o tradutor, principalmente o autônomo que lida com textos escritos, muitas vezes pode ser visto assim. Robinson afirma que: “Muitos tradutores trabalham sozinhos, ou em empresas grandes e impessoais, e lutam contra a solidão, o tédio e a depressão”²⁰⁷. Contudo, o exagero de afirmações como a de Robinson acabam levando a uma visão estereotipada do tradutor, como alguém que é, necessariamente, sozinho e

²⁰⁵ Ibidem, idem.

²⁰⁶ Érico Verissimo, “Conversa com um fantasma”, p. 261.

²⁰⁷ Robinson, idem, p. 191.

infeliz. À exceção do personagem de Moacyr Scliar, os outros quatro personagens falam de solidão ou demonstram características depressivas ou melancólicas.

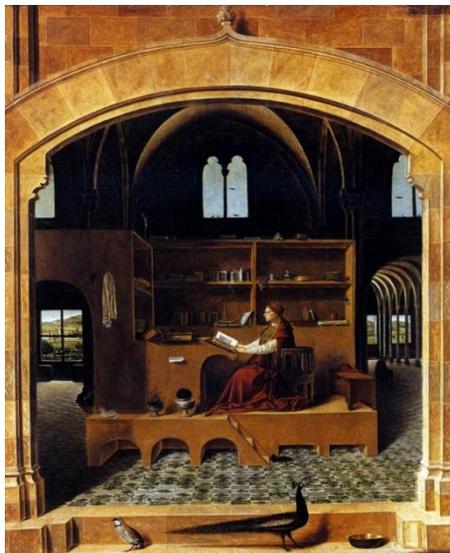


Figura 2 ²⁰⁸

Miguel, de **Feriado de mim mesmo**, retrata hábitos solitários, ainda que descubramos no meio da narrativa que ele morava com o escritor, ou melhor, que era namorado deste. Rímimi, de **O passado**, mantém relacionamentos amorosos, mas luta contra a depressão e o vício em cocaína. Jerônimo, de **Outrora agora**, também enfrenta seus demônios pessoais e, apesar de casado, sente-se extremamente só. Feliciano, de **Conversa com um fantasma**, expressa sua solidão quando diz que o Anjo da Guarda sempre cochila e lhe deixa falando sozinho.

Jerônimo, Rímimi e Miguel parecem utilizar a tradução como uma espécie de fuga do mundo e dos problemas que vivem. A solidão proporcionada pelas horas de trabalho parece ser o remédio certo para se esconder dos conflitos que eles não conseguem traduzir. Jerônimo não se relaciona bem com a esposa e espera que os encontros com uma ex-namorada e, depois, com uma jovem atraente, tragam novo alento. No final, suas cicatrizes são profundas demais para que os supostos amores lhe ajudem, o passado, marcado pela morte do filho, acaba levando-o a se matar.

²⁰⁸ Messina, Antonello de. “São Jerônimo no seu estúdio”, 1475-6, óleo sobre madeira, 46 x 36,5 cm, National Gallery de Londres.

Augusto Abelaira utiliza a figura do tradutor como uma metáfora daquilo que não conseguimos pôr em palavras. Jerônimo está sempre buscando a palavra ideal, o significado de tudo o que ouve e quer dizer. No entanto, exatamente porque os significados não são fixos e nunca saberemos exatamente o que há por trás de cada discurso, ele é incapaz de traduzir sua própria dor. A solidão do tradutor e o ofício de traduzir servem-lhe como mecanismo de fuga de um mundo mais complicado do que os próprios textos que traduz.

Verdade, a pura verdade, é que o Jerônimo se sente só. E quis deixar para trás, por alguns dias, a Marta (que não é a mulher do parténon), os amigos, e, enfim, acabar a tradução que também poderia ser acabada em Lisboa.²⁰⁹

Pura curiosidade, o espectador duma história imaginável (poderia ser imaginada por qualquer outro), mas que acidentalmente te inclui. Sim, procedo como se estivesse a ler um romance de suspense ou a observar a aventura de outras duas pessoas, embora esforçando-me por compreendê-las, por me sentir no íntimo delas. Espectador, nunca actor. Mas, a ser assim, se sou apenas expectador da minha própria história, se penso em mim como se fosse um ele, então estou morto, então sou incapaz de viver.²¹⁰

Nos dois parágrafos citados, o que podemos perceber é que o personagem se esconde de sua vida na tradução e é expectador de sua própria história. De certa maneira, não deixa de ser uma metáfora do que o senso comum espera da tradução: a invisibilidade do tradutor no texto (que ele esteja escondido no texto e seja um expectador, nunca o ator).

Rímini, em alguns momentos, também utiliza a tradução como fuga do mundo exterior.

Tudo lhe parecia alheio e fatal, como se estivesse escrito num livro que não lera, e essa fatalidade era o leito suave e fofo no qual aprendera a descansar o corpo maltratado. Tudo o que acontecia – tudo o que não lhe importava: tudo menos traduzir e, nos últimos dez dias, receber as visitas de Vera – acontecia em algum outro plano, numa dimensão paralela de paredes acolchoadas, com isolamento acústico, onde os acontecimentos, mais que se produzirem, eram representados com languidez para um público entediado. Rímini entrava nesse teatrinho deserto, fingia esquadrinhado e saía, e essa fugaz concessão ao mundo dos fatos depois lhe parecia, quando se

²⁰⁹ Abelaira, *idem*, p. 21.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 49-50.

inclinava sobre os livros e retomava o trabalho, uma distração imperdoável.²¹¹

Como o personagem de Abelaira, Rímimi parece espectador de sua própria história, uma história representada para um público entediado. Tanto um quanto o outro expressam passividade perante o mundo que lhes cerca. Rímimi, traduzindo desde a adolescência, explica que a tradução foi sua primeira droga, sua primeira escravidão. Traduzir era uma compulsão, a qual ele se dedicava incessantemente, isolando-se do convívio social comum aos outros adolescentes para se entregar a horas de trabalho. Ele diz que a contagem regressiva, a adrenalina de terminar o trabalho era o que lhe movia, portanto, a droga não lhe apresentava novidade, pois a submissão ele aprendera traduzindo.

...como se algo encerrado entre as dobras dessas linhas o chamasse, obrigando-o a comparecer diante delas, a arrancá-las de uma língua e levá-las para outra, Rímimi já descobrira a que ponto traduzir não era uma tarefa livre, escolhida sem coerção, em estado de discernimento, mas sim uma compulsão, a resposta fatal a uma ordem, um mandado, uma súplica alojada no coração de um livro escrito em outra língua.²¹²

Se o intérprete ainda é visto com certo *glamour*, por ser mais visível, principalmente se trabalha com interpretação consecutiva, a vida do tradutor literário não parece despertar interesse. Quem personifica a visão de tédio sobre o ofício na narrativa de Erico Verissimo é o Anjo da Guarda de Feliciano, o qual não demonstra o menor interesse pelo seu protegido. Ele assiste à rotina do tradutor, mas ao que parece, ela é tão desprovida de emoção que só lhe resta folhear revistas antigas e cochilar.

No conto de Verissimo, as mediações entre obra e tradutor, quando ocorrem, se mostram sob a forma de um anjo ineficiente ou de um escritor fantasmagórico, sugerindo, talvez, que o tradutor literário não tem protetores que lhe possam valer, e que está sozinho na sua atividade de tradução. Na verdade, a relação se dá diretamente com a obra, sem mediações que possam auxiliar o tradutor em seu trabalho.²¹³

Na verdade, podemos pensar que a própria visita do fantasma de Katherine Mansfield ao tradutor seja a personificação do sonho dele em ter com quem compartilhar considerações acerca do texto. Contudo, o fantasma nada lhe revela de concreto, respondendo a todas as perguntas de forma monossilábica e as elucidações

²¹¹ Pauls, *idem*, p. 66-67.

²¹² *Ibidem*, p. 88.

²¹³ Arbex, **Erico Verissimo, tradutor**, p. 117.

esperadas pelo tradutor precisam ser decididas por ele mesmo. O diálogo com a autora mais parece um monólogo no qual o tradutor elabora e repensa suas razões e escolhas para a tradução. De certa maneira, a visita do fantasma serve como uma metáfora ao diálogo que se dá entre o autor e o tradutor, quando este se questiona quais serão as intenções do autor e se é possível retratá-las.

O personagem de Nazarian, mais do que a solidão em si, demonstra verdadeira aversão à sociedade, como percebemos nos trechos a seguir.

Ele não tinha namorada nem trabalhava. Poderia dormir até mais tarde.²¹⁴

...fazia tanto tempo que se acostumara assim, sozinho, a passar seus feriados e seus dias de semana.²¹⁵

A televisão. Fazia o dia começar de verdade, ainda que de tarde. Sua novidade.²¹⁶

[Vizinhos] Será que viam a luz da TV passando por debaixo da porta? E imaginavam o que se passava com ele para estar em casa naquela hora da tarde, em casa, em pleno dia da semana? Não trabalhava? Era feriado.²¹⁷

O prédio não tinha porteiro. Ele escolhera a dedo. Ele escolhera a dedo um prédio sem porteiro para não ter de dar satisfações nem bom-dia.²¹⁸

Ele tinha pena da sociedade. E sentia-se orgulhoso por não fazer parte.²¹⁹

Ele se sentia feliz por não fazer parte. Para ele, era apenas ficção. Estava salvo, isolado do mundo. Interagia o mínimo possível e nem sentia as conseqüências. Seu único compromisso era com o dinheiro, o que o obrigava a trabalhar.²²⁰

Adriano... Você acha que eu consigo uma cela individual?²²¹

Tudo o que o personagem faz é no sentido de se afastar da sociedade: o prédio em que escolhe morar, a TV como o único contato para saber o que se passa de fora, a ausência de relacionamento amoroso e, quando é preso por matar o escritor, o pedido ao advogado para que lhe consiga uma cela individual. Durante a narrativa, o grande medo

²¹⁴ Nazarian, *idem*, p. 7.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 8.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 9.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 10.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 124.

²²⁰ *Ibidem*, p. 125.

²²¹ *Ibidem*, p. 157.

do tradutor é, precisamente, ter o seu espaço invadido. A dúvida se ele está enlouquecendo ou se há alguém que invade seu apartamento, come sua comida, troca sua escova de dentes, mata a barata que vivia na cozinha entre outras coisas, é o seu maior desespero. Se tudo o que tenta é afastar o mundo e não precisar dar satisfações sobre o que faz, qualquer interferência em sua rotina propositadamente “não calculada” é aterrorizante.

Este projeto tem como foco a invisibilidade social dos tradutores, contudo, percebe-se que há uma ligação clara entre esta e a invisibilidade física. 24,61% dos tradutores entrevistados acreditam que há muito pouca exposição social dos tradutores. Os pesquisadores Camozzi e Gesualdi argumentam que graças ao amor à busca de palavras, passamos longas horas em frente ao computador, traduzindo, investigando, longe do contato social ou de qualquer situação que envolva encontro com outras pessoas. Os clientes do tradutor só veem o produto final, enquanto os de outros profissionais *freelancers* podem acompanhar o processo de feitura do trabalho e, de certa forma, julgar o esforço realizado e o grau de especialidade requerida, estabelecendo o valor monetário da atividade.²²²

Traduzir, ainda que seja uma atividade que requer, muitas vezes, isolamento físico, não é uma atividade propriamente solitária. Isto é, o tradutor precisa interagir em vários meios em busca de respostas. O problema é que hoje, mais do que nunca, costumam ser meios virtuais, ou seja, grupos de discussão *on line*, consulta a amigos via e-mail e bate-papos na internet. Com as novas tecnologias, nem sequer conhecer o cliente é preciso.

Entretanto, podemos nos perguntar: será que a solidão do tradutor é diferente das de outras pessoas hoje em dia? Além disso, reforçar a ideia de solidão do tradutor também não seria uma forma de os autores refletirem sobre as angústias do sujeito pós-moderno? Ao que tudo indica, o tradutor também tem servido como metáfora da solidão em muitos dos romances pesquisados.

²²² Leech, **The translator's visibility**: an investigation into public perceptions of the translator and how to raise the translator's status in society, p. 68.

2.1.3. O tradutor é um escritor frustrado

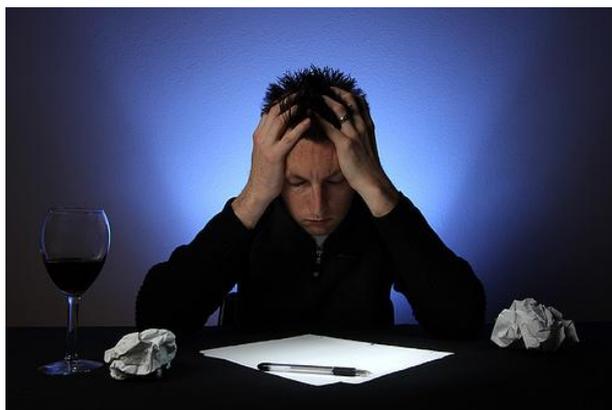


Figura 3²²³

Rosemary Arrojo, em seu artigo sobre o personagem revisor de **História do Cerco de Lisboa** de José Saramago, afirma

como em geral se pensa o tradutor, Raimundo Silva, o personagem revisor de Saramago, é, a princípio, um escritor reprimido que não consegue se dedicar ao que realmente lhe apetece. Como tantos outros personagens semelhantes, é um homem solitário e tímido, “vivendo fechado em casa, triste como um cão sem dono”, que ganha (mal) a vida revisando textos que muitas vezes despreza, sempre respeitando, entretanto, a posição que lhe cabe na hierarquia do trabalho com as palavras.²²⁴

De fato, em algumas narrativas é possível perceber a presença do estereótipo do tradutor como um escritor frustrado, o qual, como o revisor personagem de Saramago, demonstra tédio no que faz e um desejo intenso de escrever seu próprio romance. Dois personagens expressam essa frustração de maneira mais veemente: Miguel e Jerônimo.

...não conseguia se concentrar em seu próprio livro, um mito, que ele nunca terminava de escrever. Virava as páginas. Acrescentava um parágrafo. **Não avançava muito, pois não tinha muito o que dizer.** Tinha boas idéias, acreditava, mas entre elas e uma capa, havia tantas páginas. Tantas páginas a preencher, tantos parágrafos para digerir, para caminhar...²²⁵

Olhou para o lado e viu a pilha de papéis, o documento "argentina" que não terminara de ler. **Definitivamente aquilo não sairia dele.** O estilo redundante. A narrativa minimalista. As figuras melancólicas e uma sensualidade contida. Contavam uma história que ele nunca

²²³ Escritor frustrado, imagem disponível em: <http://mlm-for-succes.com/wp-content/uploads/2011/02/writersblock.jpg>

²²⁴ Arrojo, “A relação exemplar entre o autor e o revisor (e outros trabalhadores textuais semelhantes) e o mito de Babel: alguns comentários sobre **História do Cerco de Jericó**, de José Saramago”, p. 197.

²²⁵ Nazarian, idem, p. 29.

imaginara. Uma história com a qual ele não se preocupava. **Será que sua mente tinha tantas esquinas que nela se escondia até mesmo uma personalidade criativa?** Um heterônimo como frieira, entre os dedos da mão.²²⁶ (grifos nossos)

As reflexões de Miguel nos levam a pensar que o tradutor não seria capaz de escrever suas próprias histórias, por não ter muito a dizer e, principalmente, por não ser criativo. Ao questionar a origem do texto que encontra, pensando que aquela história não poderia ter saído dele, Miguel reafirma sua incapacidade como escritor. Mais ainda, mesmo descrevendo o estilo do autor como redundante, não poderia ter sido obra sua. O tradutor não havia descoberto ainda “uma esquina criativa” em sua mente. Se associarmos esse trecho àquele em que o personagem relata que traduzir é apenas “tapar buracos”, percebemos que o retrato do tradutor acaba sendo o de um copista medíocre. Sobre esse tipo de abordagem, Arrojo argumenta:

O pressuposto geral que tem nutrido esse exame é de que o tratamento conferido aos personagens em questão, como o senso comum e como a grande maioria das abordagens teóricas, reflete concepções dominantes sobre a atividade tanto daqueles que se dedicam à produção de "originais" como dos trabalhadores textuais menos prestigiados - tradutores e intérpretes, ou críticos e leitores profissionais - geralmente colocados à margem de qualquer possibilidade de criatividade e de reconhecimento público.²²⁷

Acaba ficando implícito que o trabalho do tradutor para o personagem nunca é criativo, como se apenas o escritor, mesmo que produza algo sem grandes atrativos (redundante), seja capaz de criar. Em outro trecho, essa noção de inabilidade do tradutor é enfatizada no e-mail mandado por Thomas Schimidt para Miguel e, logo em seguida, na constatação deste de que o escritor conseguira resolver os problemas de tradução melhor do que ele.

Mensagem de Thomas, Thomas Schimidt.

“Aqui está sua tradução completa. Não apenas salvei o que você já havia feito como também terminei o que faltava. Dê uma olhada e veja se você gosta. Espero que isso sirva de lição e que você se arrependa de ter deletado meu livro. Não importa se foi por acidente ou não, aconteceu mais de uma vez. Por sorte eu também o salvei na minha caixa de emails. Só quis que você sentisse um pouco do que eu

²²⁶ Ibidem, p. 119.

²²⁷ Arrojo, idem, p. 195.

senti. Vamos agora tentar parar com as discussões. Até mais. *~s Thomas Schimidt”²²⁸

Parecia tudo perfeito. Até mesmo trechos anteriores, em que ele tivera dificuldades haviam sido melhorados. Ficou espantado com sua própria capacidade. Dominava a língua melhor do que tinha consciência. Quem sabe não eram muitas informações reprimidas? Quem sabe muito conhecimento adormecido? Thomas Schimidt poderia trazer à tona muita coisa de que ele já havia se esquecido.²²⁹

Na dúvida se o escritor é uma espécie de alter-ego ou uma pessoa real, Miguel fica imaginando se aquela “capacidade linguística” não é informação reprimida em sua mente. A “lição” que recebe de Schimidt toma forma porque o tradutor apaga o arquivo “Argentina”, o romance no qual o escritor estava trabalhando, como se quisesse “apagar” o próprio escritor, a presença fantasma, de sua vida. Posteriormente, ao se deparar com o autor em “carne e osso”, o tradutor acaba matando-o num ato de loucura. O que subentendemos é que ele ansiava tanto ser o escritor que, literalmente, tomou a vida dele.

Durante toda a narrativa, assistimos a angústia do tradutor e não sabemos o que ronda sua casa. De fato, primeiramente somos apresentados ao escritor Thomas Schimidt, a voz da secretária eletrônica. O nome do tradutor só nos é dado ao final do romance, para identificar o assassino. Essa construção nos remete à interpretação de que o escritor tinha nome e existência, enquanto ao tradutor restava uma vida invisível, ilusória e amarga.

Aquela pessoa existia, ligava sempre para ele, deixava recado. Não era apenas quando ele não estava. Não era apenas quando ele dormia. Ouvira a voz em tempo real, no meio do banho, chegou quase a tempo de atendê-la. E talvez apenas se parecesse com sua própria voz porque ele perdera o costume de ouvir outras. E porque perdera o costume de ouvir outras vozes, sentia que todas eram iguais. Afinal, eram todas vozes humanas. Era uma outra voz masculina, na mesma língua que a dele, no seu apartamento, ecoando entre as mesmas paredes, perfeitamente compreensível.²³⁰

Ele tinha um nome, Thomas Schimidt. Thomas Schimidt era o nome de seu invasor.²³¹

Ele estava quase acreditando e se internando como louco. O problema é que ele não era o único que acreditava em Thomas. O problema eram de fato os outros.²³²

²²⁸ Ibidem, p. 129.

²²⁹ Ibidem, p. 130.

²³⁰ Ibidem, p. 49.

²³¹ Ibidem, p. 94.

O personagem de Nazarian constata que o invasor, o qual ele pensava ser fruto de sua imaginação, é uma voz e um nome nos quais as outras pessoas acreditavam. O escritor Thomas Schimidt tem uma voz parecida com a do próprio tradutor, no entanto, a voz daquele é ouvida e a deste não. O sentido metafórico do escritor como a voz e o tradutor como o silêncio torna-se claro.

Além disso, nesse romance podemos pensar a relação entre autor e tradutor como uma representação metafórica do poder simbólico do escritor, poder que é corroborado por todos: “ele não era o único que acreditava em Thomas. O problema eram de fato os outros”. Os outros legitimavam a existência do escritor, ao contrário do que acontecia com o tradutor.

Bourdieu²³³ explica que no sistema de percepção e apreciação de uma obra de arte (literatura, teatro, dança, pintura), há leis implícitas que regem quem é capaz de entender a arte ou, poderíamos acrescentar, produzi-la. Nessa distinção, é estabelecida uma hierarquia entre dominantes e dominados, estes últimos assumindo a postura de “isso não é para nós”, aceitando a posição de “modestos”, “humildes” e “obscuros”, o que Durkheim designava de “conformismo lógico”. É interessante ressaltar que ao tradutor não é negada a apreciação ou o entendimento da arte, mas a possibilidade de lidar com ela de outra forma que não a mecânica, como se possível fosse traduzi-la sem os mesmos atributos de quem a produziu.

O que acontece com o personagem citado, o qual representa o perfil de muitos tradutores da vida real, é que ele demonstra certo “conformismo” em incorporar a obscuridade, como se “não fosse para ele” o universo da criação. Não se leva em conta que traduzir é também re-criar.

No romance de Nazarian, o assassinato violento do escritor é repleto de simbologia que retrata o quanto o tradutor almejava a vida daquele. Primeiramente, o tradutor vê no espelho o escritor e não sabe se é a sua própria imagem refletida ou a do invasor. O mesmo espelho que reflete o escritor é usado para matá-lo. O tradutor, no auge da loucura, desesperado por se livrar do invasor, sem saber ao certo se é sua própria imagem ou a de outra pessoa, mata o escritor, desfigura-lhe o rosto e bebe seu

²³² Ibidem, p. 101.

²³³ Bourdieu, **A distinção**, p. 438.

sangue. Se pensarmos na antropofagia literária dos Campos, podemos dizer que o personagem de Nazarian seguiu a proposta ao pé da letra e engoliu o autor.

Talvez o que o invasor quisesse mesmo eram suas unhas, barba e cabelos para fazer um boneco de vodu e amaldiçoá-lo para todo o sempre. Ele já estava amaldiçoado, tinha certeza, quem sabe o boneco não daria um fim nisso? ²³⁴

O estômago cheio, a mente tranqüila. À sua frente restava apenas uma casca vazia. ²³⁵

No chão da sala, na frente da porta, ele, Thomas Schmidt, como uma casca vazia. Caído assim, se parecia um pouco menos com seu original. Caído assim, morto, se parecia com ninguém. ²³⁶

O enjôo aumentava. O sangue movimentava-se em seu estômago. Deve estar se rebelando contra o frango, pensava. O sangue se rebelava. Queria fugir, ser livre novamente. Queria voltar para sua outra forma, sua forma de Thomas Schmidt. Queria voltar a ter sua própria personalidade, ele não deixaria. Mas será que a melhor opção não seria mesmo deixar? ²³⁷

Além de amargar a frustração de não conseguir escrever seus próprios textos, Miguel acreditava estar amaldiçoado, como se o tradutor carregasse a maldição de ser um vodu na mão do autor. Ao matar o escritor, torná-lo uma casca vazia, retirando dele a essência (o sangue), podemos inferir que a intenção do tradutor era se apossar da condição de “alguém” do escritor. Contudo, este revolve dentro do tradutor, quer readquirir sua forma anterior, sua personalidade. O que a narrativa parece nos dizer é que, por mais que o tradutor quisesse, o reconhecimento do escritor não poderia ser apagado e, mais: nem mesmo “bebendo” do escritor, o tradutor seria reconhecido. A maldição de permanecer isolado (em uma cela individual) e no anonimato permaneceriam.

Ainda sobre a frustração do tradutor, o personagem do romance **Outro agora** relata: “Mas pelo menos, tenho uma virtude: nunca publiquei livros, nunca tentei enganar-te, fingindo um talento que não tenho”²³⁸. A afirmação de Jerônimo reforça a suposição de que para traduzir não é preciso ser criativo nem tampouco ter talento e que escrever é “dom” exclusivo dos autores. O personagem também justifica por que não se tornou escritor:

²³⁴ Ibidem, p. 101.

²³⁵ Ibidem, p. 142.

²³⁶ Ibidem, p. 144.

²³⁷ Ibidem, p. 145.

²³⁸ Abelaira, **Outro agora**, p. 200.

Por que não me fiz romancista? Os romancistas, a liberdade de dizer asneiras, disfarçando-as atrás de personagens. Insuportáveis quando pretendem passar por grandes pensadores e apenas repetem banalidades. Piores ainda quando falam de cátedra nas entrevistas.²³⁹

Podemos ressaltar que o ponto principal nas considerações de Jerônimo é a constatação de que os autores, uma vez legitimados, têm o direito de dizer o que bem entendem, o que retoma a teoria de Bourdieu sobre o capital simbólico.

O capital simbólico não é adquirido – no caso do escritor – por herança, mas por reconhecimento, o qual precisa ser constantemente reforçado por meio de novas publicações no campo literário. No entanto, a partir do momento em que o capital simbólico torna-se estabelecido e estável e a obra de um autor adquire o status de clássico, o autor e seu trabalho passam a gozar de um capital simbólico que não é suscetível a questionamento durante o tempo. O mesmo não acontece com o tradutor, o qual se beneficia do capital simbólico investido no texto original, publicado na sociedade fonte. Por meio de sua tradução, o tradutor intervém como um agente que confere ao autor e a seu trabalho uma quantidade de capital ao submetê-lo à lógica do campo literário alvo e seus mecanismos de reconhecimento.²⁴⁰

O tradutor também pode ser detentor do reconhecimento do autor, todavia, isso ocorre quanto ele traduz autores cujos trabalhos já foram legitimados. Por outro lado, como dissemos anteriormente, o tradutor também é responsável por consagrar os autores, muitos dos quais, tornam-se conhecidos em âmbito internacional exatamente porque as traduções de suas obras são de muita qualidade.

Tu, que por pudor nunca assinaste os livros (combatendo a vaidade de juntar o teu nome aos nomes célebres impressos nos frontispícios). Mas agora, quando chegares a Lisboa, **vais rubricar todos os livros** (ou conceber uma ex-libris). Quem no alfarrabista, os vier a comprar (não cabem na casa do sobrinho da Marta), **ao ver a tua assinatura, perguntará: “Que espécie de homem seria?”**, examina as anotações, os sublinhados e, se for curioso, tenta retratar-te. **Retrato robô (criminoso procura-se)**. Com o fatal erro de supor que todos os rabiscos a lápis pertencem à mesma época, sem suspeitar das várias leituras submersas, correspondentes a temidos diferentes, reveladoras da evolução dos teus interesses e preocupações – incapaz, ao contrário dos bons geólogos e arqueólogos, de datar as camadas sucessivas, as sucessivas eras. Deverias ter usado cores diferentes, uma para cada leitura (tu próprio já não sabes distinguir as idades dos sublinhados e das anotações). O carbono 14.²⁴¹ (grifos nossos)

²³⁹ Ibidem, p. 47.

²⁴⁰ Gouanvic, idem, p. 161-162.

²⁴¹ Abelaira, idem, p. 51.

Poderíamos ver as considerações de Jerônimo como uma ironia do próprio Abelaira acerca do seu ofício do escritor, entretanto, o fato de o porta-voz ser o personagem tradutor acaba por reforçar a noção deste como escritor frustrado e invejoso. O desejo de reconhecimento expresso por Jerônimo, de assinar sua própria obra, contraria o suposto conformismo em não escrever seus próprios livros. O tradutor imagina o leitor cogitando quem seria o dono da assinatura do livro e fazendo conjecturas acerca de suas anotações no intuito de retratá-lo, exatamente como fazemos ao imaginar os escritores e suas histórias de vida.

De acordo com Bennington e Derrida²⁴², o ato de assinar não se reduz à simples inscrição do nome próprio, mas esforça-se por um rodeio suplementar em reapropriar a propriedade já perdida no nome mesmo. A assinatura é a busca pelo caráter de permanência para além da morte de seu autor.

Você assina quando o gesto pelo qual [...] você inscreve de novo o seu nome, toma então o sentido de um *sim*, este é meu nome, eu o atesto e, sim, sim, eu poderei atestá-lo ainda, eu me lembrarei daqui a pouco, eu juro, sou eu mesmo quem assinou. A assinatura é sempre um ‘sim, sim’, o performativo *sintético* de uma promessa e de uma memória que condiciona todo engajamento.²⁴³ (grifos do autor)

A assinatura tem natureza performativa, localiza aquele que assina no campo do outro.²⁴⁴ Neste sentido, podemos dizer que o desejo de Jerônimo é tornar-se visível, assinar sua própria obra, ter o direito de falar os disparates que recrimina e delimitar seu espaço no campo do autor. Miguel, no entanto, depois de matar o autor, por ter mexido tanto nos cacos de espelho, tem as mãos tão machucadas que “nem sabia se conseguiria voltar a assinar seu nome”²⁴⁵. É um castigo pela morte do autor.

Tanto Miguel como Jerônimo parecem dizer

Eu gostaria de que todo o meu texto não fosse senão uma enorme assinatura, monumental, colossal, inimitável (logo, ilegível) [...] mas esse desejo compõe imediatamente com a legibilidade e, portanto, com a imitabilidade. Para transmitir o idioma de meu nome próprio, para impor minha lei clamando meu nome, tenho, pois, que usar de astúcia para com a língua que, justamente, não me é própria (que eu

²⁴² Bennington e Derrida, **Jacques Derrida**, p. 108.

²⁴³ Derrida, **Ulysse Gramophone – deux mots pour Joyce**, p. 94-95.

²⁴⁴ Bosco, “A errância da letra”, p. 32.

²⁴⁵ Nazarian, *idem*, p. 150.

recebo como a lei, dizia Saussure) – mas recebi igualmente meu nome próprio; eu meu nome.²⁴⁶

Genette explica que o nome, mais do que uma declinação de identidade, é “o meio de colocar a serviço do livro uma identidade [...], ou melhor, uma “personalidade””²⁴⁷; ou ainda, decretar por quem é reivindicada a paternidade dos livros, ainda que o autor não seja o único pai, tendo em vista que outros agentes intervirão no processo (editor, revisor, tradutor etc.).

O estereótipo do tradutor como escritor frustrado não se resume à ideia de que o tradutor quer também ser responsável pela “paternidade” dos textos, mas normalmente implica a noção de que o tradutor não é escritor porque não tem capacidade de sê-lo. O que não se leva em conta é que o tradutor profissional precisa, sim, ter características semelhantes às do escritor profissional. “Ao mesmo tempo em que aprende a “ler”, o tradutor-aprendiz deve aprender a “escrever”, com o mesmo cuidado e com a mesma persistência daqueles que se preparam para ser escritores”²⁴⁸. É importante ressaltar que o “tradutor-aprendiz” citado por Arrojo não se resume ao tradutor novíço, posto que o aprendizado do tradutor é uma tarefa para a vida inteira. Da mesma forma que muitos autores aprimoram seu estilo ao longo dos anos, o bom tradutor é um produto da experiência.

Se a tradução exige o conhecimento da língua e da cultura que a produziu, e se traduzir é também recriar um texto com possibilidades que só aquele idioma lhe permite, é fundamental para que se tenha uma boa tradução que se tenha, também, um bom escritor.²⁴⁹

Italo Calvino também fala que escrever bem é condição essencial para ser um bom tradutor: “a busca lexical e sintática visa à perfeição técnica porque o grande escritor, assim como o bom tradutor, se quiser ser lido sem dificuldade, sabe que a escrita se torna um processo extremamente difícil”²⁵⁰. “Um tradutor é um *criador*, um

²⁴⁶ Bennington e Derrida, *idem*, p. 128-129.

²⁴⁷ Genette, **Paratextos editoriais**, p. 41.

²⁴⁸ Arrojo, **Oficina de tradução**, p. 77-78.

²⁴⁹ Moreira, “Questões de tradução em Jorge Luis Borges e Italo Calvino”, p. 261.

²⁵⁰ *Idem*, “Mondo scritto e mondo non scritto”, p. 86.

transformador, um re-enunciador, um leitor-escritor”, afirma Furlan²⁵¹, mais ainda, “o tradutor é um *leitorescritor*, indivisivelmente”²⁵².

Lidar com os textos de outros autores não precisa implicar em frustração. Traduzir, sejam escritores consagrados ou não, é um exercício de criatividade constante. Além disso, o prazer da tradução difere daquele de escrever seu próprio texto, não porque o segundo seja mais poético, relevante ou artístico, mas porque cada ofício tem suas próprias peculiaridades. O tradutor não precisa ser um escritor frustrado, mas certamente, deve ser um apaixonado pela escrita. As duas atividades demandam concentração, criatividade, domínio linguístico, conhecimento cultural, contudo, o tradutor lida com os limites entre duas línguas, duas culturas, dois códigos; o escritor, por sua vez, trabalha para extrapolar as fronteiras do próprio idioma.

Como afirma Arrojo²⁵³, é preciso não idealizar o poder autoral ou imaginar que a única possibilidade de alegria é reservada àqueles que ocupam o lugar do autor. Cada uma das atividades tem sua parcela de dor e prazer e o espaço de cada profissional não deve ser nem maior nem menor, mas único.

2.2. Os fantasmas do tradutor.

Além de conviver com os estereótipos, os quais acabam muitas vezes sendo repetidos pelos próprios tradutores, podemos dizer que alguns “fantasmas” assombram o tradutor, medos que podem tornar o exercício do seu trabalho mais angustiante, dependendo da maneira como o tradutor os enfrenta.

Se a visibilidade é um desejo da grande maioria dos tradutores, no intuito de terem seu trabalho devidamente reconhecido, quando o tradutor se torna visível apenas para ser criticado, é bem provável que a vontade de se tornar invisível retorne. Outro anseio poderia ser ter o autor ao lado para esclarecer trechos que parecem obscuros. Talvez os tradutores se sentissem mais seguros para expressar suas escolhas se tivessem com quem dividir a responsabilidade, podendo responder, quando acusados de más escolhas algo como: “foi o autor quem disse que era esse o sentido”. Por outro lado, o

²⁵¹ Furlan, “Possibilidade(s) de tradução(ões)”, p. 101.

²⁵² Fonseca, **Um novo enquadramento para a tradução literária**: os valores segundo Italo Calvino, p. 106 (grifo da autora).

²⁵³ Arrojo, “A relação exemplar entre o autor e o revisor (e outros trabalhadores textuais semelhantes) e o mito de Babel: alguns comentários sobre *História do Cerco de Jericó*, de José Saramago”, p. 197.

autor também poderia ser uma presença opressora, mais um acusador no processo tradutório.

Se o tradutor conta imensamente com sua memória para resgatar informações pertinentes a cada nova tradução, podemos nos perguntar: como seria perder essa capacidade, perder sua ferramenta de trabalho? Evidentemente, a memória é seletiva e estabelece prioridades entre um conhecimento e outro, trazendo-os à tona na medida da necessidade. Se assim não fosse, seríamos como o personagem de Jorge Luis Borges, “Funes, o memorioso”, o qual guardava tudo na memória, mas não tinha grande capacidade de raciocínio. “Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos” ²⁵⁴. Silenciar ou esquecer também é preciso. No entanto, ser o reverso de Funes e tudo esquecer é um pesadelo pelo qual nenhum tradutor quer passar.

A fala se compõe toda de silêncios. Um ser que não fosse capaz de renunciar a dizer muitas coisas seria incapaz de falar. E cada língua é uma equação diferente entre manifestações e silêncios. Cada povo cala algumas coisas para poder dizer outras. Porque tudo seria indizível. Daí a enorme dificuldade da tradução: nela se trata de dizer em um idioma precisamente o que esse idioma tende a silenciar. ²⁵⁵

2.2.1. O julgamento

Um dos fantasmas do tradutor é o medo do julgamento dos críticos, leitores autores, sem contar, é claro, com sua autocrítica, já que ele mesmo costuma julgar seu trabalho imperfeito. Rabassa²⁵⁶ (tradutor norte-americano do espanhol e português para o inglês de autores como Córtazar, García-Marquez, Machado de Assis, Lispector, Trevisan, entre outros) afirma que, assim como outros tradutores, não consegue escapar da paranóia de que há, na espreita, uma horda de críticos esperando o momento certo de atacar.

Lages fala sobre a melancolia do tradutor, sobre este viver entre a euforia dos momentos de autoconfiança, de pensar-se detentor de grandes conhecimentos; e a tristeza profunda quando desvalorizado como profissional:

²⁵⁴ Borges, “Funes, o memorioso”, **Prosa completa**, p. 484.

²⁵⁵ Ortega y Gasset, “Miseria y esplendor de la traducción” .**Obras completas**, p. 434.

²⁵⁶ Rabassa, **If this be treason**: translation and its dyscontents, a memoir, p. 40.

A história da tradução e da imagem do tradutor que escritores, filósofos e os próprios tradutores e teóricos de tradução forjaram ao longo dos séculos pode ser descrita como uma história de rebaixamentos, autorreproches, enfim, de uma constante desvalorização da pessoa, do ego, do tradutor, por um lado; por outro, há uma exigência – evidentemente exagerada – de capacidades sobre-humanas a serem dominadas pelo tradutor, em termos da abrangência de seus conhecimentos culturais e linguísticos.²⁵⁷

De acordo com a autora, as visões sobre o tradutor e sobre a tradução costumam oscilar da impotência resignada a um ideal de onipotência sobre-humana. O tradutor vaga no limbo quando se depara com possíveis intraduzibilidades e, no instante seguinte, parece estar perto do paraíso quando consegue soluções adequadas para o texto.

Além disso, como pudemos perceber no item relativo ao estereótipo de que o tradutor é um escritor frustrado, há também a ideia do tradutor não tem a capacidade de escrever tão bem ou com tanta propriedade quanto o autor e se, por um acaso do destino o faz, não faz mais do que sua obrigação. A política sobre a tradução costuma ser: supervalorizar os erros e desconsiderar os acertos.

Por lidar o tempo inteiro com as limitações que se impõem entre culturas e línguas, o tradutor também é tido como alguém fadado a fracassar, uma vez que algumas barreiras linguísticas e culturais podem ser muito difíceis de transpor e, principalmente, porque as expectativas sobre a tradução acabam sendo demasiadas.

O tradutor deveria ser aquele que conhece a mente do autor original em sua totalidade, e tem pleno conhecimento do passado social, político e espiritual do período em que o autor e seus contemporâneos viveram. Obviamente, ele deve saber plenamente a linguagem e o pensamento do período em que vive. Ninguém pode chegar a este padrão ideal. Na medida em que este conhecimento ideal será sempre limitado, o tradutor, inevitavelmente, falhará no seu ofício.²⁵⁸

Por essas razões, o tradutor tem a constante sensação de ser vigiado, de haverem sempre pessoas prontas a apontar seus deslizes. Em **Feriado de mim mesmo**, há trechos que exemplificam essa angústia do tradutor.

Primeiramente, o local escolhido pelo tradutor, um prédio sem porteiro (“para não ter que dar satisfação”), ficava exatamente em frente ao pátio do Inmetro. Se

²⁵⁷ Lages, **Walter Benjamin: tradução e melancolia**, p. 65.

²⁵⁸ Powis Smith, “Source difficulties of a translator”, apud Wills, **Knowledge and skills in translator behavior**, p. 144.

considerarmos que este órgão é responsável por avaliar a qualidade de todos os produtos que consumimos, dos critérios de validade à composição aceitável, podemos dizer que o Inmetro serve como metáfora da sensação de ser vigiado: “Estava sendo espiado, através de janelas fechadas. Através de janelas fechadas, que davam para o pátio do Inmetro”²⁵⁹.

Mas a janela do quarto também estava aberta. E ela poderia denunciá-lo. Ela poderia denunciar sua nudez, no pátio do Inmetro. Era essa a sua vista. Sua vista para fora dava para o Inmetro. Os empregados passando. Os empregados espiando. Eles poderiam ver tudo. Sua televisão e seus cds. Seus livros e seu computador. Seu corpo nu se enxugando.²⁶⁰

Com as janelas abertas, todos podiam ver o que se passava na casa do tradutor, vê-lo nu. Se compararmos a tradução a uma janela aberta para a outra cultura, também podemos dizer que o tradutor exhibe sua nudez no texto, ou seja, por mais invisível que o queiram, na tradução é possível ver o tradutor na totalidade de suas escolhas.

Todavia, Miguel, o tradutor personagem de Santiago Nazarian, não estava preparado para ser constantemente vigiado. Quando percebe que coisas diferentes estão acontecendo em sua casa e ainda não sabe que o “invasor” é o escritor Thomas Schimidt, ele acha que está sendo vítima dos funcionários do Inmetro. Por um lado, teme ser descoberto por não ter certeza sobre o que traduz e, por outro, porque não sabe distinguir a sua voz da voz do escritor.

O tradutor acaba percebendo que pode contar apenas consigo mesmo e não esperar a aprovação daqueles que o vigiam: “Contava apenas com seu bom trabalho; nenhum sorriso, nenhum sorriso de simpatia”.²⁶¹ Essa constatação ou a percepção de que a tradução perfeita não existe, assim como o texto perfeito também não, é o que faz o tradutor entender que o medo do julgamento pode ser amenizado.

O traduzir é análogo antes de mais nada ao falar; por isso, para o traduzir, como para o falar, só têm vigência normas diferenciadas e motivadas em sentido finalista. Pela mesma razão, a “melhor tradução” absoluta de um texto qualquer simplesmente não existe: só pode existir a melhor tradução de tal texto para estes e aqueles

²⁵⁹ Ibidem, p. 53.

²⁶⁰ Nazarian, idem, p. 13-14.

²⁶¹ Ibidem, p. 18.

destinatários, para estes e aqueles fins e nesta e naquela situação histórica.²⁶²

2.2.2. A tradução, a invisibilidade e o escritor.

Na mesma esteira do julgamento do tradutor, podemos pensar que o processo tradutório é um dos fantasmas que o assombra. Isso porque traduzir é, muitas vezes, lidar com limitações, as quais nem sempre são bem aceitas pelos tradutores. A intraduzibilidade e a busca da palavra mais adequada (a qual, anos depois, o tradutor poderá encontrar) são fantasmas que cercam a tarefa do tradutor.

De fato, grande parte da angústia se dá porque muitos esperam que a tradução seja uma cópia fiel do texto original.

Esse tipo de teoria, como o senso comum, espera da tradução uma eficiência sobre-humana, um ato de magia não muito bem definido que pudesse ser capaz de neutralizar diferenças linguísticas, culturais e históricas, ao mesmo tempo em que idealiza o chamado “original” pressupondo-o capaz de se manter o mesmo apesar das diferenças inevitáveis.²⁶³

Ainda que o tradutor se conscientize de que a cópia exata é uma missão impossível, a busca pela suposta perfeição parece inevitável para muitos. Esse desejo do impossível

cria o tradutor assombrado pelo texto original, temeroso de alterar o que não pode permanecer como está sem riscos para a compreensão e comunicação eficaz... O tradutor se esconde no anonimato porque não é timoneiro de si.²⁶⁴

Muitos acreditam que basta o tradutor ler o texto e, em um passe de mágica, produzir a tradução à imagem perfeita do texto original, como um reflexo no espelho. Se nem mesmo os espelhos fazem jus à imagem das pessoas, é irreal exigir que a tradução seja uma cópia perfeita do original (quando o espelho está, na maioria das vezes, a grande distância), tendo em vista que esta é uma atividade na qual vários fatores precisam ser levados em consideração, inclusive a diferença entre as culturas envolvidas no processo.

²⁶² Coseriu, “O certo e o errado na teoria da tradução”, apud Lages, *idem*, p. 67

²⁶³ Arrojo, **Tradução, desconstrução e psicanálise**, p. 28.

²⁶⁴ Ridd, *idem*.

Bernard This²⁶⁵ fala sobre o desejo de fazer uma reprodução perfeita ao traduzir poemas do poeta persa Hafiz:

O prazer primordial em reencontrar o mesmo (objeto) anima o tradutor: ele sonha com um texto que seja apenas *reflexo, um duplo, reprodução perfeita*, em uma outra língua, pode ser, mas sem sentidos contrários, sem falsos sentidos, respeitando o pensamento e o estilo. O prazer do tradutor é ser preciso, conciso, *fiel*. Que júbilo quando a palavra “*justa*” aparece e se elimina a perífrase. Oh, estranho prazer da metáfrase! (grifos nossos)

O tradutor sonha em ser fiel ao texto-fonte, em reescrevê-lo como um reflexo perfeito, mas em seguida percebe a impossibilidade de fazer a equivalência total entre todos os termos. Frota²⁶⁶ explica que esse desejo refere-se ao “velho sonho da simetria. O desejo de fazer um só com o texto”. Contudo, a simetria não é possível porque “as línguas sofrem de ser partidas de início, não havendo senão língua materna adquirida [...] já como resultado em aberto (mas não aberto de um modo qualquer) de inumeráveis traduções”²⁶⁷.

Será que tarefa do tradutor é realmente a repetição? Produzir um texto verbalmente idêntico ao original? Fazer da tradução uma transcrição perfeita? Steiner compara essa noção de passagem ao “estado dos espelhos” pelo qual o tradutor vive no autor, sua “sombra precedente”. A tradução também deve ser vista como forma de autoafirmação, um ato de criação pelo qual o tradutor se separa do “outro”, o “estrangeiro”. Nessa perspectiva, o tradutor é identificado pela linguagem e pela voz que são distintas daquelas do autor.²⁶⁸

Ricoeur argumenta que é preciso “abandonar o ideal da tradução perfeita”²⁶⁹, aceitar o outro e o estranhamento. Se há pluralidade de línguas, somos plurais e as interpretações também podem ser. Ao abdicar do sonho da língua perfeita “a parcialidade e a finitude das línguas individuais passa a ser vista não como um obstáculo insuperável, mas uma pré-condição para a comunicação entre os indivíduos”.²⁷⁰

No romance **O passado**, de Alan Pauls, Rímini pensa a tradução como uma espécie de dívida. É como se ele não aceitasse que a diferença é inevitável e nem todo

²⁶⁵ This; Thèves, “Comment peut-on traduire Hafiz...ou Freud?”

²⁶⁶ Frota, **A singularidade da escrita tradutora**, p. 174-5.

²⁶⁷ Silveira Jr., **A tradução**: por uma abordagem psicanalítica, p.

²⁶⁸ Appel, “Extremes of ‘remebering’: translation as ‘figura’”.

²⁶⁹ Ricoeur, **On translation**, p. 8.

²⁷⁰ Jorvelino apud Ricoeur, idem, p. xv.

sacrifício do tradutor é capaz de romper barreiras que, muitas vezes, marcam exatamente as diferenças cruciais, o estranhamento necessário.

O simples fato de que algo estivesse escrito em outra língua, uma língua que ele conhecia, mas que não era sua língua materna, bastava para despertar nele a idéia, completamente automática, por outro lado, de que esse livro, antigo, relato ou poema estava em dívida, devia algo imenso, impossível de calcular, e portanto, naturalmente, de pagar, e ele, Rímimi, o tradutor, era quem devia se encarregar da dívida traduzindo. Assim, traduzia para pagar, para libertar o devedor das correntes de sua dívida, para emancipá-lo, e por isso a tarefa de traduzir implicava para o tradutor o esforço físico, o sacrifício, a subordinação e a impossibilidade de renúncia de um trabalho forçado.²⁷¹

Essa sensação de eterna dívida para com a língua e os textos é o que faz o tradutor sentir-se incompleto, imperfeito. A constatação de Rímimi nos remete diretamente à reflexão de Benjamin, analisada por Derrida²⁷² que fala sobre a tradução como dever e dívida, dívida que não se pode quitar:

A tradução torna-se a lei, o dever e a dívida, mas uma dívida que não se pode quitar. Tal insolubilidade encontra-se marcada no próprio nome Babel: que, ao mesmo tempo, traduz-se e não se traduz, pertence sem pertencer à língua e endivida-se, como uma dívida impossível consigo como se fosse o outro.²⁷³

O processo de traduzir, bem como o de interpretar é inevitável. O personagem Palomar, de Italo Calvino, por exemplo, fala disso quando declara que “nunca poderá sufocar em si a vontade de traduzir, de passar de uma linguagem a outra [...], de tecer e retecer uma rede de analogias”²⁷⁴. É análogo ao que o personagem Rímimi declara, pois também expressa que mais do que um ofício, a tradução lhe é uma compulsão, um desejo incontrollável de domar a língua estrangeira.

Rímimi tenta percorrer a tradução sem deixar marcas, correndo contra o tempo para terminar o trabalho. Esse desejo do tradutor nos remete a outro fantasma: a invisibilidade. De fato, um dos paradoxos da tradução consiste em não querer deixar marcas, como supôs Rímimi; e, por outro lado, esperar ser visto, reconhecido.

²⁷¹ Pauls, *idem*, p. 88.

²⁷² Mais adiante, neste mesmo capítulo, falaremos sobre a importância de Derrida como uma metáfora para a desconstrução do personagem Rímimi, tendo em vista que é durante a conferência deste teórico que o personagem começa a perder a memória.

²⁷³ Derrida, **Torres de Babel**, p. 25.

²⁷⁴ Calvino, **Palomar**, p. 106.

Tudo ia bem enquanto Rímíni queimava palavras, enquanto avançava sobre a tradução com fluidez, como um bólido de noite numa estrada deserta. Em algum momento, porém, algo o obrigava a frear, uma irregularidade, um acidente, algo que na primeira leitura de Rímíni, esse rastreamento geral, mas atento, com que prolongava o momento da tradução propriamente dita, ele não detectara, e, forçado a resolvê-la, não só pelo próprio desafio de dissipar a dificuldade, muito menos pelo de apagá-la na passagem para a outra língua sem deixar marcas, mas apenas pela urgência de retomar a marcha, seguir adiante o mais rápido possível, pela própria lógica do acidente, que interrompe a continuidade das coisas e trabalha, portanto, inserindo tempo no tempo, Rímíni se lembrava, de repente, de que havia algo chamado corpo, um território próprio, com efeito, mas meio abandonado, do qual o frenesi da tradução passava horas distraíndo-o.²⁷⁵

Sobre querer ser reconhecido, o personagem Miguel exemplifica bem a situação, pois, ao mesmo tempo em que se sente vigiado pelos funcionários do Inmetro, quando percebe que eles não o notam, mostra-se desejoso de ser visto. Para completar, além de sonhar ser notado, ele se entristece porque as pessoas só se importam com a Argentina, o nome do texto escrito por Thomas Schimidt. A referência ao texto ocorre várias vezes na narrativa, como se Nazarian quisesse enfatizar que tudo girava em torno do escritor.

Por que ele espiava através das janelas e por que ninguém se interessava? Por que ninguém espiava de volta? Repórteres e jornalistas continuavam falando, pouco se importando se ele os notava. Não queriam ouvir sua opinião. Não queriam saber da sua vida. Não lhe mandavam emails, nem lhe telefonavam. Importavam-se com a Argentina.²⁷⁶

Na verdade, podemos dizer que o escritor pode ser outro fantasma do tradutor. De certa maneira, no diálogo estabelecido entre texto literário e tradutor, é provável que este “converse” com o autor em busca de respostas. Até por isso, inteirar-se sobre a vida do autor, seus gostos pessoais, estilo de escrita, entre outras coisas, acaba sendo uma parte do que o tradutor pesquisa. É como se ele quisesse ver o “rosto” da voz que lhe fala e que ele precisa mostrar na outra cultura. O autor acaba se tornando um “fantasma”, uma presença que ronda o tradutor em tudo o que ele pensa em dizer.

O cerne do problema consiste em saber como essa relação se estabelece. De um lado, a presença do autor pode ser benéfica, uma possibilidade de esclarecer dúvidas, entender o que ele quis dizer. De outro, pode ser opressora, uma voz que mostra o quanto a interpretação foi “limitada”, ou melhor, como o autor gostaria que seu texto

²⁷⁵ Pauls, *idem*, p. 85.

²⁷⁶ Nazarian, *idem*, p. 22.

fosse lido, isso pode vir a podar a criatividade do tradutor, forçando-o a traduções mais literais que não mostram aspectos importantes do texto.

Há casos em que o autor faz questão de acompanhar o trabalho do tradutor, em parte para garantir que seu texto seja lido como ele quer. Schnaiderman fala da correspondência de Guimarães Rosa com seu tradutor para o alemão, Curt Meyer-Clason: “algo de importância excepcional: um grande escritor que se detém diante do trabalho de seus tradutores, que dialoga tanto com eles, a ponto de se tornar praticamente um cotradutor e incluí-los em seu próprio trabalho criador”²⁷⁷. A oportunidade de trabalhar dessa maneira, ao lado do autor, explicando e detalhando o que quis dizer, parece ideal, mas o será de fato?

Guimarães Rosa contribuía com o trabalho do tradutor, mas há casos em que o autor, mesmo que tenha “boa vontade” e conhecimento da língua, mais atrapalha do que ajuda. Na introdução do romance, **Italo Calvino, uno scrittore pomeridiano**, William Weaver, o qual traduziu muitas obras do autor, comenta que

na tradução de *Palomar* [Calvino] permaneceu fascinado pela palavra *feedback*. Continuava a inseri-la no texto, e eu, com muito tato, continuava a eliminá-la. Não conseguia fazê-lo entender que, assim como *charisma*, *input* e *bottom line*, também *feedback*, por mais que pudesse soar bem a um ouvido italiano, não era um termo apropriado para uma obra literária em inglês.²⁷⁸

De acordo com Weaver, o conhecimento da língua inglesa de Calvino era mais teórico que idiomático e, assim, por apaixonar-se por algumas palavras, o escritor acabava querendo inseri-las onde não convinha. Mesmo o autor, o qual tinha um profundo conhecimento do processo tradutório, algumas vezes, interferia no trabalho do tradutor de uma forma não tão produtiva.

Guimarães Rosa, em sua troca de correspondência com Edoardo Bizzarri, o tradutor de suas obras para o italiano, dizia.

Aqui estou, porém, festiva e sinceramente, para lhe agradecer a forte alegria que me deu, com o envio dos números “Progresso Italo-Brasileiro” com o nosso “Duelo”. A tradução – de coração o digo – entusiasmou-se, achei-a admirável. Nem sei, nem pensei que fosse possível um trabalho assim. Nada do texto original se evaporou, nada

²⁷⁷ Schnaiderman, idem, p. 51.

²⁷⁸ Weaver e Pettigrew, **Italo Calvino: uno scrittore pomeridiano. Intervista sulla arte della narrativa**, p. 28-29.

foi omitido, tudo ficou preservado... e prestigiado! E Nota de apresentação, generosa e séria, comoveu-me. Gratíssimo, por tudo.²⁷⁹

Ao lermos os elogios de Rosa para o tradutor italiano, dois pontos valem a pena ressaltar: o pronome “nosso” para falar do conto traduzido por Bizzarri e a felicidade do escritor em perceber que na tradução “nada se perdeu, tudo ficou preservado”. Primeiro, o fato de Guimarães Rosa utilizar o pronome “nosso” expressa que ele considera o tradutor co-autor do texto; juntos, autor e tradutor levam o texto para a outra cultura. Segundo, a afirmação do autor de sentir-se feliz pela “preservação do texto” na outra língua, vista assim sozinha, poderia levar a crer que o autor esperava uma cópia perfeita do texto, que tivesse uma expectativa acerca da tradução como a de Milan Kundera, por exemplo.

Contudo, lendo as outras cartas, percebemos o quanto o autor colaborava com seus tradutores, explicando possíveis dúvidas e ouvindo as opiniões acerca do que manter ou não, das adaptações necessárias. Mais ainda, Guimarães Rosa acabava legitimando o trabalho dos tradutores cujo trabalho admirava. Em resposta ao autor, Edoardo Bizzarri declara

A sua carta, tão amável, me deu muita alegria; mas também me deixou com um vaidoso complexo de culpa. Tinha decidido encerrar definitivamente minhas experiências de tradutor. Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é, afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade. Tendo feito tudo isso com autores como Melville, Henry James, Faulkner, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, confesso que me dava por satisfeito. Além do mais, há tantos outros trabalhos meus, e velhos compromissos, que venho protelando de uma para o outro. E – hélas – a idade das lícitas protelações já se foi. Tudo certo. Mas aqui chegou a sua carta, acordando a amizade e a vaidade, e, com elas, vaidosas preocupações. Será que *Grande Sertão: Veredas*, ou outra obra de Guimarães Rosa, vai cair nas mãos de um tradutor inexperiente, que a estrague mais do que é inevitável, ao vertê-las para o italiano?²⁸⁰

Além da satisfação demonstrada, Bizzarri teme que o próximo tradutor não faça um trabalho a contento. Assim, é como se o tradutor passasse a ocupar a posição do escritor desconfiado quando questiona: “e se o outro tradutor estragar a obra?”. O que poderíamos ler como: e se outro tradutor estragar a credibilidade adquirida pelo primeiro, a legitimação dada pelo autor?

²⁷⁹ João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, p. 15.

²⁸⁰ Idem, p. 19.

Quando o tradutor tem seu trabalho reconhecido, é possível ser escolhido para traduzir grandes autores, ou até mesmo escolhê-los. De forma bem humorada, Moacyr Scliar fala em seu conto, “Notas ao pé da página”, sobre esse tipo de tradutor, aquele cujo trabalho é tão bom que é o autor quem lhe procura. No conto, ele inverte os papéis comumente desempenhados por tradutor e autor como personagens.

O conto consiste de cinco notas de rodapé, o espaço destinado às explicações sobre a tradução. Nelas, ouvimos a versão do tradutor para a história de traição que ele mesmo protagoniza. Não temos acesso à história escrita pelo autor, mas fica a impressão de que as notas fazem parte das explicações do tradutor para o que aconteceu de fato entre ele, o escritor e a amante deste.

Embora não seja claro a quem está o autor se referindo, posso, como seu tradutor e amigo, afirmar que N. (sempre mencionada pela inicial) era na realidade sua amante de muitos anos.²⁸¹

Nossos encontros eram facilitados pelo fato de o poeta, homem de difícil relacionamento, ter optado por morar só: mas era impossível que o nosso *affair* lhe passasse despercebido.²⁸²

Enquanto no romance de Calvino, o tradutor perde a namorada porque ela não confia nele; no conto de Scliar, a amante do escritor decide-se pelo tradutor. Além disso, o tradutor nos conta que o escritor veio a ele, porque sabia de sua fama e, por isso, pediu-lhe que traduzisse seus livros.

A este tradutor que ele se refere, na melancólica passagem. Fui visitado porque me convidou: interessado em divulgar sua obra ele tentava estabelecer contatos com pessoas que lhe pareciam importantes – uma categoria na qual eu me enquadrava por minha reputação como tradutor.²⁸³

Como Edoardo Bizzarri, cujo trabalho fez com que o próprio Guimarães Rosa desejasse que seu livro fosse traduzido por ele, o autor de Scliar vai ao encontro do tradutor para pedir-lhe que traduza seus poemas. Ao contrário de Rosa, o personagem autor parece bem longe da posição de um escritor legitimado, por isso passa a depender da reputação do tradutor para ter o seu trabalho divulgado. O tradutor conta que o escritor foi-lhe esperar no aeroporto, flores na mão e, quando ameaçado de ser deixado, implorou-lhe para permanecer.

²⁸¹ Scliar, “Notas ao pé da página”, p. 91.

²⁸² Ibidem, p. 93.

²⁸³ Ibidem, p. 92.

O autor também não fala da áspera discussão que tivemos. Ofendeu-me tanto que, exasperado, anunciei-lhe que nunca mais traduziria um único verso dele. Nesse momento mudou por completo; praticamente arrojando-se a meus pés – era de uma submissão abjeta – implorou-me que continuasse sendo seu tradutor. Acabei concordando (a presente tradução de seu diário é uma prova disso) porque nunca duvidei de seu valor literário. N. e eu nos casamos...²⁸⁴

Da última vez que nos vimos, pouco antes de sua morte, ele veio com a bajulação habitual, elogiando minhas traduções. Antes de nos separarmos, olhou-me fixo, e disse: gosto até de suas notas ao pé da página.²⁸⁵

Vemos que o personagem avalia o valor literário do autor e apenas por isso decide continuar seu trabalho. Ele ocupa o papel de crítico literário. Normalmente, é o trabalho do tradutor que costuma ser mais duramente criticado e as notas de rodapé acabam funcionando como o “lugar das desculpas” para soluções não definitivas ou difíceis. No conto de Scliar, o autor personagem declara gostar até mesmo delas, o que nos leva a crer que confiava plenamente no trabalho do tradutor.

Na trama, sabemos da morte do autor pelo tradutor. Ele conta que se casou com N., a ex-amante do escritor, e, mesmo depois, o autor ainda manteve contato, bajulando o tradutor como de costume. Ficamos em dúvida se o autor se matou, morreu naturalmente ou, quem sabe, foi assassinado. A versão do tradutor mostra-se inconclusiva sobre isso, cabe ao leitor cogitar.

Ao que tudo indica, a morte não parece ter abalado o tradutor (como acontece com o personagem Miguel, de **Feriado de mim mesmo**), o qual declara nunca ter tido razão para duvidar da sinceridade do autor. Nesse final, talvez haja espaço para uma interpretação que novamente nos lembra da posição que o tradutor costuma ocupar, a do traidor. Ele declara confiar no autor, mas e o leitor, será que confia na versão da história contada pelo tradutor?

No romance de Nazarian, o autor é o fantasma que, literalmente, assombra os dias do tradutor. Para o personagem Miguel, a presença do autor lembra-lhe o quão transparente ele era e quão reconhecido e legitimado era o autor.

Não havia conquistado inimigo algum em sua vida. Não havia conquistado grandes amigos também. Não havia razões para vinganças, nem para surpresas, ninguém realmente importava.

²⁸⁴ Ibidem, p. 95.

²⁸⁵ Ibidem, idem.

Ninguém se importava com ele, nem a polícia, então por que Thomas Schimidt? Thomas Schimidt insistia. Ele deveria sentir-se lisonjeado?²⁸⁶

Não precisava de uma consciência. Não precisava que dissessem quão transparente era ele.²⁸⁷

A angústia da presença do autor como uma consciência, uma voz que indica ao tradutor sua invisibilidade, torna-o cada vez mais depressivo. Se ninguém se importava com ele, por que o autor o faria? Miguel considera o autor seu pesadelo. Nem a morte física é capaz de apagá-lo e o tradutor precisaria conviver com a presença dele em seu próprio sangue.

“Ele tinha fãs, Miguel.

Eu tinha fãs?

Não, ele, ele, Thomas Schimidt. Ele estava fazendo sucesso como escritor. Isso é um problema para você? [...]

Você também escrevia. Você nunca conseguiu publicar um livro. Podia ter inveja do seu... namorado.”²⁸⁸

Thomas era o meu pesadelo, Adriano. E tudo o que eu posso sentir é alívio. Embora algumas vezes eu tenha medo de que ele ainda esteja comigo... sabe, no meu sangue...²⁸⁹

Enquanto o personagem Miguel lida com o pesadelo do autor, Feliciano sonha com a escritora que traduz. O personagem de Erico Verissimo demonstra grande admiração pela obra de Katherine Mansfield (uma de suas paixões confessas do próprio Verissimo como leitor). Durante a visita do fantasma da autora, a qual Feliciano compara a uma fada, percebemos o quanto o tradutor se encontra envolvido no universo dela: sabe sua história de vida, seu estilo musical favorito, o instrumento que toca, seus textos, o que outros autores disseram sobre ela... Em alguns trechos, temos a impressão que Feliciano revela a Mansfield aspectos que nem ela havia pensado sobre seus próprios contos e em nenhum momento ela se mostra conclusiva sobre os questionamentos do tradutor.

De súbito voltou-se com a misteriosa consciência de que havia uma presença estranha naquele gabinete.

²⁸⁶ Nazarian, idem, p. 94

²⁸⁷ Ibidem, p. 96.

²⁸⁸ Ibidem, p. 153.

²⁸⁹ Ibidem, p. 155.

Fôsse como fôsse, ele aceitava aquela visita, **porque havia muito a desejava. E o curioso era que ele estava calmo; a respiração serena, normal o ritmo do coração.** Katherine sorria para ele. Feliciano achou que devia dizer alguma coisa.

- Alô... – A voz dela era macia como o vento.²⁹⁰ (grifos nossos)

Feliciano declara que há tempos esperava pela visita da escritora e, apesar de imaginar que ficaria nervoso, como ficamos quando encontramos alguém que admiramos muito, o tradutor se mostra calmo. Muitos tradutores já devem ter imaginado diálogos com os autores cujos textos traduzem, possíveis conversas que lhes trariam respostas. Contudo, será que o escritor seria uma fada ou um fantasma a temer? Se de um lado a idealização do escritor pode tornar o tradutor ainda mais motivado para melhor traduzir, de outro, pode gerar uma ansiedade que lhe trava as decisões.

No conto de Verissimo, o fantasma de Mansfield nada revela, nada acrescenta de informação às conjecturas do tradutor sobre a relação que ele enxerga entre a obra da autora e sua biografia, entre os personagens da vida real e os da ficção. É como se o personagem nos dissesse que as escolhas do tradutor são interpretações e o autor não pode ajudar-lhe nessa tarefa. O fantasma de Mansfield na verdade pergunta ao tradutor por que ele dissecou sua obra e sua vida de forma tão profunda, se o faz por não a querer bem.

- Não. Aceito-a assim. Você, no fundo, é como a pequena Lua daquele delicioso conto “Sol e Lua”. Ela nunca sabia diferenciar as coisas reais das que não eram reais. Aí está. . . Seus contos são uma mistura de sonhos e realidade, de cotidiano e conto de fadas. Ninguém sabe onde termina um mundo e o outro começa.

- E me quer mal por isso?

- Pelo contrário. Amo-a por isso.

- E, se me ama, por que procura me dissecar assim?

- O homem acaba matando aquilo que mais ama. Não foi isso que Wilde escreveu na “Balada do Cárcere”?²⁹¹

A referência a Oscar Wilde nos leva a duas reflexões. Primeiro, indica que Feliciano realmente sabe muito sobre a vida de Katherine Mansfield e suas predileções, uma vez que Wilde era um de seus autores favoritos. Segundo, faz-nos pensar no caráter metafórico da escolha do poema “Balada do Cárcere”. Talvez o próprio traduzir seja semelhante ao cárcere, tendo em vista que, ainda que o tradutor interprete, há sempre as

²⁹⁰ Erico Verissimo, *idem*, p. 262.

²⁹¹ Verissimo, *idem*, p. 268.

limitações impostas pelo texto em si e pela língua. Algo semelhante ao que o personagem Rímíni apregoa ao falar da tradução como dívida, sacrifício, subordinação e impossibilidade de renúncia de um trabalho forçado.

Sobre “matar aquilo que mais se ama”, podemos refletir sobre o fato de a tradução ser, como Derrida sugere, uma desconstrução. Primeiro é necessário desconstruir ou matar o que é o texto fonte para então reconstruí-lo, trazê-lo à nova vida. A vontade de chegar ao âmago do texto, à gênese, é o desejo irrealizável do tradutor. Como saber qual foi a “verdadeira” intenção do autor? O conto de Érico Veríssimo talvez seja exatamente uma metáfora desse desejo. O tradutor tem a oportunidade de esclarecer os pontos que o afligem, conversar com o produtor do texto. Contudo, a constatação é que nem o autor pode lhe dar as respostas que espera.

Estou preso nesta contradição: de um lado, creio conhecer o outro melhor do que ninguém e afirmo isso triunfalmente a ele (“Eu te conheço. Só eu te conheço bem!”); e, por outro lado sou frequentemente assaltado por essa evidência: o outro é impenetrável, raro, intratável; não posso abri-lo, chegar até sua origem, desfazer o enigma. De onde ele vem? Quem é ele? Por mais que eu me esforce, não o saberei nunca.²⁹²

Independentemente de conseguir alcançar a gênese do texto, o desejo primeiro que se perde mesmo do próprio autor, algo que não podemos negar é que a relação estabelecida entre autor e tradutor transcende a simples leitura de um texto. De certa maneira, durante o tempo da tradução, os dois partilham a intimidade do texto. Metaforicamente, parece-se com a anedota contada por Qvale.

Embora o autor esteja morto há mais de setenta anos, um tradutor o vê, numa cadeira de balanço, o rosto que reflete aprovação ou repreensão e, ocasionalmente, um levantar de sobrelance.

O tradutor até mesmo põe música para o autor, o qual nunca ouviu Oscar Peterson tocando com Count Basic (a propósito, o tradutor nunca teve certeza se os dois tocavam um Bösendorfer) e ele parece apreciar a música e balançar na cadeira seguindo o ritmo. O autor gosta do som, da forma como é executado, da cadência – e gosta do efeito que causa no tradutor.

Ele gosta do tradutor. Eles se gostam. De repente o tradutor derrama uma lágrima, o autor vê e seus olhos ficam marejados. De vez em quando, eles riem juntos, e o riso dos dois não pode ser distinguido um do outro.

Os dois são íntimos. Max e Franz.²⁹³

²⁹² Gide apud Barthes, **Fragmentos de um discurso amoroso**, p. 134.

²⁹³ Qvale, op. cit., p. 64.

2.2.3. A perda da memória

“Que seria de cada um de nós sem a memória? É uma memória em grande parte feita de ruído, mas que é essencial”²⁹⁴. Borges, em seu ensaio sobre o tempo, fala da importância da memória, essa substância de que, em larga medida, somos feitos²⁹⁵. Lembra-nos também que, paralelamente à memória, caminha o esquecimento. A abordagem de Borges tem caráter mais amplo, metafísico, contudo nos ajuda a propor reflexões importantes. Podemos dizer que esses três conceitos: tempo, memória e esquecimento são cruciais para o tradutor.

O tempo é, de certa maneira, utilizado como medida do tradutor: quanto menos tempo ele gasta para traduzir de maneira eficiente, melhor é em termos profissionais e econômicos; quanto mais tempo o tradutor tem de carreira, melhor se torna para atuar. A memória é o resultado da experiência, as horas em convívio com as palavras que acabam armazenadas no repertório do tradutor. O esquecimento é a necessidade de apagar o que não mais pode ser alterado, o produto entregue, o texto que já é passado.

Os três conceitos são parte da vivência com a tradução. Contudo, podemos nos perguntar: e se o esquecimento ou a perda da memória fosse tal que tornasse inviável a possibilidade de continuar a traduzir? E se o tradutor esquecesse aquilo que soubesse, as línguas que aprendeu? É exatamente isso que acontece com Rímini em **O passado**.

Alan Pauls utiliza a perda da memória do seu personagem como uma metáfora para a perda do amor, a separação tumultuada de Rímini e Sofia. O romance, cujo título, de acordo com Pauls, seria “A mulher zumbi”²⁹⁶, devido à relação doentia de Rímini e Sofia, trata do passado e do amor como um peso que nem sempre as pessoas são capazes de suportar. De acordo com o autor, o livro fala do amor que faz mal. As línguas e a subjetividade das pessoas têm relação íntima, nos valem da linguagem para externar o que somos e sentimos.

No romance, as línguas estrangeiras aprendidas por Rímini têm sempre relação com Sofia, tendo em vista que eles viajavam juntos para o exterior e a personagem faz parte da vida do tradutor desde a adolescência. Sendo assim, quando eles se separam, o

²⁹⁴ Borges, “O tempo”, **Borges**: cinco visões pessoais, p. 69.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 63.

²⁹⁶ Cf. http://veja.abril.com.br/200607/p_121.shtml

fato de Rímimi perder a memória das línguas com as quais trabalhava tem caráter metafórico importante na narrativa.

Todavia, o propósito deste tópico é analisar como Pauls representa essa perda de memória do tradutor, a maneira como isso afeta a vida do personagem e, de certa maneira, faz o leitor (principalmente se ele também for tradutor) sentir calafrios apenas em pensar na hipótese de algo semelhante lhe ocorrer.

O autor mostra o processo destrutivo do personagem e a angústia de perder seu instrumento de trabalho. Primeiro, Rímimi traduz cada vez menos textos escritos e atua cada vez mais como intérprete. Pauls nos mostra a transição do personagem e a estranheza que ela lhe causa. Os elementos que lhe confortavam: papéis, clipes, marcadores, porta-lápis... perdem a importância: “o entorno acolhedor agora lhe parecia uma paisagem barroca, povoada de coisas desnecessárias”²⁹⁷. O estranhamento da paisagem ao redor preconiza a desconstrução do personagem.

...apertando os fones de ouvido contra as orelhas, recitou para si mesmo seu desesperado mantra de tradutor simultâneo: “Por favor, que ele repita a frase. Por favor, que ele repita a frase”. Mas Poussière estava completamente ensimesmado e não repetiu, não repetiu nada – e Rímimi traduziu de memória, mal, e esperou a frase seguinte com a cabeça baixa e os olhos fechados, como se estivesse reunindo forças para fazer frente a uma catástrofe.²⁹⁸

O personagem começa a dar indícios da perda de memória. Na cabine, começa a cometer erros, esquecer palavras. A incapacidade do tradutor em lidar com as línguas, às quais era totalmente entregue, toma proporções que o levam a desistir do ofício. A memória, ferramenta preciosa de trabalho, o trai.

Rímimi está sempre lutando contra as memórias que lhe atormentam, preso à teia do amor doentio de Sofia e muitas dessas memórias têm relação íntima com as línguas e países que juntos visitaram. Por isso, o esquecimento do personagem é ao mesmo tempo tentativa de fuga, tormento e posterior alívio.

Perdia tudo. Ia perdendo por partes, sem ordem nem lógica. Numa tarde podia perder toda uma conjugação do francês, e dois ou três dias depois o sistema de acentos, e uma semana mais tarde o significado da palavra *blottí*, e logo o matiz fonético que distinguia uma promessa de alimento – *Poisson* – de uma de morte – *poison*. Era como um câncer:

²⁹⁷ Pauls, *idem*, p. 155.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 173.

começava em qualquer lugar, não respeitava hierarquias, tanto fazia para ele o simples ou o complexo, o essencial ou o acessório, o arcaico ou o novo. Os danos, ao menos até esse momento, eram irreversíveis: as zonas perdidas estavam perdidas para sempre, e cada vez que Rímini, animado por alguma esperança, ou pelo próprio caráter do mal, cheio de caprichos, dava-se ao trabalho de voltar sobre alguma delas para ver se algo havia mudado, tudo o que encontrava era o mesmo páramo que gelara seu sangue da primeira vez que se viu saqueado. A deterioração era seletiva nem com o que degradava. Não era uniforme nem homogênea, mas por algum motivo as quatro línguas que Rímini dominava sofriam seus efeitos da mesma maneira. Às vezes alguma se adiantava e perdia mais, mas em pouco tempo as outras a alcançavam. A única vantagem do mal era também sua máxima iniquidade: ser imprevisível.²⁹⁹

Como imaginar a dor de um tradutor em ver esvaír por entre os dedos aquilo que lhe é mais caro, o dom de entender outras línguas? Se o personagem Rímini nunca nos parece feliz durante a narrativa, pois sempre apresenta um caráter dependente e derrotista, como se nunca pudesse lutar contra a fatalidade de um amor que o maltrata, quando assistimos a perda das línguas, notamos o quanto memórias e linguagem estão intimamente conectadas.

Gagnebin³⁰⁰ diz que a escritura de um livro é o desejo da marca imortal, como se o texto fosse um abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte. Borges também fala do livro como uma eternização da memória³⁰¹. Para Ricoeur, “a busca pela lembrança mostra efetivamente uma das finalidades principais do ato de memória: lutar contra o esquecimento, arrancar algumas migalhas de lembrança (...) à ‘sepultura’ do esquecimento”³⁰².

Se pensamos na tradução como uma forma de escrita, podemos ponderar que também é desejo do tradutor partilhar da imortalidade. O personagem Rímini, entretanto, encontrava na tradução o abrigo do esquecimento, como se nela conseguisse se desconectar do resto do mundo, uma espécie de experiência de morte. Se as línguas exercem o papel de eternizar memórias, o fato de perdê-las é uma metáfora de que com elas também se perdem as lembranças incômodas. A perda da memória, no caso de Rímini, mais do que uma “maldição”, é uma consequência de uma vontade que ele já parecia nutrir, ainda que inconscientemente. Se ele imaginava a tradução como fuga, percebeu que as línguas, longe de serem um refúgio, são um mar revolto no qual é quase

²⁹⁹ Pauls, *idem*, p. 201.

³⁰⁰ Gagnebin, **Lembrar escrever esquecer**, p. 112.

³⁰¹ Borges, **Cinco visões pessoais**, p. 19.

³⁰² Ricoeur, **La memoria, la historia, el olvido**, p. 50.

impossível encontrar sossego. Mais ainda, elas guardam memórias de cores diferentes e, no caso de um personagem poliglota, cada língua e cultura aprendida tem sua paleta de cores singular.

Sobre os conceitos de Bergson, Bosi explica que “a memória é conservação do passado, este sobrevive, quer chamado pelo presente sob formas de lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente”³⁰³. A perda das línguas em Rímimi é a fuga dolorosa das memórias que elas carregam.

Os primeiros golpes foram duplamente duros pelo tipo de perturbação que causaram, claro, e por suas conseqüências imediatas, mas sobretudo pelo fator surpresa, que padeceu multiplicar a envergadura do dano. Foram brutais, inesperados, de uma crueldade insuportável, como é cruel qualquer golpe que nos surpreende quando avançamos por um corredor que nos é familiar e que está na penumbra: avançamos às cegas, mas confiantes, ou seja, duplamente cegos, de modo que quando esbarramos na janela e a ponta de ferro afunda em nossa testa, o que mais nos afeta não é tanto o dano físico em si, por mais profundo que seja, mas a afronta moral...³⁰⁴

A primeira vez foi no Teatro Coliseo, diante de seiscentas pessoas: depois de seguir o vice-chanceler italiano como uma sombra durante quarenta minutos. [...] Não foi agradável, mas tampouco houve maiores motivos para alarme: esses brancos eram tão freqüentes nos intérpretes quanto as entorses nos jogadores de futebol.³⁰⁵

O personagem demonstra o quão desapontador e embaraçoso lhe era confiar na capacidade, até então inabalável, de entender outras línguas e ser derrubado nesse corredor que antes lhe era familiar. No entanto, ele ainda não crê que o mal é definitivo. O Congresso de Derrida em Buenos Aires é o marco na narrativa do momento em que Rímimi realmente percebe que o processo de perda das línguas é concreto. No evento, ele vai ser intérprete de Derrida.

O encargo de interpretar a primeira conferência de Derrida em Buenos Aires, tudo ia às mil maravilhas. O filósofo, que fingia improvisar, falava com uma parcimônia exagerada, para um público mais de surdos-mudos que de hispanoparlantes. [...] até que o filósofo [...] tirou os óculos, primeiro uma haste, depois a outra, e lembrou-se de que ao longo dos interrogatórios a que a polícia secreta o submetera mencionara Kafka com freqüência – trabalhava, naquela época, num pequeno comentário sobre o relato *Diante da lei* e de que seus captores, por uma ironia pela qual sem dúvida não eram responsáveis, deviam ter aproveitado sua visita ao túmulo de Kafka, justamente, para apresentar-se no hotel, entrar em seu quarto e plantar cocaína em

³⁰³ Bosi, **Memória e sociedade**: lembrança de velhos, p. 53.

³⁰⁴ Pauls, *ibidem*.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 202.

sua mala; e ao ouvir a palavra *valise* Rímini sentiu outra vez o rangido do Coliseo, teve a impressão de que uma força estranha o afastava de tudo, enquanto a voz do filósofo, até então diáfana como um cristal, tornava-se completamente impenetrável para ele.³⁰⁶

Esse trecho da narrativa é repleto de metáforas que falam não só da tradução em si como também da relação do personagem com a perda da memória e, conseqüentemente, de seu lugar no mundo como tradutor. Primeiramente, temos o fato de a culminância de todo o calvário do tradutor ser exatamente o Congresso de Derrida, o teórico da desconstrução, cujos conceitos parecem ser perfeitamente aplicáveis no que se mostra neste trecho.

Tendo em vista que a desconstrução diz respeito a desmontar todos os fios de significados de um texto, trazendo à tona as incoerências e contradições da linguagem, podemos refletir que a inserção de Derrida como personagem nesse momento da narrativa é, por si só, um indicativo da desconstrução, da reflexão sobre as várias nuances da linguagem que Pauls deseja imprimir ao romance. Além disso, a própria utilização do pesquisador como metáfora e personagem remete ao conceito de metaforicidade de Derrida.

Tudo o que funciona como metáfora nestes discursos [sobre a escritura] confirma o privilégio do logos e funda o sentido “próprio” dado então à escritura: signo significante de um significante significativo ele mesmo de uma verdade eterna, eternamente pensada e dita na proximidade de um logos presente.³⁰⁷

Pauls usa o próprio discurso como metáfora. Outro aspecto a ser observado é que Rímini não está lidando com o texto escrito de Derrida, pois nesse momento da história trabalha como intérprete. Este profissional da tradução tem como principal instrumento de trabalho a voz, a qual Derrida dedicou particular atenção, explicitando que ela “é o que está mais próximo do significado, tanto quando este é determinado rigorosamente como sentido (pensado ou vivido) como quando o é, com menos precisão, como coisa. Com respeito ao que uniria indissolivelmente a voz à alma...”³⁰⁸. Se a voz é o que mais se aproxima do significado, do sentido e da alma, podemos inferir que o momento em que a voz de Derrida torna-se impenetrável para Rímini, emudecendo-o, perde-se ali não só a língua, como tudo de profundo (significado, sentido, alma) nela envolvido.

³⁰⁶ Ibidem, p.202-203.

³⁰⁷ Derrida, **Gramatologia**, p. 18.

³⁰⁸ Derrida, idem, p. 14.

Além da presença de Derrida como metáfora, há também a referência ao texto de Kafka, “Diante da lei”³⁰⁹, bem como à cocaína, droga que fazia parte da rotina do tradutor. A remissão ao de Kafka fala não só da ironia da situação de Derrida preso e entregue à lei, mas também pode ser interpretado como uma referência à situação a qual o personagem Rímini vai ficar preso. A parábola proposta por Kafka fala de um homem que tenta falar com a lei e sempre se depara com um porteiro que nunca lhe permite a entrada, ainda que a porta permaneça sempre aberta. A lei que lhe deveria ser acessível a qualquer hora torna-se inalcançável. O homem amaldiçoa a situação nos primeiros anos, mas depois apenas resmunga. Por fim, a porta acaba sendo fechada.

Essa parábola parece a própria trajetória da perda de memória do personagem Rímini. As línguas, se pensadas no lugar da lei, eram uma porta aberta a qual ele sempre tinha acesso. A partir do momento em que ele começa a perdê-las, o porteiro, que poderia ser visto como quem o contratava anteriormente, impede o seu acesso àquele universo. Rímini, no início, desespera-se com a situação, mas depois se conforma. As línguas só voltam a aparecer em sonho, quando ele consegue falar em vários idiomas. As línguas ficam inacessíveis atrás da porta fechada.

Foi o primeiro de uma série de sonhos políglotas: Rímini sonhava com a carta e, depois de reproduzir em voz alta o texto original, via-a traduzida para o inglês, o francês, o italiano, projetada na abóbada do sonho em versões sucessivas, ao mesmo tempo fiéis ao original e descansadamente poéticas, mas sempre perfeitas. Então, inundado por uma felicidade vertiginosa, porque esses transe noturnos devolviam-no ao que um dia havia sido, Rímini, como um fogueira ávido, alimentava o sonho para perpetuá-lo, aferrava-se a seus elementos e conjurava qualquer irrupção, qualquer detalhe novo que pudessem perturbá-lo, confiando em que, se o fizesse durar o suficiente, o sonho terminaria por restituir-lhe todas as faculdades que o dia lhe confiscara...³¹⁰

Em alguns meses Rímini, de estrela políglota, passou a ser um caso clínico, quase uma curiosidade profissional que seus colegas discutiam fervorosamente, como se fosse um mártir da profissão, nos corredores das editoras e da faculdade. Contra o que ele mesmo poderia esperar, a síndrome, como gostava de chamá-la, não lhe causava nenhum mal-estar; ao contrário: as perdas, além de estarem circunscritas à área da competência lingüística, eram indolores, até mesmo prazerosas, do mesmo modo que, para Rímini, no verão, por

³⁰⁹ Kafka, “Diante da lei”, **O processo**.

³¹⁰ Pauls, *idem*, p. 283.

exemplo, era prazeroso exceder-se sob o sol para depois poder passar horas arrancando camadas de pele morta.³¹¹

Rímini se afasta, por fim, da profissão. Primeiramente, sabemos que ele deixa de ser intérprete, profissão na qual se lida com a “pressão de uma massa anônima de espectadores”³¹². Depois, tenta voltar a trabalhar com tradução escrita, mas também não consegue administrá-las. A perda de memória lhe retira do mercado de trabalho. Dos fantasmas que o tradutor pode pensar, talvez seja esse o mais assustador.

³¹¹ Pauls, *idem*, p. 203-204.

³¹² *Idem*, p. 205.

CAPÍTULO 3

DETETIVE OU BANDIDO?

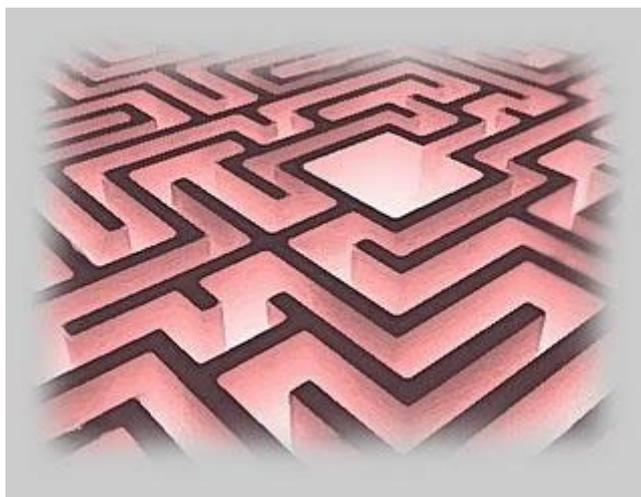


Figura 4³¹³

*Se um viajante numa noite de inverno,
Fora do povoado de Malbork,
Debruçando-se na borda da costa escarpada,
Sem temer o vento e a vertigem,
Olha para baixo onde a sombra se adensa,
Numa rede de linhas que se entrelaçam,
Numa rede de linhas que se entrecruzam,
No tapete de folhas iluminadas pela lua,
Ao redor de uma cova vazia,
Que história espera seu fim lá embaixo?*

Italo Calvino³¹⁴

³¹³ Figura de labirinto encontrada na internet, mas cuja página foi desativada.

³¹⁴ Colagem dos títulos dos romances apócrifos dentro de **Se um viajante numa noite de inverno**, de Italo Calvino.

Se a tradução é vista com bons olhos por alguns; para outros, ela é um mal necessário. Essa dicotomia faz com que a visão sobre o tradutor também siga pelo mesmo caminho: aqueles que admiram a tradução o veem como o “mocinho” da história, uma espécie de mártir a serviço da comunicação entre os povos; já os que consideram a tradução uma imposição inevitável veem o tradutor como um traidor, o “bandido”, um manipulador dos textos alheios.

Com base nessas duas visões, alguns escritores têm usado a figura do tradutor como metáfora para tratar das “mentiras” e “verdades” do texto ficcional, especialmente nas narrativas policiais, nas quais ora o personagem tradutor é o responsável por desvendar a história, ora por manipulá-la. Em torno do debate sobre realidade e ficção, autenticidade e originalidade, os autores constroem suas tramas tendo o tradutor personagem como peça-chave.

O romance policial, em sua origem, está intimamente relacionado ao romance de aventuras, como afirma Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p.2), principal estudioso do gênero no Brasil. Nesse, assinala-se a constante luta entre forças antagônicas, expressando o bem e o mal. Naquele, observa-se a reincidência de dois elementos centrais: o criminoso, representando o mal, e o detetive, o bem.³¹⁵

Nos romances policiais em que o tradutor ocupa o lugar de detetive ou bandido não é possível perceber de forma tão clara esse antagonismo entre bem e mal. Geralmente, os autores estabelecem por meio do tradutor personagem a experiência de leitura que prioriza o diálogo implícito entre autor, narrador, personagens e leitor³¹⁶. Sendo assim, também o leitor exerce o papel crucial de construir na narrativa suas interpretações dos fatos, confiando ou não nas informações dadas pelo personagem tradutor e pelo narrador.

Booth afirmava que o autor constrói seu leitor da mesma maneira que ele constrói o seu *segundo eu* (lembre-se do outro eu, de Proust), e que a leitura mais bem-sucedida é aquela para a qual os "eus" construídos (autor e leitor) podem entrar em acordo. O autor implícito se dirige ao leitor implícito (ou o narrador ao narratário). Quando isso acontece, o autor define as condições de entrada do leitor real no livro: o leitor implícito é uma construção textual, prevista, portanto, pelo autor.³¹⁷

³¹⁵ Freitas, “Romance policial: origens e experiências contemporâneas”, p. 2.

³¹⁶ Cf. Booth, **A retórica da ficção**, p. 171.

³¹⁷ Gagliardi, “O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões”, p. 292.

Partindo do princípio de que “a rigor, qualquer tradução é falsa, não existem equivalentes exatos”³¹⁸, o tradutor é o personagem ideal para falar de ficção, para questionar seus limites. Ele ajuda a conjecturar sobre a narrativa contemporânea e por vezes ocupa o papel do narrador não confiável. Segundo Booth³¹⁹, o narrador não confiável é um dos recursos retóricos para gerar questionamento e dúvidas no leitor. Se esse narrador é um personagem tradutor, cuja imagem é constantemente associada à desconfiança, podemos dizer que ele funciona como um narrador duplamente não-confiável, isto é, ele gera no leitor um grau de precaução ainda maior.

No intuito de envolver o leitor, o autor cria entre este e o tradutor personagem uma forma de cumplicidade: um e outro são responsáveis por traduzir os acontecimentos, interpretar os fatos e decifrar o mistério. Italo Calvino, em seu romance **Se um viajante numa noite de inverno** e Luis Fernando Verissimo, em **Borges e os orangotangos eternos**, fazem uso desse recurso. Em ambos os romances, podemos observar o papel do tradutor como detetive ou bandido.

3.1. Se numa noite de inverno, um agente duplo (triplo, quádruplo) prender o leitor numa rede (ou nela ficar preso).

Se um viajante numa noite de inverno pode ser considerado um tratado de Teoria Literária. Calvino aborda diversos aspectos pertinentes ao fazer literário, dos agentes envolvidos no processo (escritor, leitor, tradutor, editor, crítico literário) e seu papel na produção e recepção dos textos, aos diversos tipos de gêneros narrativos. É uma literatura de metaficção, ou seja, “uma narrativa que chama a atenção sobre os seus métodos e mostra ao leitor o que está acontecendo com ele enquanto lê”³²⁰.

Metaficção é o termo dado à escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente chama atenção para o próprio status como artefato, no intuito de levantar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao propor uma crítica por meio dos próprios métodos de construção, esse tipo de texto não apenas examina as estruturas fundamentais da ficção narrativa, como também explora a possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto ficcional.³²¹

³¹⁸ Sábato apud Schnaiderman, **Tradução: ato desmedido**, p. 26.

³¹⁹ Booth, **A retórica da ficção**, p. 172.

³²⁰ Gardner, **A arte da ficção**, p. 121.

³²¹ Waugh, **Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**, p. 2.

Calvino monta a narrativa em torno da técnica *mise en abyme*, ou a superposição de obras, mostrando o caráter dialógico dos textos literários. O recurso ajuda a levantar questões sobre o estatuto do romance como gênero e sobre a estética da recepção. “Num universo coalhado de desconstrucionistas e construtivistas, Calvino transforma o texto literário na vítima de suas tramas”³²². O autor começa dez diferentes histórias de dez diferentes gêneros, entremeando-as com a narrativa que mostra o leitor e a leitora em busca de respostas sobre a razão de não conseguir terminar de ler a história que começaram. No cerne do problema das histórias que não terminam está o personagem tradutor.

O romance de Calvino também pode ser classificado como narrativa hipertextual, formada em rede cujas linhas remetem umas às outras. “Um texto hipertextual pode ser rompido e quebrado em algum lugar qualquer, mas também retoma segundo uma de suas linhas ou segundo outras linhas”³²³. É também o tipo de texto no qual não encontramos um fechamento, mas é composto de “cancelamentos progressivos”³²⁴. Alguns contos de Jorge Luis Borges ou **As mil e uma noites**, obra a que tanto um autor quanto o outro se referem e admiram, seguem esse tipo de construção.

De fato, no meio da narrativa, o próprio tradutor sugere **As mil e uma noites** como recurso inédito ao ser contratado para traduzir o romance que uma sultana, frustrada, nunca conseguia terminar de ler. Marana, cuja presença fora requerida na Arábia porque os agentes secretos do sultão descobriram que ele traduzia da língua materna da sultana, regularmente lhe entrega as páginas traduzidas, assim como Sherazade contava aos poucos suas histórias.

Por isso, Marana propõe ao sultão um estratagema inspirado na tradição literária do Oriente: interromper a tradução no ponto mais apaixonante e começar a traduzir outro romance, inserindo-o no primeiro por meio de alguns expedientes rudimentares, como, por exemplo, uma personagem do primeiro romance que abre um livro e começa a lê-lo...³²⁵

³²² Gagliardi, idem, p. 291.

³²³ Rehem, **hipertexto.com.literatura: o processo de criação em obras de Italo Calvino**, p.36

³²⁴ Calvino, **Se um viajante numa noite de inverno**, apêndice, p. 273.

³²⁵ Ibidem, p. 128-129.

É exatamente o que Calvino faz ao longo do seu romance. Logo no início, o autor nos prepara para “o mistério”, de certa maneira nos dá dicas de que nada no romance será tão claro quanto possa parecer: “As luzes da estação e as frases que você lê parecem mais incumbidas de dissolver as coisas do que de mostrá-las, tudo emerge de um véu de obscuridade e névoa”³²⁶. É o início da viagem numa noite de inverno, na qual o narrador nos conduzirá pelos “bosques da ficção”; seremos “leitores viajantes”³²⁷.

Os dois personagens principais da história são o Leitor e a Leitora e, ao lado deles, os outros agentes envolvidos no processo literário. É interessante que a história seja contada do ponto de vista do leitor, porque de certa forma, podemos dizer que todos os envolvidos na literatura são leitores, quer façam o papel de editor, de crítico literário, de escritor ou de tradutor. Todo processo de escrita passa também pela leitura.

Piglia³²⁸ diz que as figurações do leitor na literatura seria uma espécie de representação de uma lição de leitura, pequenos informes sobre como funciona “a sociedade dos leitores”. Podemos pensar que essa sociedade é exatamente aquela que nos é apresentada no romance de Calvino, nele enxergamos os diversos tipos de leitores e possíveis leituras. “Para Calvino, as imagens possuem uma infinidade de pontos e focos aos quais o pensamento [e o leitor] pode explorar indefinidamente”³²⁹.

Calvino³³⁰ dizia que traduzir é a verdadeira forma de ler um texto; sendo assim, tradução e leitura são interligadas e o tradutor, aquele que mais próximo do texto fica.

Traduzir é, para Calvino, uma forma de conhecer, de criticar, de interpretar o mundo, e nesse processo a literatura tem para o escritor um lugar especialmente reservado, uma vez que sua relação com o mundo foi, desde muito cedo, permeada pela palavra escrita, em especial pela palavra literária.³³¹

Ao mesmo tempo, de acordo com ele, aquele que lê literatura traduzida “já sabe que está fazendo alguma coisa aproximativa. A escritura literária consiste cada vez mais num aprofundamento no espírito mais específico da língua”³³². Contudo, não é todo

³²⁶ Ibidem, p. 19.

³²⁷ Castro, **Italo Calvino**: pequena cosmovisão do homem, p. 83.

³²⁸ Piglia, **O último leitor**, p. 24.

³²⁹ Castro, op. cit., p. 85.

³³⁰ Calvino, “Tradurre é il vero modo di leggere un testo”, **Saggi**, v. 2.

³³¹ Moreira, “Questões de tradução em Jorge Luis Borges e Italo Calvino”, p. 256.

³³² Calvino, “Italiano, uma língua entre outras línguas”. **Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade**, p. 142.

leitor que se conforma com a ideia de fazer uma leitura “aproximativa”. Na verdade, também não é todo tradutor que aceita isso.

No primeiro romance apócrifo, “Fora do povoado de Malbork”, o narrador começa a nos falar sobre tradução, as possíveis estratégias do tradutor e o efeito que elas causam no leitor.

Aqui tudo é muito concreto, denso, definido com competência garantida, ou pelo menos a impressão que você tem, Leitor, é de competência, embora não conheça certos pratos, cujos nomes o tradutor achou melhor deixar na língua original, *schoëblintsjia*, por exemplo, mas você, ao ler *schoëblintsjia*, é capaz de jurar que a *schoëblintsjia* existe, consegue sentir-lhe distintamente o sabor, mesmo que o texto não mencione nada sobre isso, um sabor acídulo, sugerido um pouco talvez pela sonoridade da palavra, um pouco pela grafia, ou ainda porque, nessa sinfonia de aromas, sabores e palavras, você tem a necessidade de uma nota acidulada.³³³

Vemos no trecho citado que a tradução é bem escrita, convincente, e mesmo a decisão do tradutor em deixar o nome do prato na língua estrangeira colabora para a descrição no texto. Posteriormente, algo causa estranheza e, assim, tudo aquilo que até então eram flores, passa a ser defeito da tradução, a qual, afinal, “por mais fiel que seja”, nunca tem a mesma densidade do texto original.

Por isso, essa sensação de concretude que você experimentou desde as primeiras linhas tem também o sentido de perda, a vertigem da dissolução; e você, Leitor atento que é, sabe que experimentou isso desde a primeira página, quando, mesmo satisfeito com a precisão da escrita, percebia que na verdade tudo lhe escapava pelos dedos, talvez até, pensou você, por culpa da tradução, que, por mais fiel que seja, cegamente não consegue transmitir a mesma densidade que as palavras têm na língua original, qualquer que seja ela.³³⁴

Aqui, podemos notar claramente o ponto de vista do leitor, o qual só se lembra do tradutor ao se deparar com a palavra estrangeira ou com algum erro que causa estranhamento. Encontrar a palavra estrangeira faz o leitor questionar o porquê da não-tradução, afinal, se o resto do texto foi traduzido, por que aquela palavra, em específico, não o foi? O estranhamento na obra até então fluente o faz conjecturar que qualquer “defeito” deve ser culpa do tradutor.

O autor nos mostra nesse trecho algo pertinente sobre a relação entre o leitor e a obra traduzida: se o leitor não tem acesso ao texto fonte, toda e qualquer impressão será

³³³ Calvino, **Se um viajante numa noite de inverno**, p. 41-42.

³³⁴ *Ibidem*, p. 43.

proveniente do texto traduzido. Por essa razão, ele não pensa que o texto fonte possa ser mal escrito ou difícil, ou ainda, que o autor tenha, deliberadamente, escrito de maneira obscura ou hermética, mas que o tradutor falhou em seu trabalho.

Na trama de Calvino, descobrimos que o personagem Ermes Marana, o tradutor, altera os textos e oferece falsas traduções. Talvez possamos abrir um parêntese e falar em pseudotraduções. Toury definiu as pseudotraduções como “textos-meta considerados traduções pela cultura de chegada, embora não seja possível identificar nenhum texto-fonte genuíno para tais escritos”³³⁵. As pseudotraduções costumam ser publicadas por escritores, sob pseudônimos, no intuito de ganhar o público, utilizando técnicas que remetem a textos escritos em outra língua. Robinson³³⁶ argumenta que elas são interessantes por tocarem num ponto crucial: há realmente diferença absoluta entre uma tradução e um texto original?

É exatamente esse o ponto que o personagem Ermes Marana quer questionar. Ao apresentar inúmeros textos apócrifos, ele deseja mostrar que a mistificação da figura de um autor é infundada, afinal, como é possível saber que aquele texto é realmente daquele escritor? Ademais, no final das contas todos os autores são uma colcha de retalhos ou “um mosaico”, como diria Kristeva³³⁷, daquilo que já leram previamente.

No romance, descobrimos que o tradutor era namorado da leitora Ludmilla, a qual procurava nos romances a comunicação profunda e o autor que fizesse livros “como uma aboboreira faz abóboras”³³⁸. Talvez na tradução, ela buscasse a sensação de que a obra fora produzida diretamente no idioma para o qual fora traduzida, uma prosa que se lesse como se tivesse sido pensada e escrita naquela língua³³⁹. A partir do momento em que ela descobre que o tradutor não é confiável, ela desiste do relacionamento. Marana, em crise e com ciúme desse “rival invisível que se interpunha continuamente entre ele e Ludmilla”³⁴⁰, decide provar para a leitora que nunca é possível confiar no autor.

Como fazer para derrotar não os autores, mas a função do autor, a idéia de que atrás de cada livro há alguém que garante a verdade

³³⁵ Toury apud Shuttleworth, **Dictionary of Translation Studies**, p. 135.

³³⁶ Robinson apud Baker, **Encyclopaedia of Translation Studies**, p. 185.

³³⁷ Cf. Kristeva, **Introdução à semântica**.

³³⁸ Calvino, *idem*, p. 156.

³³⁹ Cf. Calvino, “Sul tradurre”, **Saggi**, v. 2, p. 1778.

³⁴⁰ Calvino, **Se um viajante numa noite de inverno**, p. 163.

daquele mundo de fantasmas e ficções pelo simples fato de nele ter investido sua própria verdade, de ter se identificado com essa construção de palavras? Ermes Marana – desde sempre, porque seu gosto e talento o impeliam a isso, mais ainda depois que sua relação com Ludmilla entrou em crise – sonhava com uma literatura composta exclusivamente de obras apócrifas, de falsas atribuições, de imitações, contrafações e pastiches.³⁴¹

A ideia de derrotar a função de autor nos leva a pensar no personagem Marana como questionador desse fazer literário como emanção de um “gênio criador”³⁴² de produtos únicos e inestimáveis, ou a originalidade das obras e a paternidade única e exclusiva do escritor. O problema do personagem é que a “função-autor”, como afirmava Foucault, não se constrói simplesmente atribuindo um texto a um indivíduo com poder criador, mas se constitui como uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”³⁴³. O que faz de um indivíduo um autor é o fato de, através de seu nome, delimitarmos, recortarmos e caracterizarmos os textos que lhes são atribuídos. Além disso, como propõe Bourdieu, há uma série de recursos sociais que contribuem para a classificação de uma obra como arte e do seu produtor como artista.

Compagnon explica que se matamos o autor (ou a função autor), acabamos por promover a função leitor: “a promoção do leitor, e uma liberdade de comentário até então desconhecida”, contudo, “não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménéard”³⁴⁴. Ou seja, de uma forma ou de outra, a figura do autor, como figura social do criador, está ainda ali.

Se a cada autor é atribuído seu texto respectivo e há, socialmente, uma exaltação da sua figura como criador, o tradutor que se decida a interferir entre autor e leitor não será visto de maneira positiva. Marana planeja tornar os leitores cientes do tradutor enquanto presença no texto. No entanto, eles querem ler aquela primeira obra que lhes parecia tão interessante e se sentem, literalmente, traídos pelo tradutor que nunca mostra a história pela qual aguardam.

Se essa idéia conseguisse impor-se, se uma incerteza sistemática quanto à identidade de quem escreve impedisse o leitor de abandonar-

³⁴¹ Ibidem, idem.

³⁴² Cf. Bourdieu, **A economia das trocas simbólicas**, p. 104.

³⁴³ Foucault, **O que é um autor?**, p. 46.

³⁴⁴ Compagnon, **O demônio da teoria**, p. 52.

se com confiança – confiança não tanto no que é contado, mas na voz misteriosa que conta –, talvez nada mudasse no exterior do edifício da literatura... Mas, por baixo, nos alicerces, lá onde se estabelece a relação entre leitor e texto, algo mudaria para sempre. Então Ermes Marana não mais haveria de sentir-se abandonado por Ludmilla quando ela estivesse absorva na leitura: entre o livro e ela sempre se insinuaria a sombra da mistificação, e ele, identificado com cada uma das mistificações, teria confirmada sua presença.

Nesse trecho podemos ver que o desejo do tradutor é que sua invisibilidade se estenda ao autor e que o foco seja o texto em si, a escrita. “Hermes, mensageiro de Zeus, inventor da escrita, conhecido por sua sutileza na arte de roubar, quer deixar que seja a escrita a autora da própria escrita”³⁴⁵. Para alcançar esse intuito, ele vai se tornar um agente duplo, triplo, quádruplo... enfim, um profissional no qual os leitores não vão confiar e, por isso, ele acaba sendo visto como “uma serpente que insinua seus malefícios no paraíso da leitura”³⁴⁶. Ludmilla afirma que tudo que ele toca, se já não era falso, passa a ser. Tudo em torno dele seriam falsificações e apenas o autor seria a pessoa capaz de dizer a verdade.

Evidentemente, Calvino ironiza as concepções acerca do fazer literário e do que o cerca. Se Marana não nos parece ético e muda como quer os textos que propõem, fora da ficção, o leitor/tradutor/escritor Italo Calvino tem ideias bem diferentes. Para Calvino, todo tradutor deveria fazer seu trabalho com persistência, ética, liberdade e criatividade; ter não apenas capacidades técnicas, mas também morais.

Eu não sou um devoto dos dicionários: o que conta para mim é a vitória da harmonia e da lógica interna da frase considerada no seu conjunto, mesmo que isso aconteça com a violência, com o desvio que a língua falada quer impor à regra[...] O espírito do italiano encontra-se mesmo aqui: é esta a sua incomparável riqueza, a sua maldição (porque torna substancialmente intraduzível a literatura italiana) e a sua dificuldade.³⁴⁷

Marana é, então, a ironia de Calvino sobre a tradução. Sabemos, por exemplo, que o tradutor faz traduções literais e fraudulentas: “Veja com seus próprios olhos, que

³⁴⁵ Chaves, **Que história aguarda, lá embaixo, do fim?... : uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno**, de Italo Calvino, p. 133.

³⁴⁶ Calvino, *idem*, p. 129.

³⁴⁷ Calvino, “Sul tradurre”, **Saggi**, p. 1781-1782.

fraude, não? Ermes Marana traduziu este romancezinho ordinário, palavra por palavra, e o fez passar por cimérios por cimbriaco, por polonês...”³⁴⁸.

– O que sei lhe direi de boa vontade – responde o editor. – Escute só. Tudo começou quando se apresentou aqui na editora um jovem que afirmava ser tradutor de... Como é que se diz?

– Polonês?

– Não, não de polonês! Uma língua difícil, que é conhecida por poucos.

– Cimério?

– Não, não, mais para lá, como se diz mesmo? Ele se fazia passar por um poliglota extraordinário, não havia idioma que não conhecesse, inclusive o cimbriaco, é, o cimbriaco. Trouxe um livro escrito nessa língua, um romance volumoso, denso, como se chamava? O *Viajante...* não: o *Viajante* é daquele outro, o *Fora do povoado*.³⁴⁹

No diálogo supracitado, podemos perceber que, desde o início, Marana já mentia sobre as línguas que dizia saber e sobre os textos que apresentava. Um item importante a ser observado é que a língua da qual ele dizia traduzir era raríssima, inacessível para muitos e, portanto, seria quase impossível que alguém pudesse julgar se a tradução era ética ou não, ou ainda, se realmente era uma tradução e não uma pseudotradução.

Isso nos leva a refletir que muitas vezes dependemos apenas da confiança na integridade do tradutor para acreditar que aquele texto ali apresentado como tradução realmente faz jus ao que se encontraria no texto fonte. A não ser que o texto apresente incongruências realmente gritantes, poderemos passar a vida sem saber.

O que acontece com o personagem Ermes Marana é exatamente apresentar um texto que levanta suspeita, não parece condizente com o que se esperaria dele. A sua postura profissional parece adequada, ele apresenta um projeto interessante, entrega as traduções no prazo, mas ao ser questionado sobre possíveis incoerências, ele acaba caindo em sua própria armadilha, uma vez que não consegue esclarecer o que lhe é perguntado.

– Espere. O tradutor um tal Ermes Marana, parecia ter tudo em ordem: enviou-nos um projeto da tradução, selecionamos o título, ele foi pontual na entrega das páginas traduzidas, cem de cada vez, recebeu um adiantamento, começamos a passar o texto para a gráfica, mandamos fazer a composição para não perder tempo... Mas eis que,

³⁴⁸ Calvino, **Se um viajante numa noite de inverno**, p. 104.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 102.

ao corrigirmos as provas, observamos alguns contra-sensos, umas coisas estranhas. Convocamos Marana, fizemos perguntas, ele se contradisse, confundiu-se. Nós o apertamos um pouco, abrimos o texto original na frente dele e pedimos que traduzisse um trecho em voz alta... Foi então que confessou não saber nem uma palavra sequer de cimbriaco!³⁵⁰

A falsidade do tradutor não se restringe ao texto mencionado. Descobrimos que ele é o fundador da Organização do Poder Apócrifo, que era um “ilusionista”, semeando a confusão entre títulos, nomes dos autores, pseudônimos, línguas, traduções, edições, capas, frontispícios, capítulos, inícios, finais... tudo para que Ludmilla o encontrasse nos textos.

O que Marana faz é manipular as narrativas que traduz tanto no nível intradiegético quanto extradiegético. Ele trabalha com os paratextos, os quais também servem para identificar o autor e a obra. O personagem tem ciência de todos os pontos nos quais precisa agir para ser um autor verdadeiro. Tendo em vista que “o paratexto³⁵¹ é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores” ou “o vestíbulo que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder”, Marana não se arrisca a perder o leitor em nenhuma das instâncias.

Notamos assim que o tradutor personagem dispõe de conhecimento de todas as etapas da escrita literária para atuar também como escritor e legitimar seu trabalho. Por pertencer ao mesmo universo de produção, tendo acesso aos “bastidores” da literatura, ninguém sabe ao certo o que o tradutor falsário de Italo Calvino realmente faz. Até por isso, ele acaba sendo uma figura a quem muitos pretendem eliminar.

Essa seita, dedicada ao culto e à pesquisa de livros secretos, caiu nas mãos de garotos que têm uma idéia apenas superficial de sua missão. ‘mas quem é você?’, perguntam-me. Ao ouvirem meu nome, enrijecem-se. Novatos na organização, não podiam mesmo conhecer-me pessoalmente. De mim sabiam apenas as difamações que circularam após minha expulsão: agente duplo, triplo ou quádruplo, a serviço sabe-se lá de quem e do quê. Todos ignoram que a Organização do Poder Apócrifo foi fundada por mim e que teve sentido enquanto minha autoridade pôde impedir que caísse sob a influência de gurus pouco confiáveis.[...]... para uns e outros sou um traidor a ser eliminado.³⁵²

³⁵⁰ Ibidem, p. 103.

³⁵¹ Definição de Genette em **Paratextos Editoriais**, p. 9.

³⁵² Calvino, idem, p. 123.

3.2. Se ao lado de Borges, o tradutor decifra mistérios

Walter Benjamin³⁵³ relacionou o surgimento do gênero policial à massificação da sociedade, explicando que, em meio à multidão, uma pessoa antissocial poderia encontrar proteção de seus perseguidores e espaço para observar (ou tramar) qualquer conspiração. Por meio da análise das *passagens* de Baudelaire, Benjamin fala sobre a figura do *flâneur*, um observador, aquele que na grande cidade observa o comportamento das pessoas. Essa seria a primeira prefiguração do detetive.

O flâneur, portanto, é o leitor da cidade, bem como de seus habitantes, através de cujas faces tenta decifrar os sentidos da vida urbana. De fato, através de suas andanças, ele transforma a cidade em um espaço para ser lido, um objeto de investigação, uma floresta de signos a serem decodificados – em suma, um texto.³⁵⁴

Na ficção, os detetives tradutores não se encaixam na categoria de *flâneur* no que diz respeito a interagir na cidade. Longe de se integrarem, eles se restringem a observá-la da janela. Contudo, eles são “decifradores” de histórias, observadores do mundo por meio das janelas dos livros, são aqueles que quebram “códigos” que são desconhecidos a outras pessoas, revelando-lhes a “verdade” ali escondida. São também conhecedores de vários assuntos e de vários autores, o que lhes auxilia a entender a mente humana e suas motivações. Como no poema *La voix* “assim se origina o aprendizado de Baudelaire [do tradutor], a partir do lugar do conhecimento, do acervo dos tempos, da Babel sombria, do conhecimento dos sábios”³⁵⁵.

Borges afirma que “falar do conto policial é falar de Edgar Allan Poe”³⁵⁶. De fato, o próprio Poe explicava as características da narrativa policial no enredo de suas histórias. Antes de “Assassinatos na Rua Morgue”, o autor apresenta a descrição do espírito investigador.

As faculdades do espírito, denominadas “analíticas”, são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamo-las somente em seus efeitos. O que delas sabemos, entre outras coisas, é que são sempre, para quem as possui em grau extraordinário, fonte do mais intenso prazer. Da mesma forma que o homem forte se rejubila com suas aptidões físicas, deleitando-se com os exercícios que põem em

³⁵³ Benjamin, **Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism**.

³⁵⁴ Massagli, “Homem da multidão e o flâneur no conto “o Homem da multidão” de Edgar Allan Poe”, p. 57.

³⁵⁵ Silva, “Babel sombria por onde passa o saber”, p. 214.

³⁵⁶ Borges, “O conto policial”, **Cinco visões pessoais**, p. 49.

atividade seus músculos, exulta o analista com essa atividade espiritual, cuja função é destrinçar enredos. Acha prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais, desde que ponha em jogo seu talento. Adora os enigmas, as adivinhas, os hieróglifos, exibindo nas soluções de todos eles um poder de acuidade, que, para o vulgo, toma o aspecto de coisa sobrenatural.³⁵⁷

Essas características são ressaltadas nos tradutores que exercem o papel de detetive nos romances policiais. Graças à habilidade única de decifrar códigos e informações subentendidas, eles se adéquam tão bem ao papel de investigadores. É o caso do tradutor personagem de Luis Fernando Verissimo, Vogelstein: “Tenho cinquenta anos. Levei uma vida enclausurada. “*sin aventuras ni asombro*”, como no seu poema [Borges]. Como você, mestre. Uma vida entre livros, protegida, em que raramente o inesperado entrou como um tigre”³⁵⁸. Ele morava com a tia e tinha um gato chamado Alef, quando aquela vai para um asilo e o gato morre, como muitos outros tradutores personagens, ele fica ainda mais solitário.

Vivendo em clausura e cercado de livros, Vogelstein é um profundo conhecedor de histórias, principalmente de romances policiais. O tradutor sabe muito sobre Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft e Jorge Luis Borges. Por ter lido muito sobre cada autor e saber as minúcias de suas obras, ele ocupa o lugar de *flaneur* indireto, ou seja, usufrui das informações passadas a ele pelos olhos dos autores. A própria escolha de Vogelstein como personagem principal, um tradutor, já nos lembra de Pierre Menard, personagem de Jorge Luis Borges.

Em **Borges e os orangotangos eternos**, Verissimo nos apresenta uma combinação de elementos relativos a Jorge Luis Borges, o qual é personagem do romance, a Edgar Allan Poe, considerado o pai do conto policial e a H.P. Lovecraft. Muitas referências citadas servem de metáfora à trama e de auxílio às explicações dadas pelo narrador. Verissimo escolhe vários pontos do estilo borgeano para desenvolver seu romance.

Observando a obra borgiana, não é difícil perceber o lugar proeminente ocupado pela tradução em seu processo criativo, uma vez que ela aparece com frequência seja como tema ficcional, como atividade prática ou como objeto de reflexão. Jogando constantemente com o caráter de farsa, de simulação da tradução – o usar uma palavra no lugar de outra palavra, criar um texto outro que seria uma versão

³⁵⁷ Poe, **Ficção completa, poesia e ensaio**, p. 50.

³⁵⁸ Verissimo, **Borges e os orangotangos eternos**, p. 13.

“exata” do primeiro –, Borges a converte em um de seus procedimentos ficcionais prediletos. Suas ficções são espelhos invertidos de outros textos, palavras recheadas de apócrifos, tradutores, manuscritos originais e citações as mais diversas, uma tradução de sua biblioteca universal para a composição de uma escrita própria.³⁵⁹

Na epígrafe do livro, um trecho da “*Abenjacán el Bojari*”, conto de Borges, nos apresenta o início do mistério, ou melhor, a chave para a decifração da “verdade” que nos será revelada ao final do romance: “*recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill*”. A história nos é contada por Vogelstein, em primeira pessoa. É ele o nosso narrador não-confiável, o qual nos afirma logo no início da narração que será os olhos de Borges e que escreve a história para recordar, seguindo o conselho do escritor argentino. De fato, a história é contada para que Borges a decifre, desvende o mistério e chegue à verdade. Fica claro que o leitor deve tomar cuidado com o que será dito pelo narrador quando ele afirma: “sempre escrevemos para recordar a verdade. Quando inventamos, é para recordá-la mais exatamente”³⁶⁰.

Além de esse trecho ser uma referência ao ensaio de Borges³⁶¹ sobre o livro, no qual ele diz que o livro tem a função de recordar o passado e é uma extensão da memória, o narrador nos diz que “inventar é para recordar com maior exatidão”, ou seja, a verdade que será escrita é pouco confiável, afinal pode ter sido inventada. Em seguida, o personagem complementa que os livros lhe ensinaram todas as categorias de descrença e a não ser ingênuo. É praticamente um conselho ao leitor desavisado. Mais uma vez, o narrador nos remete a Borges, o qual

afirma, repetidas vezes, que Poe inventou o conto policial e, ao mesmo tempo, um novo tipo de leitor, o leitor desconfiado. O crítico tem, ou deveria ter, algo similar a esse leitor que Poe teria inaugurado, naturalmente desconfiando do que o narrador diz, já que é prudente não esquecer que o ficcionista é, como sugere a etimologia, um fingidor.³⁶²

Já avisados pelo próprio narrador de que devemos desconfiar de tudo, a meta do leitor passa a ser acompanhar Vogelstein na investigação conduzida ao lado de Borges na tentativa de desvendar o crime. Como argumenta Lodge, “nem mesmo um

³⁵⁹ Moreira, op.cit. , p. 250-251.

³⁶⁰ Verissimo, , p. 13.

³⁶¹ Borges, **Cinco visões pessoais**, p. 13.

³⁶² Costa, “Borges e o uso da história”, p. 41.

personagem-narrador pode ser cem por cento não-confiável”³⁶³, ou seja, nem porque Vogelstein nos diz que tudo pode ser invenção, vemos mentira em tudo o que ele fala. Pelo contrário, em princípio, tudo leva a crer que Vogelstein e Borges estão longe de serem os bandidos da história. O tradutor ocupa o lugar de detetive ao lado do escritor argentino e do investigador Cuervo.

O primeiro capítulo do livro, intitulado “O crime”, nos fala tanto do crime cometido no Congresso sobre Edgar Allan Poe, o qual será investigado por Borges e Vogelstein, como do “crime” que o tradutor afirma ter cometido quando ainda não conhecia a obra de Jorge Luis Borges.

Tinha vinte e poucos anos e fazia algumas traduções, entre outras, para a *Mistério Magazine*, publicada em Porto Alegre pela velha Editora Globo. A revista reproduzia os textos que saíam em inglês na *Ellery Queen's Mystery Magazine*, e uma vez traduzi um conto de um tal Jorge Luis Borges, de quem eu – um anglófilo e americanófilo já então obcecado por Poe – nunca ouvira falar. Achei o conto ruim, sem emoção e confuso. No fim não ficava claro quem era o criminoso, o leitor que deduzisse o que quisesse. Resolvi melhorá-lo. Apliquei alguns toques tétricos à moda de Poe à trama e um final completamente novo, surpreendente, que desmentia tudo o que viera antes, inclusive o relato do autor. Quem notaria as mudanças, numa tradução para o português de uma tradução para o inglês de uma história escrita em espanhol por um argentino desconhecido deveria me agradecer pelo sangue e o engenho acrescentados ao seu texto?³⁶⁴

Percebemos nas palavras do tradutor que a decisão de mudar o final do conto se deu porque ele achava que Borges era desconhecido, ou seja, ninguém iria parar para conferir o texto traduzido. Mais ainda, sendo uma tradução de uma tradução, a possibilidade de alguém notar a mudança seria ainda menor. Ao afirmar isso, o tradutor personagem mostra para o leitor a imagem do tradutor traidor e antiético.

Podemos discutir aqui se a postura citada pelo personagem Vogelstein não reflete aspectos da vida real: é possível que a tradução de autores menos conhecidos seja feita com menos critério? Possivelmente sim, porque o próprio sistema de consagração ou legitimação dos autores considerados “verdadeiros artistas” pela sociedade escolhe tradutores que possam reiterar esse status na cultura para a qual esses escritores são apresentados. Ou seja, são contratados os tradutores mais experientes ou escritores que

³⁶³ Lodge, *A arte da ficção*, p. 162.

³⁶⁴ Verissimo, op. cit., p. 18.

possam acrescentar status ao texto traduzido. Os tradutores menos experientes acabam sendo contratados para obras que são consideradas menores.

Esse ciclo nos mostra que tudo corrobora para o reforço da legitimação dada a um autor e, raramente, um escritor que não seja ainda reconhecido terá seu trabalho valorizado em outra língua, a não ser que o tradutor “menos experiente” escolhido ou a língua de chegada lhes sejam favoráveis. Algumas vezes, no entanto, a tradução supera o original e o autor acaba sendo mais reconhecido fora do país do que em casa. Todavia, a alteração deliberada dos textos, como a realizada pelos personagens tradutores de Verissimo e Calvino, é pauta para discutir a questão da ética na tradução.

No romance de Verissimo, Borges manda uma carta à editora questionando o mistério dos textos indefesos atacados por uma mente literária criminosa, a qual seria responsável por deixá-los irreconhecíveis. O tradutor é requisitado a responder a carta e se desculpa com o autor pelo crime cometido.

Fui encarregado de responder a carta, já que o criminoso era eu. Tentei responder no mesmo tom, dizendo que, longe de me ver como um mutilador traiçoeiro, me considerava um cirurgião plástico empenhando em pequenas intervenções corretivas, e sentia muito você não ter apreciado o resultado das minhas pobres pretensões cosméticas. E me desculpando por ter esquecido a primeira regra de um cirurgião plástico, que é saber se o paciente concorda com o nariz novo.³⁶⁵

O tradutor personagem se desculpa, mas ainda acredita que sua intervenção no texto foi benéfica, o problema foi não ter perguntado ao autor se a alteração era bem vinda. A tentação de alterar o texto alheio, de “melhorá-lo”, é uma constante na vida dos tradutores. Contudo, o que precisa ser pensado é exatamente aquele ponto citado por Calvino: o tradutor precisa ter qualidades técnicas e também morais. Ou seja, trabalhar eticamente também implica em respeitar o texto a ser traduzido, não acrescentar informações desnecessárias, nem retirar tudo o que achamos supérfluo.

Umberto Eco, em *Experiences in translation*, dedica um capítulo ao tema: um tradutor pode alterar a história? Ele argumenta que

a história deve ser respeitada a qualquer custo num romance policial, no qual a sequência de eventos, e mesmo a forma como eles são organizados na trama, exerce papel fundamental. A trama e a história

³⁶⁵ Ibidem, p. 19.

são tão importantes que uma tradução pode ser considerada satisfatória, ainda que não respeite alguns artifícios de estilo encontrados no original.³⁶⁶

No romance, o personagem Borges apresenta um ponto de vista semelhante ao de Umberto Eco e diz, duramente, que Vogelstein havia descaracterizado o conto e que mantivesse distância de seus textos e de seu nariz, já que, se fosse cirurgião plástico, o tradutor seria uma ameaça pública. Borges acrescenta que o tradutor acrescentara ao texto “uma cola” grotesca, não redimida nem pela elegância nem pela funcionalidade: “Um desenlace que transformava o autor no pior vilão que uma história policial pode ter: um narrador inconfiável, que sonega ou falsifica informações ao leitor”³⁶⁷.

Notamos aqui uma ironia de Verissimo sobre o escritor Borges, uma vez que este, longe de criticar um narrador inconfiável, utilizava-o como recurso de seus contos. Quanto à postura do tradutor, ainda que Borges mantivesse uma relação bem harmoniosa com seus tradutores, é provável que ele ficasse indignado com a alteração. De acordo com Kristal³⁶⁸, Borges era duro com traduções que não correspondiam aos seus padrões literários e não hesitava em chamar de “difamações” de uma obra de arte qualquer tradução que ele considerava aquém do original, mesmo que fosse mais “fiel” que outras versões.

Cesco³⁶⁹ afirma que ao mesmo tempo em que Borges procurava valorizar todas as traduções, e acreditar que todas eram verdadeiras, concordava que o tradutor deveria saber quais eram os seus limites naquela obra. Em uma entrevista ao lado de Ernesto Sábato, podemos observar sua opinião a respeito do assunto.

Sábato discorre sobre a má tradução do título do livro de Saint-Éxupéry, *Terre des Hommes*, que aparece traduzido como *Tierra de Hombres*, como se fosse ‘Terra de Machos’, “quando na verdade quer significar – e diz isso claramente – Terra dos Homens, a terra desses pobres-diabos que vivem neste planeta. Não só o tradutor não sabia francês, como não entendeu nada de Saint-Éxupéry e de sua obra inteira...”. Borges concorda com Sábato e acrescenta: “Claro, altera exatamente o título, que é onde mais trabalhou o autor. Quando escolheu um, é porque pensou muito nele. Ninguém, nem o tradutor, deve sentir-se no direito de mudá-lo”.³⁷⁰

³⁶⁶ Eco, **Experiences in translation**, p. 31.

³⁶⁷ Verissimo, *ibidem*.

³⁶⁸ Kristal, **Invisible work: Borges and translation**, p. 33.

³⁶⁹ Cesco, “Borges e a tradução”, p. 92.

³⁷⁰ Apud Cesco, *ibidem*.

Além disso, o escritor acreditava que a tradução poderia melhorar o texto, não que essa alteração fosse desse porte, de mudar o final da história de outro autor. O escritor Borges mantinha uma relação bastante harmoniosa com seus tradutores, já o personagem, na carta enviada a Vogelstein, diz que já está acostumado à soberba dos tradutores. Fora das páginas de Verissimo, o escritor,

longe dos críticos que caçam erros ou dos novos teóricos que defendem a visibilidade do tradutor, está à procura de traduções que revelem aspectos que estão em estado virtual no original, mas que só podem aparecer quando se dão duas condições: que a língua tenha experimentado formas literárias diversas e que o autor traga essas formas para dentro da obra traduzida.³⁷¹

A relação de Jorge Luis Borges com as traduções era de compará-las, destrinchá-las, observando as nuances que valorizavam cada detalhe que lhe chamava a atenção. Quanto às traduções de suas obras, o autor seguia uma linha semelhante a de Italo Calvino, o qual cria que a tradução era a melhor maneira de ler um texto. Ao refletir sobre seus trabalhos traduzidos, o autor via o mérito do tradutor em ler o texto várias vezes. Entretanto, há um quê de modéstia que não corresponde às críticas que costumava proferir. Borges, mesmo quando não traduzia um texto, lia-o com o olhar do tradutor.

[...] não creio que o que escrevo mereça atenção especial. E já fui traduzido para tantos idiomas! As traduções que pude examinar são excelentes. Como me disse Norman Thomas de Giovanni, “minha versão é superior ao texto em castelhano”, ao que respondi: “Claro que sim!”.

É ele [o tradutor] que conhece o texto melhor que eu, o qual só o escrevi uma vez. Ele que o leu e traduziu pode falar com muito mais propriedade, porque o que escrevo, trato de esquecer. E ele não deve se prender a esse jogo de palavras: tradutor-traidor.³⁷²

Longe de acreditarmos que Borges esquecesse o que escrevia, mas cientes de que o escritor era um excelente crítico e leitor, vemos como Verissimo trabalha em seu romance as leituras que poderiam ser comuns ao tradutor e ao autor e como elas se encaixam para compor o enredo da história. Há um cuidado em envolver toda a trama

³⁷¹ Costa, “Borges, o original da tradução”, p. 175.

³⁷² Pinasco, “Los escandinavos aman a Borges” apud Vogel, **Jorge Luis Borges e a reinvenção poética da entrevista**, p. 85-86.

relacionando-a intertextualmente com o próprio Borges, Poe e Lovecraft. Vemos que o tradutor Vogelstein, como o Feliciano de Erico Verissimo sabia sobre Mansfield, sabe sobre os gostos de Borges nos mínimos detalhes. Na teia de referências aos escritores dos quais o autor gostava é que ele nos prende à narrativa.

Primeiramente, temos a referência do gato Alef, nome dado em homenagem ao livro e conto homônimos de Borges. Vogelstein explica que o único motivo que poderia impedi-lo de viajar seria o gato, uma vez que a tia não poderia mais cuidar dele. Com a morte de Alef, ele pode ir ao Congresso Israfel sobre Edgar Allan Poe. Ao lembrarmos que Alef é a primeira letra grega, ou o início das coisas, podemos dizer que Alef (o gato e o livro de Borges ³⁷³) realmente é o propulsor de toda a história. Isso porque tudo na narrativa de alguma maneira remete aos contos deste livro.

O primeiro conto de **O aleph**, “O imortal”, fala sobre alguém que procura a Cidade Secreta dos Imortais. Ao que tudo indica, a ida de Vogelstein para o Congresso Israfel é quase como essa busca, ao se juntar ao que ela chama de “minhas celebridades” ou os especialistas em Poe, o tradutor se diz deslumbrado. Quando se depara com Borges e aperta “sua mão verdadeira, a mão de Jorge Luis Borges, que eu apertava sem acreditar, era de carne e osso!” ³⁷⁴, ele se mostra em estado de êxtase, como aquele que se depara com um deus. Mais extasiado ainda, ele fica ao se ver na Cidade Secreta de Borges, quando começa a solucionar o crime ao lado do autor.

A minha felicidade era indisfarçável, Estava sem dormir, ainda atordoado com a cena que vira no quarto. Com as perguntas da polícia e depois dos repórteres. Com uma manhã vertiginosa em que só a presença suave de Ângela me salvara de um colapso nervoso. Ângela até segurara a minha testa, como fazia a tia Raquel, enquanto eu vomitava tudo o que bebera na noite anterior. Mas agora eu estava dentro da biblioteca de Jorge Luis Borges. Eu chegara ao centro do labirinto e o monstro me oferecera chá. Mate ou xerez. Eu estava no meio dos seus livros. Sob as suas gravuras de Piranesi, bebendo seu chá certamente inglês, e você me ouvia, e desta vez não era um sonho.³⁷⁵

O final desse trecho não deixa de ser curioso e de nos lembrar o conto de Erico Verissimo, “Conversa com um fantasma”, tendo em vista que indica também que o

³⁷³ Borges, **El aleph**.

³⁷⁴ Verissimo, *idem*, p. 28.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 43.

tradutor sonhava com a presença de Borges: “você me ouvia, e desta vez não era um sonho”.

“O morto”, outro conto de **O aleph**, poderia ser uma referência ao próprio assassinato, (o qual, tudo indicava, teria sido cometido por vingança ou inveja) ocorrido no Congresso: do especialista Joachim Rotkopf, o qual se engalfinhava com outros dois pesquisadores de Poe, Xavier Urquiza (com quem mais discutia) e Oliver Johnson. Numa das discussões em situações anteriores, eles haviam chegado praticamente a dentadas reais, quase como “Os teólogos” de Borges, conto também presente em **O Aleph**.

No final da história, Borges, o personagem, nos relata que a mãe do Vogelstein o abandonou para ficar com Rotkopf. Uma referência à cativa que decide largar a família e voltar para o deserto, negando sua origem? Talvez. Da mesma forma que a busca de Vogelstein por suas origens, indo em busca de Rotkopf, também remete ao conto “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz”, cuja principal ideia é que não se pode fugir das raízes.

Além dessas associações, podemos tecer ligações com: “A Casa de Asterion”, como uma referência ao próprio Vogelstein que vivia fechado em sua casa; ao “Deutsches Requiem” em relação à morte de Rotkopf (nazista); “A busca de Averbóis”, sobre como o destino pode mexer com a vida das pessoas (como foi o caso da ida do tradutor ao Congresso); “Os dois reis, os dois labirintos”, Borges e Vogelstein mostrando os dois labirintos, os dois lados da história, e o “Abenjacán, o Bokari, morto em no seu labirinto” que contém a própria indicação do caminho da narrativa.

De todos os contos citados e entrelaçados ao romance de Verissimo, talvez “Os dois reis, os dois labirintos” tenha maior relevância para explicar em detalhes a relação do tradutor com o autor. Isso porque o conto fala de um rei da Babilônia que manda construir um labirinto tão desconcertante que todos os que nele entram, se perdem. O rei da Arábia, em visita à Babilônia, é convidado a entrar no labirinto, perde-se, mas consegue sair com a ajuda de Deus. Indignado, ele retorna à Arábia, reúne seu exército, toma a Babilônia e aprisiona seu rei para depois soltá-lo no “labirinto” do deserto, onde este morre de fome e sede.

A relação de Borges e Vogelstein é uma alegoria desse conto. O tradutor nunca obteve a resposta que sonhava quando do erro cometido na tradução de Borges e passou a vida pensando em chamar a atenção do escritor. Todo tempo na narrativa, ele tenta se convencer de que as considerações de Borges têm a ver com ele, com o fato de o escritor ter se lembrado dele, daquele erro cometido, da carta e das desculpas:

Você [Borges] tinha desaparecido entre admiradores. Tentei convencer de que sua frase, sobre a deslealdade de Cuervo com o autor. Fora uma alusão velada à minha tradução do seu conto na revista da Globo, vinte e cinco anos antes. Sim, Borges se lembrava de mim. Vogelstein. Vogelstein de Porto Alegre. Tinha que se lembrar!³⁷⁶

Yo y el señor Volgestein! Você tinha me incluído na sua rápida dedução e me descrito como um igual. Éramos dupla de escritores e decifradores de universos, simples e complexos. Borges y yo, yo y Borges. Eu tinha sido aceito! Você talvez até se lembrasse da minha tradução na Mistério Magazine, da nossa troca de cartas, das minhas cartas sem resposta, da minha insistência em vê-lo, dos meus três contos...³⁷⁷

A impressão que o tradutor personagem nos passa é que a mudança no final da história foi feita não apenas para melhorar o texto de Borges, nem tampouco para que passasse despercebida. Como nos romances citados no capítulo 2, também o personagem Vogelstein deseja o posto de escritor e, neste romance em específico, o de detetive ao lado de Borges. À medida que a trama se desenrola, vemos que o desejo do tradutor era ser notado e a pior coisa que lhe acontecera foi o escritor ter visto a mudança na tradução, mas tê-la considerado tão catastrófica que nem sequer se deu ao trabalho de se preocupar com ela.

Por essa razão, Vogelstein cria para o escritor uma trama policial, um labirinto irresistível. É como se o tradutor quisesse provar a Borges que podia ser tão bom quanto ele. Em relação a isso, vemos uma clara referência ao conto “A morte e a bússola”, pois o personagem tradutor, tal qual Erik Lönnrot (o detetive de Borges), cria as circunstâncias do próprio crime, formulando a história em torno de uma série de erudições. Como Lönnrot, Volgestein se gaba durante o conto de seu vasto conhecimento sobre a literatura policial.

³⁷⁶ Ibidem, p. 32.

³⁷⁷ Ibidem, p. 50.

Em “A morte e a bússola”, o crime também ocorre em um hotel, no Congresso Talmúdico, e as pistas também são todas repletas de simbologia para desviar a atenção do leitor para o que realmente importa. Contudo, a ironia é: ainda que o tradutor tenha construído uma trama elaborada, o escritor consegue decifrá-la, Borges sai do labirinto, “o autor sempre vence”.

Obrigado pelo privilégio, que só posso atribuir ao excesso de deferência que inspiram os ídolos ou os velhos. E muito raro, nas tortuosas relações entre o autor e suas criaturas, um personagem receber a incumbência de escolher o fim da história. Mas desconfio que a única conclusão possível é a que você determinou desde o começo: nunca escapamos do autor, por mais generoso ou penitente que ele pareça.³⁷⁸

Outro aspecto interessante da trama é que Verissimo usa os contos “A carta roubada” e “O escaravelho dourado” de Edgar Allan Poe como pano de fundo da sua narrativa. A proposta é também tirar o foco da figura do assassino, desviando a atenção para os códigos e objetos em volta do fato. Verissimo traça um paralelo entre o *vide papier* de Mallarmé, o pergaminho, a carta roubada, palimpsesto, o papel do escaravelho. O que importa, afinal, é que uma história foi escrita em cima de outra (e de outra e de outra...).

Jamais poderia acreditar que o destino estava me chamando pelo nome, que tudo já estava decidido por mim e antes de mim por algum Borges oculto, que o meu papel estava me esperando como o *vide papier* de Mallarmé esperava seus poemas.³⁷⁹

De fato, a história já estava esperando que Borges a decifrasse, o tradutor já conhecia profundamente o autor para produzir algo que em muito se assemelhasse ao mestre.

3.3. Herói ou bandido? O jogo duplo da tradução.

Em nossas vidas, convivemos com essa dupla existência, essa dupla polaridade.

*Italo Calvino*³⁸⁰

³⁷⁸ Ibidem, p. 119.

³⁷⁹ Verissimo, idem, p. 14.

³⁸⁰ Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 61.

Cronin³⁸¹ argumenta que os tradutores já são naturalmente vistos com desconfiança, tendo em vista que por vezes precisam se distanciar da sua cultura, sociedade e linguagem em detrimento de outra. Essa desconfiança se reflete na forma como as pessoas julgam o seu ofício: se não é possível saber a quem ele serve, como confiar no tradutor?

Ademais, a própria história da tradução não contribui para mudar essa imagem, pelo contrário, ao lembrarmos “as belas infieis”, por exemplo, quando as traduções eram propositadamente alteradas, é difícil contra-argumentar sobre o tradutor não ser visto como traidor. Não obstante, ainda há muitos outros exemplos de textos (literários, políticos, jornalísticos etc) que ao serem traduzidos são manipulados em função de objetivos nem sempre nobres.

O que não se pode deixar de considerar é que qualquer atividade que envolva o uso da palavra é passível de manipulações. Basta analisarmos uma mesma notícia veiculada em diferentes países por diferentes mídias para percebermos o quanto de interpretação, de ideologia e de jogos de poder estão por trás das decisões sobre o que é dito ou silenciado. E no campo literário, várias histórias já foram e são ainda contadas para manter o *status quo* de determinados grupos em detrimento de outros ou afirmar a hegemonia de alguns países.

Se algumas reescrituras são inspiradas por motivações ideológicas ou produzidas sob restrições ideológicas, dependendo da identificação ou não do reescritor com a ideologia dominante de sua época, outras reescrituras são inspiradas por motivações poetológicas, ou produzidas sob restrições poetológicas.³⁸²

Sendo assim, ver o tradutor representado como o vilão da história é possível, entretanto, também pode recair no estereótipo. Por isso, analisar essa representação pode ser muito pertinente para discutirmos questões que dizem respeito ao status profissional do tradutor e também à ética que seu trabalho demanda.

Em um dos ensaios de **Seis propostas para o novo milênio**, Calvino apresenta seu conceito de romance como uma grande rede, a qual se estende na multiplicidade dos possíveis, questionadora das verdades. O escritor lança a pergunta: “quem somos nós,

³⁸¹ Cronin, **Translation and globalization**, p. 126.

³⁸² Lefevere, **Tradução, reescrita e manipulação literária**, p. 22.

quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações?"³⁸³.

No comentário intitulado “Se um narrador numa noite de inverno”, resposta a uma resenha do crítico Angelo Guglielmi, Italo Calvino explica uma série de pontos acerca da construção do romance. A rede pensada por Calvino é apresentada num gráfico na última página do livro, logo após o comentário, o qual reproduzimos abaixo.

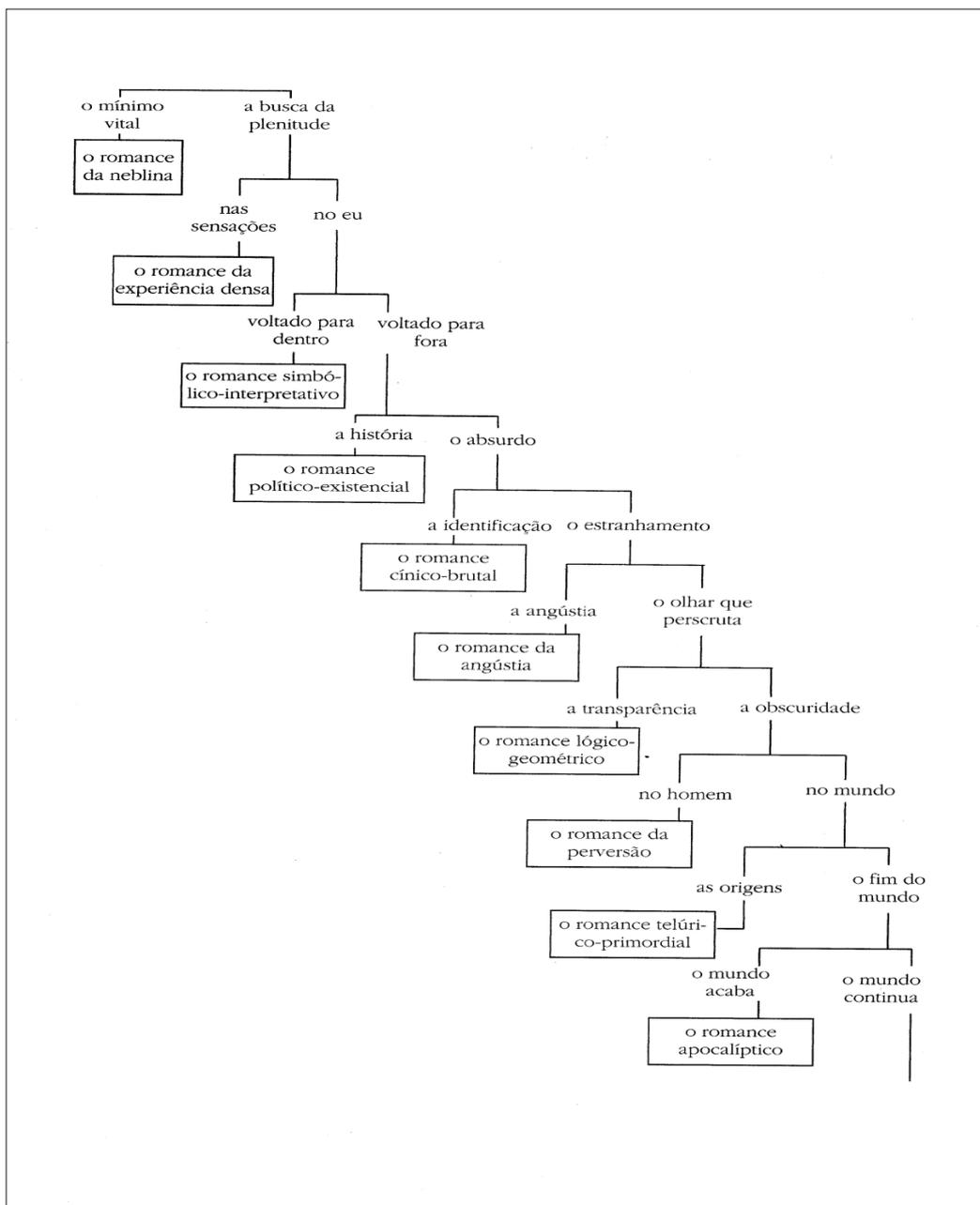


Figura 5³⁸⁴

³⁸³ Calvino, idem, p. 138.

³⁸⁴ Esquema dos romances de **Se um viajante numa noite de inverno**.

A intenção de apresentar o esquema foi discutir um ponto importante: o tradutor dentro da rede proposta por Calvino. Tomamos emprestado o esquema do escritor porque vimos que o fazer tradutório em muito se assemelha a fazer parte de uma rede, mais especificamente, de uma rede com elementos semelhantes aos propostos na construção de Calvino. Vale a pena, então, tecer algumas considerações.

O esquema de Calvino mostra como o romance **Se um viajante numa noite de inverno** foi pensado e nas dicotomias propostas antes de cada romance apócrifo. Vimos muita semelhança com os próprios paradoxos, ou *double binds*, discutidos nos Estudos de Tradução. É sobre esses pares que falaremos um pouco.

O esquema apresenta as seguintes combinações antes de cada romance inacabado: o mínimo vital/a busca da plenitude; as sensações/no eu; voltado para dentro/voltado para fora; a história/o absurdo; a identificação/o estranhamento; a angústia/o olhar que perscruta; a transparência/a obscuridade; no homem/no mundo; as origens/o fim do mundo; o mundo acaba/o mundo continua.

Sobre o mínimo vital/a busca da plenitude, podemos considerar que o tradutor tenta encontrar o equilíbrio entre apresentar o mínimo para o texto ser entendido e o desejo de plenitude, da correspondência exata de significado. Essa busca ocorre tanto nas sensações como no próprio eu, na história do tradutor; levando em conta informações internas e externas.

Além disso, é preciso lidar com a história, o absurdo (sendo aqui interpretado como aquilo que aflige o tradutor: intraduzibilidades, frustrações...), com a escolha estratégica entre identificação ou estranhamento, entre trazer o leitor ao texto ou levar o texto ao leitor. Destarte, há a angústia sobre o que não pode ser traduzido e os olhares que perscrutam o tradutor; a transparência ou a obscuridade que lhe perturbam como pessoa (homem) e como profissional (visto no mundo). Por fim, a própria relação entre origem e fim, original e produto, partida e chegada.

No esquema, vemos que o mundo continua e podemos tratá-lo como uma metáfora de que a tradução, assim como as histórias ou os romances que poderiam continuar por folhas e mais folhas, nunca é um produto definitivo. Essas interpretações aqui propostas têm o intuito de ressaltar que todas essas dicotomias devem ser levadas

em conta antes de classificarmos um tradutor como detetive/herói ou bandido/traidor. Ninguém é totalmente santo ou bandido o tempo todo. A escolha por um dos lados não é aleatória e o que há por trás das histórias das traduções, fora e dentro da ficção, vale muito a pena questionar.

CAPÍTULO 4

ENTRE MARGENS



Figura 6³⁸⁵

A tradução não é, e talvez nunca tenha sido, uma atividade isolada, executada independentemente das disputas de poder dentro da sociedade. Em sua maioria, os tradutores trabalham bem, e com segurança, dentro dos perímetros traçados pelos poderes políticos da sua época. Os relativamente poucos tradutores que violam as normas sociais o fazem porque são capazes de usar o poder delegado, porque podem explorar sua inserção entre forças contraditórias e porque suas formas de múltiplo emprego por vezes lhes permitem uma autoridade social maior do que normalmente lhes é estendida.

*André Lefevere*³⁸⁶

³⁸⁵ Figura disponível em: www.chineseinterpreter.biz

³⁸⁶ Lefevere, “Os tradutores e o poder”, Delisle e Woodsworth, **Os tradutores na história**, p. 164-165.

Questões referentes à identidade costumam se intensificar quando há confronto com outra comunidade diferente da nossa. Deparamo-nos com o “outro” em vários contextos e no que se refere ao que classificamos como cultura nacional, qualquer invasão costuma gerar uma reação contrária bastante forte. A delimitação do que pertence a um e a outro povo se torna mais intensa quando se percebe que a noção do que entendemos até ali, no momento do encontro, pode estar sob ameaça.

Desde sempre os povos ao redor do mundo estabelecem relações (políticas, comerciais, econômicas, culturais...) e no meio delas vemos as figuras do tradutor e do intérprete. De acordo com Roland, as informações sobre o trabalho dos intérpretes ao longo da História escondem páginas em branco. Poucos são os registros acerca do seu trabalho diplomático nos contextos políticos.

As prateleiras das bibliotecas estão cheias de registros de conferências bilaterais e multilaterais, encontros com chefes de Estado, bem como contatos regulares de caráter político ou econômico de âmbito internacional. Evidentemente, o leitor atento deve se perguntar sobre os aspectos práticos e funcionais por trás desses contatos entre as nações, dentre os quais o mais básico é a língua. [...] Sem o serviço dos tradutores e intérpretes não haveria “relações internacionais”.³⁸⁷

Ainda que haja uma visão idealista da neutralidade e da imparcialidade desses profissionais, ambos transmitindo apenas as informações *ipsis litteris* de um lado a outro, é preciso lembrar que o processo de tradução não é isento de questões subjetivas. Isso significa que, em meio aos discursos e afirmações, mesmo que o tradutor ou o intérprete não omita ou acrescente informação de forma alguma, a sua escolha de palavras e a sua interpretação têm consequências.

É o que acontece, por exemplo, quando um intérprete transmite uma dada informação de forma eufêmica a fim de evitar um desentendimento entre as partes envolvidas. Intencionalmente ou não, ao propor uma solução desse tipo, ele está exercendo poder simbólico³⁸⁸, transfigurando seu capital cultural (o conhecimento da língua) para produzir um efeito diferente. Ao participar dos jogos políticos entre as

³⁸⁷ Roland, **Interpreters as diplomats**: a diplomatic history of the role of interpreters in world politics, p. 7. Este livro pode ser comparado ao **Tradutores na história**, pois relata o papel dos intérpretes desde o período Medieval até a formação das Nações Unidas, passando por diversas culturas tanto ocidentais quanto orientais.

³⁸⁸ Cf. Bourdieu, **O poder simbólico**, p. 15.

nações, tanto o tradutor quanto o intérprete exercem enorme influência sobre o que acontece entre os países.

“Ainda que a tradução seja vista como uma prática que atravessa fronteiras entre línguas nacionais e culturas para comunicar um espírito universal, devemos nos perguntar quais diferenças linguísticas e culturais conduzem o trabalho do tradutor”³⁸⁹. A afirmação de Venuti nos lembra de que o tradutor e o intérprete lidam com dois lados da história, com duas culturas e ideologias e, em determinadas situações, pode ser que uma delas acabe predominando.

Todo tradutor está, inevitavelmente, exposto a um jogo de forças, mesmo que ele (ou ela) esteja focado em um objetivo específico. Ademais, essas forças inconscientes fazem parte do tradutor enquanto *ser*, determinando seu *desejo* de traduzir. É ilusão pensar que o tradutor escapa dessas pressões apenas por estar ciente delas.³⁹⁰

Bhabha³⁹¹ fala do caráter ambivalente da linguagem, da imprecisão que cerca o discurso da nação sobre a supremacia. Ele faz alusão a Jano para explicar o espaçamento em processo, no qual o significado pode ser parcial porque está em formação, a história está no meio do caminho porque ainda não está fechada, da mesma forma que a ideia de autoridade cultural pode ser ambivalente porque também está compondo sua imagem. Isso nos remete exatamente a noção de que toda identidade está em processo e os caminhos até ela estão sempre em discussão.

A narrativa sobre nação também é plurissignificativa e recusa a noção de totalidade. Nesse sentido, é necessário enfatizar que “as faces de Jano” de cada história nem sempre são reveladas, por isso é tão importante o constante re-narrar, re-traduzir, repensar os aspectos por trás dos discursos nacionais e locais. O tradutor, por força do seu ofício, idealmente, precisa olhar para as duas faces de Jano quando tenta conciliar interesses opostos. Sobre o papel da tradução nos contextos pós-coloniais, Robinson explica que ela exerce três papéis:

- como canal de colonização, paralelo e conectado com a educação e o controle de mercados e instituições;
- como sinalizador de desigualdades culturais que permanecem após o colapso do colonialismo;

³⁸⁹ Venuti, “Local contingencies: translation and national identities”, Berman; Wood, **Nation, language and the ethics of translation**, p. 179.

³⁹⁰ Berman, Antoine, “Translation and the trials of the foreign”, p. 284. Tradução de Venuti no livro **The translation studies reader**.

³⁹¹ Bhabha, **Nation and narration**, p. 5.

- como canal de descolonização.³⁹²

A tradução serve como mecanismo de aculturação, na medida em que é usada para divulgar a cultura dominante, mantendo o poder do país mais forte sobre o mais fraco. Neste sentido, vemos que isso reflete o que Bourdieu explica sobre a manutenção do *habitus*. Ainda que o país colonizador ou hegemônico não permaneça no país outrora colonizado como presença oficial, ele dirige seus esforços para manter seu poder simbólico sobre aquela cultura por meio de instituições e mecanismos que perpetuam a diferença.

Constantemente, a experiência de colonizado não costuma acabar quando os soldados da nação colonizadora se retiram, porque as consequências da colonização são duradouras: a pobreza, a dependência e o subdesenvolvimento³⁹³. A tradução acaba sendo um dos meios, uma das instituições que ajudam a manter a dominação, divulgando o ponto de vista do (ex)colonizador e seus valores, funcionando como sinalizadora das desigualdades.

Por outro lado, a tradução pode funcionar como canal de descolonização na medida em que possibilita a divulgação da cultura considerada “menor” para aquela dos países hegemônicos. Além disso, a proposição de re-traduições disponibiliza os textos, os quais podem ter sido traduzidos pelo olhar do dominador, sob um novo ponto de vista. Até mesmo porque, como Vicente Rafael ressalta, “a tradução tinha significados completamente diferentes para os diferentes grupos no processo de colonização”³⁹⁴. De fato, “hoje se reconhece que o colonialismo e a tradução andavam lado a lado”³⁹⁵. A tradução tanto cumpriu o papel de sujeitar o povo colonizado como o de desafiar o processo de colonização por tornar visível a cultura local ou ainda celebrar as culturas híbridas.

Meschonnic diz que “hoje mais que nunca, a tradução é o elemento de troca e de conhecimento entre as culturas, e no interior de cada cultura”³⁹⁶ e recorda que a história da Europa nasceu da tradução. Complementando o que propõe o autor, podemos dizer

³⁹² Robinson, **Translation and empire: postcolonial theories explained**, p. 31.

³⁹³ Cf. Said, “A representação do colonizado: os interlocutores da antropologia”, Said, **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**, p. 114-136.

³⁹⁴ Rafael apud Bassnet, **Post-colonial translation**, p. 3.

³⁹⁵ Ibidem, idem.

³⁹⁶ Meschonnic, op. cit., p. xxxix.

que muitas vezes, vários países desse continente alteraram de forma profunda, por meio da força, da política e das traduções, o rumo dos países colonizados.

De acordo com Lefevere³⁹⁷, oferecer uma tradução a uma nação pode ser visto por ela como um ato de violência, uma invasão do estrangeiro. Venuti³⁹⁸ também fala sobre isso e acrescenta que essa visão se dá porque há um pensamento nacional que parte do conceito metafísico de identidade como uma essência homogênea e perpassa noções de raça e etnia, as quais são manifestadas naquela linguagem e cultura em específico.

Por essa razão, há situações de manifestação de um nacionalismo exagerado, o qual até mesmo nega “não apenas o direito de se ler obras estrangeiras, mas ainda de as traduzir, pois isso seria intoxicar o espírito nacional”³⁹⁹. Em outros momentos, ainda que as obras sejam traduzidas, não há nenhum tipo de legitimação sobre ela e a “única forma de a tradução ser considerada válida é que ela seja realizada da língua dominante para a língua menos poderosa”⁴⁰⁰. Sendo assim, qualquer tradução feita no sentido oposto adquire o sentido de contestação acerca do *status quo*.

Tymoczko, em seu artigo intitulado “Post-colonial writing and literary translation”⁴⁰¹, fala sobre o posicionamento político que os autores e os tradutores podem manifestar. Ao lidar com um texto repleto de elementos culturais e linguísticos que envolvem fatores problemáticos na cultura de chegada, o tradutor enfrenta um dilema: ser “fiel” e deixar esses fatores transparecerem, mesmo com as dificuldades que possam causar em relação à sensibilidade e aos pontos de vista do tradutor e do público que recebe o texto, ou omitir as diferenças culturais e deixar a “fidelidade” ao texto de lado. Já o escritor pós-colonialista pode escolher entre um tom mais agressivo na forma de apresentar elementos não familiares ao público estrangeiro e local ou enfatizar aspectos que reforçam a idéia de universalidade, calando as diferenças e tornando-as periféricas ao interesse do texto.

³⁹⁷ Lefevere, **Translation, history, culture**, p.18.

³⁹⁸ Venuti, “Local contingencies: translation and national identities”, Bermann; Wood, **Nation, language and the ethics of translation**, p. 177.

³⁹⁹ Bassnet, **Estudos de tradução**, p. 160.

⁴⁰⁰ Idem, “Translation and culture”, Kuhiwxzak; Littau, **A companion to translation studies**, p. 20.

⁴⁰¹ Bassnet, Trivedi, **Post colonial translation: theory and practice**, p. 21

Com relação ao trabalho do intérprete, o qual atua diretamente com as partes envolvidas no processo político, apresentando as informações partilhadas em tempo real, há também recursos que marcam seu posicionamento. Visson⁴⁰² explica que o tradutor simultâneo pode lançar mão de omissões, adições, sinédoques, metonímias, inversões gramaticais, equivalentes semânticos, condensação para evitar repetições etc. É claro que a interpretação do que é dito e do que pode ser adaptado ou retirado do discurso tem relevância para observarmos o uso do poder do intérprete.

Neste capítulo, podemos ver alguns exemplos do intérprete como personagem em narrativas que ilustram o posicionamento político de autores de países considerados periféricos: Mia Couto e Carlos Fuentes, respectivamente de Moçambique e México, e de uma autora de um país hegemônico, a norte-americana Ann Patchett. No caso do romance de Mia Couto, **O último voo do flamingo**, e do conto de Carlos Fuentes, “As duas margens”, vemos a representação dos intérpretes como importantes figuras em narrativas pós-coloniais; já o romance **Bel Canto**, de Ann Patchett fala do papel deste profissional em outro tipo de situação: o sequestro de estrangeiros por um grupo guerrilheiro de “algum lugar” da América do Sul.

Ao longo da História⁴⁰³, a presença dos tradutores e intérpretes foi crucial para as relações entre povos. Na Antiguidade, no Período Medieval, ou na Europa do final do século XVIII não havia muita distinção entre um e outro, tradutores e intérpretes recebiam o status de diplomatas. A nação que os tinha mostrava poder. Na Roma antiga, por exemplo, a presença ou a ausência de um intérprete poderia causar problemas nas relações internacionais e a política do Estado Romano era ter os intérpretes à disposição, mesmo quando não era necessário. Partia-se do pressuposto de que isso demonstrava sua superioridade, uma forma de levantar a própria bandeira.

O trabalho dos tradutores e intérpretes continua sendo feito e têm grande relevância política. Se nos livros de História, como explica Roland, eles não costumam ser citados, seu papel tem sido repensado na literatura. Os autores têm demonstrado que, por trás das decisões políticas, um dos personagens principais costuma ser o tradutor ou intérprete.

⁴⁰² Visson, “Simultaneous Interpretation: Language and Cultural Difference”, Bermann; Wood, **Nation, language and the ethics of translation**, p. 52.

⁴⁰³ As informações deste parágrafo podem ser conferidas em Roland, idem, p. 20 e p. 36.

4.1. *Navegar é preciso. Traduzir para conquistar, também.*

“As Duas Margens”, conto do escritor mexicano Carlos Fuentes, é um dos trabalhos do autor voltado a reconfigurar aquilo que ficou à margem da história do México ou que foi contado pelo ponto de vista do colonizador. Carvalhal fala sobre essa característica da literatura latino-americana:

Com efeito, as ficções latino-americanas têm-se pautado marcadamente pela possibilidade de reivindicar um passado a partir do presente, pela capacidade de repovoar os espaços por um resgate das origens que a colonização havia apagado. Daí a frequência com que ficção e história se mesclam nessas produções do mesmo modo como nelas atuam imaginação e memória. Por isso, dirá Carlos Fuentes, “não devemos separar o que somos capazes de imaginar daquilo que somos capazes de lembrar”.⁴⁰⁴

Fuentes utiliza o relato em primeira pessoa de um dos conquistadores espanhóis, Bernal Díaz Del Castillo, *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, e reconta a história do ponto de vista do intérprete Jerónimo Aguilar. No conto, o autor trabalha com os dois pólos discursivos: o histórico ou “real”, dialogando com a história oficial do México; e o ficcional, acrescentando detalhes vistos pelo personagem tradutor. Na verdade, não fosse o caráter fantástico de o narrador já estar morto ao contar a história, poderia perfeitamente ser a versão de umas das testemunhas dos acontecimentos, o que nos remete à afirmação de Ricoeur de que “a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia”⁴⁰⁵. Fuentes explora “as potencialidades do passado real e os possíveis irreais da pura ficção”⁴⁰⁶.

Os personagens, ainda que sejam criações, também são indivíduos históricos encontrados não só no relato de Bernal Díaz como em outros documentos. Jerónimo de Aguilar⁴⁰⁷, por exemplo, é descrito em documentos oficiais como um espanhol⁴⁰⁸ que em 1511, após o naufrágio da caravela na qual viajava, junto a outro sobrevivente, Gonzalo Guerrero, alcançou o litoral de Yucatán e foi feito prisioneiro por uma tribo maia. Os dois passaram oito anos em poder dos índios até serem resgatados na chegada da expedição de Hernán Cortés em 1519. Guerrero não quis seguir com os

⁴⁰⁴ Carvalhal, “Literatura comparada na América Latina: contribuição para novos paradigmas”, p. 465.

⁴⁰⁵ Ricoeur, **Tempo e narrativa**, p. 329.

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 331.

⁴⁰⁷ Cf. Meyer; Sherman; Deeds, **The Course of Mexican History**, p. 98 e Meyer; Beezley, **The Oxford History of Mexico**, p. 80-81.

⁴⁰⁸ Em algumas fontes, encontramos a referência de que ele era clérigo, em outras o fato não é citado.

conquistadores, pois já havia constituído família e se integrado à tribo maia, Aguilar, ainda ligado aos valores europeus, começou a atuar como intérprete de Cortés, pois dominava a língua maia e o espanhol.

Vi tudo. Gostaria de contar tudo. Mas minhas aparições na história estão severamente limitadas ao que de mim se disse. Cinquenta e oito vezes sou mencionado pelo cronista Bernal Díaz Del Castillo em História Verdadeira da Conquista da Nova Espanha.⁴⁰⁹

O Aguilar histórico trabalhou a favor da conquista, transformando-se em um dos seus grandes colaboradores. Na ficção, sob a ótica do pós-colonialismo, Fuentes constrói o intérprete repensando o seu papel no processo de invasão. Se na História ele foi cúmplice dos colonizadores; na ficção, Aguilar repensa sua participação.

Um aspecto importante na forma de narrar de Carlos Fuentes é que Jerónimo de Aguilar reconta sua trajetória numa narrativa póstuma. Dentro do contexto da cultura mexicana, essa característica se torna pertinente porque, como escreve Octavio Paz: “a morte mexicana é o espelho da vida dos mexicanos”⁴¹⁰.

Para os antigos mexicanos a oposição entre morte e vida não era tão absoluta como para nós. A vida se prolongava na morte. E ao revés. A morte não era o fim natural da vida, mas sim fase de um ciclo infinito. Vida, morte e ressurreição eram estágios de um processo cósmico, que se repetia insaciável.⁴¹¹

Ao escolher narrar do ponto de vista pós-morte, o autor confere caráter simbólico ainda mais efetivo ao que se propõe a contar. O reflexo no espelho da vida de Aguilar é perturbador para o personagem e as imagens que voltam à memória não lhe permitem ter paz. Ainda sobre a questão da morte, West⁴¹² afirma que a identidade tem a ver com desejo e morte. Na concepção do autor, a forma como construímos a identidade é percebida em como concebemos o desejo e a morte, o desejo por reconhecimento e a busca por visibilidade.

Poderíamos dizer que essa busca tem a ver, então, com o próprio desejo de ser reconhecido, de sentir-se parte de algo maior, de que a vida tenha valido a pena e que a morte sirva como uma forma de coroação. O que Aguilar personagem enxerga no passado não parece lhe provocar nenhum tipo de orgulho. Na verdade, ele não só

⁴⁰⁹ Fuentes, “As duas margens”, **A Laranjeira**, p. 10.

⁴¹⁰ Paz, “Nuevo Mundo y conquistas”, **México en la obra de Octavio Paz**, p. 43.

⁴¹¹ Ibidem, idem.

⁴¹² West, ““A Matter of Life and Death”. RAJCHMAN, John (ed.), **The Identity in Question**, p. 15-16.

percebe que a conquista trouxe danos aos dois lados, como também nota que o preço pago, “o sangue na superfície das águas”, foi muito alto.

Não nos enganemos; **ninguém saiu ileso dessas façanhas de descobrimento e conquista**, nem os vencidos, que viram a destruição de seu mundo, nem os vencedores, que nunca alcançaram a satisfação total de suas ambições e sofreram injustiças e desilusões sem fim.⁴¹³

Eu, Jerónimo de Aguilar, vejo o Novo Mundo antes de fechar para sempre os olhos, e a última coisa que vejo é o litoral de Veracruz e os navios que zarpam cheios do tesouro mexicano, guiados pela mais segura das bússolas: um sol de ouro e uma lua de prata, suspensos ambos, ao mesmo tempo, num céu azul-negro tempestuoso nas alturas, **mas cor de sangue ao tocar a superfície das águas.**⁴¹⁴

No decorrer da narrativa, ele também explicita que os conquistadores se depararam com a decepção, porque também para eles nada do que foi prometido foi cumprido pela Espanha. A ironia de tudo, nas palavras de Aguilar, é que Cortés foi julgado e despojado do poder, e aqueles que o auxiliaram perderam a vida, a liberdade e a riqueza que lhes fora prometida.

O personagem Aguilar volta à História na tentativa de compreender seu papel como auxílio do colonizador. Fuentes leva o leitor a repensar, por meio das palavras do tradutor, a forma como a dominação foi feita e os resultados dela e, além disso, mostra que, se o intérprete tivesse mudado de lado, talvez pudesse ter alterado a história. Aguilar, por possuir uma arma que ele julgava inabalável, a língua, sentia-se seguro, mas percebeu que o poder que ele imaginava não era suficiente para conter o andamento da História.

Idiota: vivi num falso paraíso era que, por um instante, a língua e o poder coincidiram para sorte minha, pois, ao juntar-me eu em Yucatán aos espanhóis, o intérprete anterior, um índio vesgo chamado Melchorejo, me disse ao ouvido como se me adivinhasse as intenções: — **São invencíveis. Falam com os animais.**⁴¹⁵

A afirmação do índio sobre a invencibilidade dos espanhóis nos remete a um ponto importante da conquista: o caráter mágico que permeava toda a cultura asteca e do qual os espanhóis se aproveitaram. Todorov, em **A conquista da América**, tece comentários sobre a relação entre a cultura e os signos como uma das razões da vitória espanhola.

⁴¹³ Fuentes, *ibidem* (grifos nossos).

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 12 (grifos nossos).

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 33-34 (grifos nossos).

Primeiramente, o autor explica que parte do domínio espanhol se deu porque eles seguiram ao pé da letra a máxima “dividir para conquistar”, ou melhor, souberam se aproveitar do fato de os índios já estarem brigando entre si para semear mais discórdia e angariar aliados. A estratégia fez com que muitos índios se juntassem aos espanhóis por considerá-los um mal menor em comparação aos astecas (cujo imperador era Montezuma).

Além disso, muito do entendimento de mundo dos índios provinha da crença de que tudo estava traçado, de que havia profecias que justificavam o rumo da história. Cortés se inteirou dos mitos indígenas e criou um mito em torno de sua própria chegada, a história do retorno de Quetzalcoatl.

Segundo os relatos indígenas anteriores à conquista, Quetzalcoatl é uma personagem simultaneamente histórica (um chefe de Estado) e legendária (uma divindade). Em um dado momento, é obrigado a deixar seu reino e partir para o leste (o Atlântico); desaparece, mas segundo algumas versões do mito, promete (ou ameaça) voltar um dia para recuperar o que é seu. [...] Alguns relatos indígenas da conquista [...] dizem que Montezuma tomou Cortés por Quetzalcoatl, que voltava para recuperar seu reino; essa identificação seria um dos motivos de sua passividade diante do avanço dos espanhóis.⁴¹⁶

Para que os espanhóis tivessem conhecimento de todos esses artifícios, uma outra intérprete teve papel crucial: a índia Marina, ou Malinche, a qual além de saber a língua asteca e interpretá-la para o maia, teve mais influência do que Aguilar porque se tornou amante de Hernán Cortés. A personagem histórica divide opiniões: de um lado alguns creem que ela seja a traidora; de outro, a nova Eva, porque deu a luz ao primeiro “mexicano”, ou o primeiro mestiço de espanhol e índio.

Jerónimo de Aguilar sabia a língua maia e a espanhola, Malinche sabia o asteca e o maia e os dois trabalhavam em conjunto para as traduções, até que ela também aprendeu o espanhol. A língua materna de Malinche era o asteca, mas ela fora vendida aos maias e aprendera o idioma. Posteriormente, foi dada de presente aos espanhóis como escrava. A diferença crucial entre ela e Aguilar é que Malinche sabia os pontos fracos do seu povo e atuou, de certa maneira, como estrategista, contando a Cortés os principais problemas entre os índios e, provavelmente, as características culturais que os distinguiam.

⁴¹⁶ Todorov, **A conquista da América**: a questão do outro, p. 170.

O personagem Aguilar nos conta que Malinche tornou-se a segunda língua de Cortés⁴¹⁷: “Então que a segunda língua do conquistador, uma princesa escrava de Tabasco batizada dona Marina mas conhecida por La Malinche, traduziu celeremente os mensageiros”⁴¹⁸. Bernal Díaz escreveu que “Cortés, sem ela, não podia entender os índios”⁴¹⁹. Malinche esteve no centro das negociações entre espanhóis e índios.



Figura 7 ⁴²⁰

No conto, Aguilar narra que também foi apaixonado pela índia, mas não há registros históricos que comprovem este fato especificamente. O personagem nos conta que tinha a esperança de mudar a história, porque os dois entendiam as vozes do México. Como Malinche optou por Cortés, o tradutor sentiu-se traído.

- Queres que te ensine a falar castelhano? – perguntei.

Imaginei que juntos poderíamos mudar o curso dos acontecimentos. Chamava-se Malintzin⁴²¹, que quer dizer “Penitência”.

No mesmo dia o frade Olmedo batizou-a com o nome de “Marina”. Convertendo-a na primeira cristã da Nova Espanha. O povo, contudo, cognominou-a “La Malinche”, a traidora. [...]

⁴¹⁷ O próprio Hernán Cortés, além de Malinche e Jerónimo de Aguilar, teve, no começo, a ajuda de Orteguita, um garoto mexicano que checava se as palavras que Malinche traduzia correspondiam mesmo ao que o espanhol havia dito. Espanhóis treinavam pessoas para conseguirem comunicar-se com nativos do Novo Mundo. <http://guiadoestudante.abril.com.br/estudar/historia/malinche-judas-mexicana-473346.shtml>

⁴¹⁸ Fuentes, idem, p. 19.

⁴¹⁹ Díaz apud Todorov, idem, p. 145.

⁴²⁰ Malinche, Montezuma e Cortés, imagem disponível em: <http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/malinche-1>, acesso em 10/03/2010.

⁴²¹ “Penitencia” em náhuatl (a língua dos astecas).

Sonhei que, juntos, ela e eu, Marina e Jerónimo, donos das línguas, seríamos também donos das terras, casal imbatível porque entendíamos as duas vozes do México, a dos homens e a dos deuses.

No dia seguinte Cortés escolheu-a para concubina e língua. Eu já era o segundo para o capitão espanhol. O primeiro não podia ser.

– Tu falas espanhol e maia – disse-me ela na língua de Yucatan. – Eu falo maia e mexicano. Ensina-me o espanhol.

– Que to ensine teu senhor – respondi com rancor.⁴²²

Na concepção de Aguilar, Malinche o traíra porque, de início, os dois trabalhavam juntos, entretanto, a partir do momento em que ela aprendeu o espanhol, o intérprete, certamente, foi perdendo espaço e se tornando dispensável. A resposta de Aguilar foi ódio por ela ter-lhe tirado a posição: “A tal Marina, filha da puta e puta ela própria, aprendera a falar espanhol, a safada, trapaceira, mestra em carícias e meretriz do conquistador roubara-me a singularidade profissional, a insubstituível função...”⁴²³. O próprio personagem nos conta da mudança de nome de Malintzi para Malinche, de “penitência” para “traidora”, marcando seu ponto de vista sobre a mudança de posição da intérprete, de vítima (dos astecas, dos maias, dos espanhóis), por ter sido dada como escrava, à traidora do “próprio sangue”, porque decidiu usar o que sabia para dominar junto aos espanhóis.

A traição é um assunto importante dentro do conto, abordado tanto no sentido político, ao tratar da mudança de lado de Malinche, como no sentido linguístico, porque Aguilar muitas vezes altera o discurso de Cortés, o que nos recorda que língua e política estão intimamente ligadas. Tudo o que é dito pelo espanhol é aumentado ou alterado na tradução de Aguilar. Cortés diz ao imperador Montezuma que vem em paz, ao que Aguilar traduz como uma ameaça: “— Serás meu prisioneiro, hoje mesmo te torturarei, queimando-te os pés como fiz com teus companheiros, até que confesses onde está o resto do tesouro do teu tio, Montezuma”⁴²⁴. Depois acrescenta mais informações ameaçadoras e belicosas. Ironicamente, todos os exageros e invenções do tradutor se tornaram verdade.

Na narração de Bernal Díaz não há sugestão de que Jerónimo Aguilar tenha traduzido incorretamente, o que nos leva a refletir sobre o porquê de Fuentes ter escolhido alterar o perfil do tradutor. A impressão que nos passa é que o desejo do autor

⁴²² Os trechos se encontram em Fuentes, *idem*, p. 34-35.

⁴²³ *Ibidem*, p. 28.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 15.

seja fazer uso das concepções que comparam a tradução à traição, o tradutor ao traidor. Isso porque se Jerónimo Aguilar tivesse, na vida real, traído o discurso de Cortés, contando “a verdade” aprendida pela experiência na tradução dos outros diálogos e relatando o que havia por trás do discurso, provavelmente a história seria outra. Todavia, ao reproduzir um discurso sedutor e repleto de falsas promessas, Aguilar corroborava com os fatos violentos que viriam em seguida.

Na cultura asteca, “aprender a bem falar”⁴²⁵ fazia parte da educação e a relação entre o poder e o domínio da língua era muito presente. Montezuma era considerado um grande orador e Cortés, por parte dos espanhóis, também o era. Há relatos que dizem que o espanhol tinha excelente domínio da língua, escrevia poesias e impecáveis relatórios que enviava à Espanha. Pela palavra, sabia conquistar tanto aos índios, por intermédio dos intérpretes, quanto a seus soldados.

Às vezes o capitão nos dirigia belíssimos discursos, que nos convenciam de que seríamos todos condes ou duques, e nos tornaríamos nobres; transformava-nos assim de cordeiros em leões, e nós caminhávamos ao encontro de exércitos poderosos sem medo ou hesitação.⁴²⁶

Se a palavra era usada de maneira convincente, a probabilidade de ela ser mais efetiva do que a força era bastante grande. Tanto Cortés quanto Malinche tinham consciência disso: “Cortés consolou-nos com palavras amistosas que ele e doña Marina⁴²⁷ sabiam muito bem empregar”⁴²⁸. Jerónimo Aguilar também sabia do poder das palavras e elas lhe assombravam como “as possibilidades não concretizadas, as alternativas da liberdade”⁴²⁹ que lhe tiravam o sono.

Traduzi, traí, inventei. De pronto se secou o pranto de Guatemuz e, em vez de lágrimas, rolou-lhe por uma face ouro e pela outra prata, sulcando-as como fachadas deixando-lhes perpétua ferida, que oxalá a morte tenha cicatrizado. [...]

Mas, como foi isso o que de fato sucedeu, transformando-me as falsas palavras em realidade, **não terei tido razão em traduzir às avessas o capitão e dizer, por meio de mentiras, a verdade ao asteca?** Por acaso terão sido minhas palavras mera permuta, e eu apenas o

⁴²⁵ Todorov, op. cit., p. 108.

⁴²⁶ Francisco de Aguilar apud Todorov, idem, p. 165.

⁴²⁷ Malinche também era chamada de Doña Marina.

⁴²⁸ Bernal Díaz apud Todorov, ibidem.

⁴²⁹ Fuentes, idem, p. 16.

intermediário (o tradutor) e a amola de uma fatalidade que transformou em verdade o embuste?⁴³⁰

Aconteceu exatamente que eu, mentirosamente inventara. É por tudo isso que não descanso em paz.⁴³¹

O arrependimento do tradutor se manifesta porque pela riqueza (o ouro e a prata), ele proferiu palavras falsas, palavras que devem ter tido o poder de se tornarem realidade. O trecho “não terei tido razão em traduzir às avessas o capitão e dizer, por meio de mentiras, a verdade ao asteca?” ilustra o que, acreditamos, seja uma ironia de Fuentes. Lembrando que não há registros da tradução modificada de Aguilar, talvez a posição que o autor esperasse do tradutor fosse exatamente essa de contar a verdade que ficava nas entrelinhas do discurso espanhol.

Malinche, a qual é considerada por muitos a traidora da pátria, não agiu exatamente como Aguilar, porque traduziu fielmente aquilo que lhe era dito. Contudo, ela também utilizava seu conhecimento acerca do povo indígena e da língua asteca para intervir por conta própria com palavras cujo caráter de “recomendação” era duvidoso.

Uma vez mais foi a intérprete, doña Marina, quem decidiu a contenda, aconselhando convictamente ao Rei:
 – Senhor Montezuma, recomendo-vos que vades logo com eles, sem ruído, para seus aposentos. Sei que vos honrarão, como grande senhor que sois. De outra maneira, aqui morrereis.
 Entendam que isso lhe foi dito pela mulher por iniciativa própria; não traduzia Cortés, falava fluentemente a língua, mexicana, de Montezuma.⁴³²

Aguilar conta que o rosto que mais lhe assombra na morte é o de Montezuma, o último imperador dos astecas. De acordo com ele, o imperador foi vencido não por Cortés, mas por Malinche, tendo em vista que foi ela quem revelou ao capitão espanhol que o império asteca já estava dividido e que os povos submetidos a Montezuma o odiavam e se odiavam entre si. “Foi ela quem entendeu o segredo que unia as duas terras, o rancor fraticida, a divisão [...]: dois países partidos cujas metades se odeiam de morte uma à outra”⁴³³.

Essa relação entre as duas terras nos parece importante frisar, porque se analisamos de perto, vemos que a construção do “outro” se baseia em grande parte no que vemos como nosso e, conseqüentemente, a maneira como agimos no contato

⁴³⁰ Ibidem, p. 15 (grifos nossos).

⁴³¹ Ibidem, p. 16.

⁴³² Ibidem, p. 21.

⁴³³ Ibidem, p. 25.

também. Cortés entende o outro pelos olhos de Malinche, mas também pela visão especular que lhe remete à sua própria vivência de mundo. Frow, ao tratar do conceito do outro como produto de uma construção cultural, explica que

[...] não pode haver um simples contraste entre a ordem cultural "deles" e a "nossa", uma vez que aquela é gerada como um objeto cognoscível a partir do interior da "nossa" ordem cultural. A divisão entre "nós" e "eles" funciona como uma imagem de espelho – uma inversão, que nos diz apenas o que queremos saber a respeito de nós próprios.⁴³⁴

Edward Said⁴³⁵ explica que os escritores pós-coloniais trazem para o texto visões revistas do passado, reinterpretações das experiências “em que o nativo, outrora calado, fala e age em territórios recuperados ao império”. Esses autores releem as obras coloniais e repensam o que foi contado de maneira unilateral, pois os colonizadores pressupunham que os nativos eram incapazes de saber sobre o discurso que era feito a seu respeito.

No conto, Fuentes dá voz ao tradutor que contribuiu para a colonização. Dar a voz a esse personagem implica discutir como o tradutor e, por consequência, a palavra, exercem enorme poder nos processos de conquista. Os intérpretes, no conto e na história, Aguilar e Malinche, tinham em mão dois trunfos que poderiam ajudar um lado ou o outro: o conhecimento da cultura e da língua.

Com a narração do tradutor Jerónimo Aguilar, Fuentes presentifica a história do povo numa prática que reconstrói os “princípios constantes da cultura nacional que tenta voltar a um passado nacional ‘verdadeiro’”⁴³⁶. O próprio autor afirma que “o passado tem uma presença, e a literatura é a forma potencial onde tempos e espaços têm um encontro imaginário, se conhecem e se recriam”⁴³⁷.

Bhabha assume a mesma postura de Fuentes ao afirmar que “precisamos de um outro tempo de escrita que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar”⁴³⁸. Um tempo e um espaço de pensar o significado do “outro” e devolver àquele que primeiro teve direito à voz, ou seja, o país colonizador: “imagens sobre si mesmo que o centro nunca poderá produzir”⁴³⁹.

⁴³⁴ Frow, **Cultural studies and cultural value**, p. 3

⁴³⁵ Said, **Cultura e imperialismo**, p. 64.

⁴³⁶ Bhabha, *op.cit.*, p.215.

⁴³⁷ Fuentes, **Valiente mundo novo**, p. 46.

⁴³⁸ Bhabha, *idem*, p. 201.

⁴³⁹ Araújo, “Desterritorialización, posdisciplinariedad y posliteratura”, p. 22.

Eu, que também possuía as duas vozes, a de Europa e a da América, fora derrotado. Tinha também duas pátrias; e isso talvez fosse fraqueza, mais que força. Marina, La Malinche, trazia no coração dor e rancor profundos, mas também a esperança de seu estado; teve de arriscar-se para salvar a vida e ter descendência. Sua arma era a minha: a língua. Mas eu estava dividido entre a Espanha e o Novo Mundo. Conhecia as duas margens.⁴⁴⁰

O personagem Aguilar fala sobre a ambivalência das relações dos intérpretes, ele dividido entre a velha e a nova história; Marina, La Malinche, entre o rancor e a esperança. Os dois ligados pela língua. Coordenar as duas margens não é uma tarefa tranquila, da mesma forma que tentar compreender as razões do “outro” também não o é. Ricoeur argumenta que

o etos futuro da política europeia e internacional deve-se basear numa troca de memórias e narrativas entre diferentes nações. Para o teórico, apenas quando traduzimos nossas próprias feridas na língua dos estranhos e retraduzimos as feridas desses estranhos em sua própria língua é que a cura e a reconciliação podem acontecer.⁴⁴¹

Aguilar se pergunta o que teria acontecido se os caminhos tivessem sido diferentes, uma dúvida que ele vai carregar para sempre. A mesma dúvida ronda o pensamento de cada nação, seja ela colonizada ou colonizadora, periférica ou hegemônica. O personagem conclui que a única certeza que lhe resta é que “a língua e as palavras triunfaram nas margens”⁴⁴² e, ao contrário da expectativa de Ricoeur, o qual diz que “as palavras vivem nas margens. E não cicatrizam”⁴⁴³.

4.2. Traduzir o país.

Utilizar a língua dos ex-colonizadores para traduzir as próprias dores e questionar a versão deles da História é um artifício que trouxe visibilidade às narrativas pós-coloniais. Se os dialetos de cada país não conseguem acesso à divulgação literária por vários fatores, entre os quais a própria falta do ensino formal deles no contexto escolar, ao utilizar a língua do colonizador, é possível dar maior alcance ao ponto de vista do colonizado. No que diz respeito à situação de Moçambique, por exemplo,

⁴⁴⁰ Fuentes, idem, p. 26.

⁴⁴¹ Ricoeur, op. cit., p. xx.

⁴⁴² Fuentes, idem, p. 49.

⁴⁴³ Ibidem, p. 50.

Laranjeira nos conta que “os homens que escrevem são os mesmos que pensam e que politicam. E fazem-no em português, domesticando a língua em função das suas virtualidades e finalidades, criando literaturas nacionais numa língua internacional”⁴⁴⁴.

O crescimento da literatura moçambicana ganhou forma, por meio do uso do Português, língua colonial europeia, na medida em que não havia o ensino escolar das línguas africanas. Mas, a exemplo do que ocorreu em outras ex-colônias, os autores moçambicanos inseriram em seus discursos palavras e construções das línguas locais, buscando —minar o poder do colonizador a partir de um instrumental que lhe era próprio: o idioma.⁴⁴⁵

Além do idioma, os autores moçambicanos inseriram em suas narrativas os aspectos culturais inerentes ao país. Na verdade, podemos dizer que a língua serviu de caminho para divulgação do país, mas os conteúdos abordados nas narrativas marcaram exatamente o lugar da diferença e a busca da identidade. Mia Couto, em uma entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, declarou que essa “é uma procura infinita”⁴⁴⁶. Procura refletida em suas obras, uma vez que Couto questiona constantemente a posição política de Moçambique, as referências culturais e históricas que estão no cerne dos conflitos do país e a maneira como se manifestam na sociedade da qual faz parte. O autor “embrenha-se no imaginário profundo da condição de ser moçambicano, desenvolvendo na escrita uma das pedras angulares da construção da identidade nacional”⁴⁴⁷.

Em **O último voo do flamingo**, os soldados nas Nações Unidas (os “capacetes azuis”) começam a explodir na fictícia Tizangara e a única coisa que sobra deles é o capacete e o pênis. O investigador da ONU, Massimo Risi, vai até lá para descobrir a razão dos acontecimentos. Longe de haver uma explicação possível para o fato, o que descobrimos é que há muito mais coisas por trás de cada história do que é possível imaginar e, na verdade, muitas delas estão além do nosso entendimento. O administrador, ao saber da vinda do italiano, convoca um tradutor para acompanhá-lo. É esse personagem quem vai “traduzir” para o estrangeiro a cultura local. A maneira como o tradutor é convocado vale a pena discutir:

⁴⁴⁴ Laranjeira, **De letra em riste**, p. 14.

⁴⁴⁵ Carreira, “Memória, esquecimento e identidade: a configuração dos narradores em **Antes de nascer o mundo**, de Mia Couto”, p. 88.

⁴⁴⁶ Couto, “Escrita Desarrumada”, entrevista à *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, Brasil, 18 de Novembro de 1998.

⁴⁴⁷ Faria, **Mia Couto – Luandino Vieira, Uma Leitura em Travessia pela Escrita Criativa ao Serviço das Identidades**, p. 2

- Não é você que fala fluentemente as outras línguas?
- Falo umas línguas, sim.
- Línguas locais ou mundiais?
- Umas e outras. Umas, de estrada. Outras, de corta-mato.

[...]

- Dizem que vem um italiano e que vai ficar aqui a fazer a investigação. Você fala italiano?
- Eu não.
- Ótimo. Porque os italianos nunca falam italiano.
- Mas, desculpe, senhor administrador, traduzo para qual língua?
- Inglês, alemão. Uma qualquer, desenrasca-se.

[...]

- O que eu quero, em tanto que Ermelinda, é que eles fiquem a saber que nós, em Tizangara, temos tradução simultânea.⁴⁴⁸

Logo no início do diálogo, percebemos que a escolha pelo tradutor se deu porque ele sabe outras línguas, o que nos lembra do estereótipo citado no capítulo 2 de que para ser tradutor basta saber o outro idioma. O mais interessante é que a língua italiana propriamente dita o tradutor não sabe. Contudo, na concepção do administrador, isso não é problema, uma vez que ele parte do princípio de que “os italianos nunca falam italiano”, talvez em referência à presença dos italianos em vários lugares do mundo e, conseqüentemente, inteirados de outros idiomas.

A presença do tradutor é solicitada porque o administrador de Tizangara não quer que o estrangeiro pense que o país é pouco preparado para recebê-lo, o que nos faz pensar que a presença do intérprete nas relações internacionais é sinônimo de que o diálogo pode ser feito “em pé de igualdade”. Cronin afirma que “a presença de um intérprete não é apenas uma questão de protocolo, mas confere um status particular a uma língua e sugere uma dimensão simétrica da relação política”⁴⁴⁹. Ainda que essa relação não seja “simétrica”, como podemos observar em muitos casos, a presença do intérprete garante a “intenção” de alcançá-la.

Ao longo da história, vamos percebendo que a tradução realizada pelo tradutor de **O último voo do flamingo** é de tudo aquilo que separa a cultura local da estrangeira. Como explica Carreira⁴⁵⁰, a narrativa de Couto desloca-se para as margens, fugindo do padrão usado pelo colonizador, e o ponto de confluência entre os dois mundos é a figura

⁴⁴⁸ Couto, **O último voo do flamingo**, p. 17-19.

⁴⁴⁹ Cronin, **Translation and identity**, p. 87.

⁴⁵⁰ Carreira, *idem*.

do narrador-tradutor. Risi fala português, mas não é capaz de compreender o lugar, quem lhe explica o país é o tradutor personagem.

Afinal, eu estava dispensado de traduzir. Massimo sabia-se explicar e, pior ainda, entendia o que lhe diziam. O outro prosseguia com as condições.

O italiano virou-se para mim, como se, de repente, a lonjura se abatesse nele:

— Pode-me traduzir, depois?⁴⁵¹

Sentei-me a seu lado. Ele me olhou, como se fosse por primeira vez:

— Você quem é?

— Sou seu tradutor.

— Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo daqui.⁴⁵²

A “lonjura” que se abate no italiano diz respeito a todas as histórias fantásticas que ele vai descobrindo ao longo da investigação ou as particularidades do funcionamento do país africano. Ao chegar para se hospedar, por exemplo, olhando as condições ao redor e observando os “olhos que esbugalhavam o branco entrando na pensão”, Risi pergunta quantas estrelas tem o estabelecimento, ao que lhe respondem que àquela hora não é possível ver estrelas. O dono da pensão imagina que o italiano não fala sua língua e o italiano, por sua vez, acha que aquele é louco por pedi-lo que jamais mate um louva-a-deus, por exemplo, porque “são nossas razões” (explica-lhe o dono da pensão).

Nas relações interculturais, podemos nos perguntar o que questiona Lefevere: “uma cultura A pode realmente compreender os termos de uma cultura B (ou B’)? Há padrões que sempre definem a forma como as culturas devem entender uma a outra? Esses padrões, em termos bem rígidos, são o pré-requisito para o entendimento?”⁴⁵³. Nada do que vemos na outra cultura escapa ao nosso conhecimento prévio de mundo, tudo se dá em termos comparativos. O que considero insano numa outra cultura é assim interpretado porque na minha talvez não seja sequer aceitável pensar nisso.

Não são apenas questões que perpassam assuntos como credices, religião ou hábitos alimentares, por exemplo, mas toda uma leitura que é feita em torno do que a junção daqueles fatos representa numa cultura e outra, o quanto a diferença entre elas

⁴⁵¹ Couto, **O último voo do flamingo**, p. 37.

⁴⁵² Ibidem, p. 40.

⁴⁵³ Lefevere, “Postcolonial translation: theory and practice”, Bassnet e Trivedi (eds) **Postcolonial translation: theory and practice.**, p. 77.

pode caber em um nível de aceitação ou não. O tradutor ocupa o lugar privilegiado (ou amaldiçoado) daquele que tenta conciliar ou, pelo menos, entender, o que une ou distancia uma cultura da outra. Mais do que isso, ele precisa conciliar essas distâncias dentro de si para navegar entre as duas margens.

Cronin⁴⁵⁴ diz que os intérpretes são vistos como “filhos pródigos”, os quais deixam sua terra (voluntariamente ou à força), aprendem a língua do outro e retornam ao seu lugar de origem. Nos países pós-coloniais, ao voltar, os tradutores acabam se tornando agentes do outro país. Ele também compara os intérpretes e tradutores a nômades que trazem notícias de outros lugares, portadores da cultura enciclopédica de viagem⁴⁵⁵. No romance, o tradutor fala um pouco sobre isso.

Passou-se o tempo e eu saí da terra nossa, encorajado pelo padre Muhando. Na cidade, eu tinha acesso à carteirinha das aulas. A escola foi para mim como um barco: me dava acesso a outros mundos. Contudo, aquele ensinamento não me totalizava. Ao contrário: mais eu aprendia, mais eu sufocava. Ainda me demorei por anos, ganhando saberes precisos e preciosos.

Na viagem de regresso não seria já eu que voltava. Seria um quem não sei, sem minha infância. Culpa de nada. Só isto: sou árvore nascida em margem. Mais lá, no adiante, sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira incapaz de escapar do fogo.⁴⁵⁶

O tradutor nos conta que o conhecimento da escola não foi suficiente e pior, sufocava-o. Podemos dizer que para o tradutor, alma nômade, saber do outro à distância mais angustia do que liberta, assemelha-se a um amor platônico. Ao conhecer o outro e seu mundo, no entanto, perde-se parte da identidade ou se ganha outra. Depois, o que permanece é esse sentimento de canoa a fugir da corrente ou navegar de uma margem a outra, e aportado numa delas, com a impressão de que estamos perto demais do fogo.

Outro trecho que fala dessa relação do tradutor com o mundo é um diálogo entre Risi e o tradutor. Este diz ao investigador que nunca ficaria tão absolutamente sozinho como o vê naquele momento. Risi lhe pergunta por que e o tradutor responde:

— Mesmo se me arrancassem daqui, se me levassem para Itália, eu não passava assim tão mal. Porque eu sei viver no seu mundo.

⁴⁵⁴ Cf. Cronin, *Translation and identity*, p. 76-77.

⁴⁵⁵ Cf. Cronin, *Across the lines: travel, language, translation*, p. 150.

⁴⁵⁶ Couto, *idem*, p. 48.

— E eu não sei viver no seu mundo?
 — Não, não sabe.
 — Isso não me interessa. Eu só quero é cumprir a minha missão. Você não sabe como isto é importante para mim, para a minha carreira. E para Moçambique.⁴⁵⁷

Aqui o tradutor declara que seu conhecimento dos dois universos, o europeu e o moçambicano, lhe permitem trafegar entre os dois lados, algo que Risi não consegue fazer. Sua declaração assemelha-se a de Aguilar quando diz que conhece os dois mundos, a Europa e o México. Ter a visão dupla permite ao tradutor observar não só as diferenças, mas o que é necessário para sobreviver em um lado e no outro. Risi, por não conhecer o universo moçambicano, angustia-se porque não entende ainda o que está por trás daquelas histórias fantásticas.

Na narrativa, o intérprete funciona como “o mediador da tradição que reconta velhas histórias”⁴⁵⁸, ou ainda, como explicam Fonseca e Cury⁴⁵⁹, “o falador” que mostra a sua história e as suas razões e traz em si as sabedorias da mãe, do pai e do seu povo. Por meio do tradutor personagem, Couto retoma na narrativa um aspecto cultural relevante da tradição moçambicana: a oralidade.

Apesar do indubitável impacto da cultura letrada na experiência africana e o seu papel na determinação de novos processos culturais, a tradição da oralidade continua predominante, servindo de paradigma central para vários modos de expressão no continente [...]. Neste sentido primário, as funções da oralidade como matriz no discurso africano, e no que diz respeito à literatura, o “griot” é a sua personificação no verdadeiro sentido da palavra. A literatura oral representa assim o intertexto básico da imaginação africana.⁴⁶⁰

O tradutor é o “griot” do romance de Mia Couto. Na cultura africana, os contadores de história ou os guardiões da memória são denominados “griots”, papel que era normalmente desempenhado pelos anciões das tribos, os quais percorriam as savanas para contar sobre mitos, lendas, canções; exaltar os heróis e divulgar os saberes. O tradutor personagem de Mia Couto junta o conhecimento de mundo à sabedoria dos mais velhos de Tizangara e as apresenta ao estrangeiro. De acordo com Leite, o tradutor é necessário para “fazer a ligação entre o tempo de antes e de agora, entre o onirismo

⁴⁵⁷ Couto, *idem*, p. 105.

⁴⁵⁸ Stratford apud Qvale, *ibidem*.

⁴⁵⁹ Fonseca; Cury, **Mia Couto**: espaços ficcionais, p. 25.

⁴⁶⁰ Irele, “The african imagination”, p. 56.

dos mortos e a derrota dos vivos, entre a terra abolida e um céu numinoso e derradeiro, como o é o primeiro-último poente do voo do flamingo”⁴⁶¹.

É por meio dessa convivência com os tempos de Tizangara que Risi aprende sobre o lugar. A sabedoria do tradutor vem, em grande parte, da relação entre ele e a mãe, em diálogos enigmáticos, nos quais ela nunca lhe esclarece os questionamentos. De acordo com ele, os conselhos da mãe eram “silêncios” e quando a questionava sobre o destino, o fato de serem “ancorados em pobreza”, ela lhe dizia que ele havia pegado a mania dos brancos de querer entender o mundo, coisa que não se entende. O que percebemos na mãe é a convicção de que os fatos se dão sem que haja, necessariamente, uma explicação para eles e, provavelmente, tampouco solução. Além disso, a língua e a história são realmente feitas de palavras e silêncios.

Outro recurso utilizado por Couto para contar e contestar a realidade do seu país é a utilização do realismo fantástico, ou seja, ele atua na fronteira entre o real e o imaginário, entre a realidade tal qual a conhecemos e uma realidade repleta de acontecimentos insólitos. De acordo com Todorov, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural”⁴⁶². Em situações assim, aqueles que percebem os acontecimentos tomam-lhes como ilusão, produto da fantasia, ou partem do princípio de que aquilo realmente aconteceu, mas regido por leis que nos são desconhecidas⁴⁶³.

Couto nos remete ao realismo maravilhoso, e cabe ao leitor

a interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas (...), são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor.⁴⁶⁴

À medida que a história nos é contada, deparamo-nos com uma mulher que tem corpo de moça e cara de velha (Temporina), uma tia que depois de morta vira louva-a-deus (Tia Hortênsia), a mãe do narrador que não consegue enxergar o filho. Sobre

⁴⁶¹ Leite, *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, p. 20.

⁴⁶² Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, p. 31.

⁴⁶³ Cf. Todorov, *idem*, p. 30.

⁴⁶⁴ Chiampi, *O realismo maravilhoso*, p. 59.

Temporina, assim que o italiano a conhece, sente desejo por ela e não consegue crer que um corpo tão bonito tenha um rosto tão velho. O dono da pensão manda o estrangeiro tomar cuidado, porque Temporina “é uma dessas que anda, mas não leva a sombra com ela” e pede ao tradutor que lhe explique a história.

O italiano se desespera com tantas informações surreais. Ele acaba dormindo com Temporina (ainda que ache que tenha sido sonho) e mata um louva-a-deus. Posteriormente, descobre que na tradição de Tizangara um louva-a-deus é o espírito de um morto que visita os vivos, matá-lo é mau-augúrio. Pior ainda quando o espírito é de Hortênsia, tia de Temporina, como o dono da pensão julgava ser. Hortênsia e Temporina eram “enfeitiçadas” porque, ao contrário de seguir a tradição do país, a primeira morreu solteira e a segunda não teve relacionamento à época que deveria acontecer: a adolescência. Por isso, Tia Hortênsia rondava a pensão como louva-a-deus e na casa onde havia morado ainda cuidava do sobrinho, mesmo depois de morta; enquanto Temporina ganhara um rosto de rugas, mesmo tendo pouco mais de vinte anos.

A mãe do tradutor também tem uma história estranha, pois depois do parto do filho, não o enxerga mais. Além de ter se tornado estéril e de o marido ter passado a ir para o mundo e dormir com outras mulheres, a mãe do tradutor nunca consegue vê-lo. Apenas quando ela está “despedando” da vida é que, por um instante, consegue enxergá-lo e perceber a semelhança entre ele e o pai. Essa associação torna-se importante na narrativa porque Sulpício, o pai do tradutor, é a voz da tradição de Tizangara, um personagem que se afasta dos políticos e dos homens que aceitam o estrangeiro em sua terra. A semelhança ao pai e a amizade que o tradutor estabelece com Risi reforçam no tradutor essa ligação entre passado e presente.

Chabal explica que a relação dos pós-colonizados com a fantasia e o fantástico é uma maneira de lidar com o sofrimento, como uma espécie de autodefesa porque as pessoas não compreendem a nova ordem das coisas.

Pessoas comuns, pessoas trabalhadoras e boas não conseguem compreender o que acontece a elas e, às vezes, respondem a isso de forma irracional e estranha, até mesmo para elas. É uma ficcionalização da história que transformou drasticamente suas vidas de forma que induz a uma resposta “fantástica”.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Chabal, *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*, p. 80.

O tradutor sabe o que há nessas ficcionalizações e torna-as acessíveis a Massimo Risi. Um fato intrigante da narrativa é que o personagem tradutor é o único que não tem nome. Poderíamos ligar essa falta à invisibilidade associada à profissão, cuja função, na opinião de muitos, é transmitir a informação sem ser notado, mas essa interpretação seria reducionista. Por outro lado, como explica Fonseca, esta ausência poderia indicar “a remissão para certa consciência coletiva, radicada nas “vozes do sangue” de todo um povo martirizado pela guerra [...]. Não se trata aqui do tradutor traidor, mas sim de alguém que dá voz aos que habitualmente não se fazem ouvir”⁴⁶⁶.

Ainda assim, podemos questionar se batizá-lo também não seria uma maneira de marcar o discurso da nação. Isso porque, na obra, todos os outros personagens têm nomes muito sugestivos sobre o que representam na história: Temporina, a velha que engana o tempo e tem corpo de moça; o pai do tradutor, Sulpício (anagrama de Suplicio), cujo nome remete ao sofrimento do povo; ou Ana Deusqueira, a prostituta que tinha plena consciência dos males causados pelos estrangeiros.

Podemos concluir, partindo do pressuposto que o autor pensa com cuidado no nome dos personagens, que o tradutor sem nome marca a intenção de Mía Couto de usá-lo como metáfora da nação cujo rosto e nome muitas vezes o estrangeiro desconhece. Também a nação que aos próprios olhos não consegue mais reconhecer a identidade. Neste sentido, a mãe do tradutor também poderia ser considerada como uma metáfora dessa angústia de não enxergar sua própria carne, tendo em vista que ela olhava para o tradutor e não o via. O tradutor nos conta que ele nasceu por defeito.

Explico: no meu parto não me extraíram todo, por inteiro. Parte de mim ficou lá, grudada nas entranhas de minha mãe. Tanto isso aconteceu que ela não me alcançava ver: olhava e não me enxergava. Essa parte de mim que estava nela me roubava de sua visão. E ela não se conformava:
- Sou cega de si, mas hei-de encontrar modos de lhe ver!⁴⁶⁷

Os modos de ver o tradutor, a nação, precisam ser encontrados, reencontrados, uma vez que já não é mais um lugar ou outro, não se trata mais de duas nações, mas lugares que se tornaram híbridos, pedaços de um e de outro que ficaram pelo caminho.

⁴⁶⁶ Fonseca, “História e utopia: imagens de identidade cultural e nacional em narrativas pós-coloniais”, p. 9

⁴⁶⁷ Couto, **O último vôo do flamingo**, p. 45.

Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas, neste *fin de siècle*, encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão.⁴⁶⁸

O tradutor então é uma voz que não tem nome, um lugar de que se ouve falar, mas muitos não se dão o trabalho de saber como se chama. A função do tradutor-narrador é juntar os fragmentos de história, apresentar a cultura ao estrangeiro: “o propósito é escrever a *estória* dos pequenos, ou seja [...], revelar os esquecidos, os marginalizados, aqueles de quem não reza a *História* oficial”⁴⁶⁹.

No final do romance, Tizangara desaparece, engolida num abismo pelos antepassados. Os únicos sobreviventes são o tradutor e o italiano, o qual, ao final da história já se apaixonou pelo lugar, pelas histórias e pelo que representam. Ambos esperam pelo “último voo do flamingo”, que na história representa um acontecimento que permita à noite voltar a ser noite e ao dia voltar a ser dia, ou seja, o restabelecimento das coisas ao seu lugar. Contudo, a última palavra é do italiano, é ele quem exprime a réstia de esperança quando perto do abismo ao lado do tradutor, que agora o enxerga como um irmão, declara que há de vir um outro voo do flamingo.

O fato de serem os dois personagens os únicos que sobrevivem remete à ideia de que, no contexto pós-colonial, não há como perseguir a “pureza”, o estado original das coisas. Tudo que é refeito e repensado precisa ser visto com olhos que enxerguem os dois lados. Por essa razão, o tradutor que vive entre margens e o estrangeiro que foi até o outro para entendê-lo são as vozes que tentam traduzir a nova identidade.

4.3. O intérprete de *Bel Canto*.

Bel Canto, romance de Ann Patchett, foi baseado em um conflito real ocorrido em Lima entre 17 de dezembro de 1996 e 22 de abril de 1997, a invasão da Embaixada do Japão no Peru e o sequestro dos convidados de uma festa promovida pelo embaixador, mantidos como reféns por mais de quatro meses. No romance, o local do acontecimento é citado como “algum lugar da América Latina”, mas é possível perceber que o romance foi totalmente inspirado no episódio. Antes de começarmos a falar do papel do tradutor personagem, é importante fazer algumas considerações.

⁴⁶⁸ Bhabha, op. cit. , p. 19.

⁴⁶⁹ Fonseca, op. cit., idem.

Patchett, uma autora norte-americana, acaba trazendo para o seu romance uma visão que corrobora os estereótipos do mundo civilizado, representando pelos personagens das nações hegemônicas, e do mundo bárbaro da América Latina, representado, por sua vez, na figura dos guerrilheiros peruanos. A autora traça um contraste bem definido entre “alta” e “baixa” Arte, nação “salvadora” e “educadora” e nação subdesenvolvida. Temos a impressão que Patchett retoma pontos classificatórios semelhantes àqueles de Huntington, os quais foram criticados ao longo dos últimos anos por desconsiderar que, atualmente, as diferenças culturais ultrapassam a noção de fronteiras ou de grupos específicos ou de uma pureza que está longe de corresponder às relações cada vez mais híbridas entre países. A divisão entre os países apresentada no romance é semelhante àquela que argumentava que

a sociedade civilizada diferia da primitiva porque era fixa, urbana e educada. Ser civilizado era bom, não ser era ruim. O conceito de civilização oferecia um padrão pelo qual as outras sociedades eram julgadas, e durante o século XIX, os europeus devotaram muito esforço intelectual, político e diplomático para elaborar os critérios pelos quais as sociedades não-europeias deviam ser julgadas em termos de suficientemente “civilizadas” para serem aceitas como membros do sistema internacional de dominação europeia.⁴⁷⁰

No romance, a trama gira em torno do sequestro dos convidados presentes na festa promovida pelo vice-presidente peruano. O grupo guerrilheiro, intitulado “A Família de Martin Suarez”, invade a casa pelos dutos de ventilação e mantém os reféns de várias nacionalidades por meses. No episódio ocorrido no Peru, a casa do embaixador foi tomada pelo Movimento Revolucionário Tupac Amaru⁴⁷¹ (MRTA). No país, os dois principais grupos são o MRTA (responsável pelo sequestro) e o *Sendero Luminoso*, este último considerado mais violento que o primeiro. Patchett mantém essa relação com o grupo MRTA no texto ficcional, pois o general da “Família de Martin Suarez” argumenta que se fosse o outro movimento a tomar a casa do vice-presidente, *La Dirección Auténtica*, não haveria diálogo porque este grupo era muito mais violento.

A ênfase do romance é mostrar que a música é uma linguagem universal e serve de refúgio para os reféns e, talvez, até mesmo como uma força redentora para os rebeldes. Durante o sequestro, a única mulher mantida como refém é a cantora de ópera Roxane Coss, porque a voz dela é de tal maneira encantadora que os líderes

⁴⁷⁰ Huntington, *The Clash of civilizations and the remaking of world order*, p. 40-41.

⁴⁷¹ O movimento é assim denominado em homenagem a Tupac Amaru I (morto em 24 de setembro de 1572), o último líder indígena do povo inca da época da Conquista Espanhola.

guerrilheiros decidem mantê-la presa, como se quisessem aprisionar um rouxinol. A visão romântica da autora, apesar de inspiradora para os leitores amantes da música, parece-nos superficial.

Coss representa a nação hegemônica, os Estados Unidos, e tudo acaba girando em torno dela na trama. Os guerrilheiros jamais ouviram nada igual, os convidados que ficaram como reféns permanecem extasiados cada vez que ela canta. Todos na casa acabam se apaixonando por ela de alguma maneira. Patchett mostra claramente que a arte da cantora é superior a qualquer forma de arte popular ou regional ali expressa. Para os guerrilheiros, desinformados da arte pura, “ninguém havia explicado o que era uma ópera, ou o que era cantar de outro jeito que não fosse aquele cantarolar descuidado...”⁴⁷², ainda que na aldeia, eles dissessem que quem cantava bem havia engolido um passarinho, “apesar de toda a sua ignorância, de todo o seu desconhecimento do mundo, sabiam que nunca tinha havido um pássaro assim”⁴⁷³.

O conhecimento da ópera é ligado ao conhecimento do mundo, como se a cultura da qual faziam parte nada representasse. Fora a noção de que todo guerrilheiro é um “desinformado”, o que não corresponde necessariamente à realidade, tendo em vista que muitos movimentos revolucionários são formados também por grupos de intelectuais, a autora acaba passando a ideia de que há uma arte que deve ser legitimada e outra que não deve ser considerada como arte.

Bourdieu explica que a estética popular acaba se definindo em relação às estéticas eruditas e “a referência à arte legítima e ao julgamento negativo que ela profere a respeito do gosto “popular” nunca cessa de assombrar a experiência popular da beleza”⁴⁷⁴. Podemos dizer que essa distinção é bastante enfatizada no romance **Bel canto**. Em outro trecho da narrativa, por exemplo, nos é apresentado o pensamento do personagem Hosokawa, amante de ópera e empresário japonês que tinha vindo para “aquele lugar exótico” apenas porque queria ouvir Roxane Coss.

O vice-presidente tinha um aparelho de som, mas parecia que só gostava da música nacional. Todos os seus CDs eram de bandas tocando gaitas muito agudas e tambores grosseiros. A música dava dor

⁴⁷² Patchett, **Bel Canto**, p. 35.

⁴⁷³ Ibidem.

⁴⁷⁴ Bourdieu, **A distinção**, p. 35.

de cabeça no Sr. Hosokawa. Os generais, no entanto, achavam a música inspiradora, e não atendiam a pedidos por outros CDs.⁴⁷⁵

As “gaitas agudas” e os “tambores grosseiros” remetem a séculos de tradição da música andina, a qual, ao que a narrativa indica, só poderia ser apreciada pelos generais nacionalistas, como inspiração e não necessariamente por sua qualidade estética. Roxane Coss, do alto de sua erudição e perfeição técnica e vocal, fica boquiaberta quando descobre que um dos guerrilheiros é capaz de imitar sua voz, que escondido numa selva estivesse esse diamante bruto. A cantora decide ensiná-lo, “salvá-lo”, apresentando-lhe sua forma de cantar.

De fato, ensinar a língua, a música, a arte, ou a “alta cultura” serviu por muito tempo como instrumento de dominação utilizado pela elite – desde os primeiros missionários que chegaram à América Latina às versões globalizadas contemporâneas do imperialismo cultural e econômico.⁴⁷⁶

Todas as referências aos personagens peruanos acabam sendo concentradas nos terroristas, os quais se comportam como animais ou bárbaros. Uma das personagens, Beatriz, não sabe ver as horas no relógio analógico; César (o talento descoberto entre os bárbaros) esconde-se na árvore quando envergonhado; Ishmael comporta-se como um cachorro seguindo o dono, acompanhando constantemente o vice-presidente. Carmem, terrorista, que junto à Roxane e Beatriz são as únicas personagens femininas na trama, exerce um papel semelhante ao das personagens que abraçam a cultura estrangeira em detrimento da sua. Além de se apaixonar pelo intérprete e pelo que ele representa, Carmem considera que Roxane Coss é muito mais bonita do que ela.

Na verdade, Carmen renega sua beleza porque admira o padrão de beleza ocidental, ou seja, a beleza de Roxane Coss, ainda que aos olhos dos estrangeiros ali presentes e aos de seus compatriotas ela também lhes pareça muito atraente. Sobre o olhar dos primeiros, talvez a ênfase seja, mais uma vez, o caráter “exótico” de sua beleza, tendo em vista que até o nome escolhido para a personagem remete à ópera de Bizet cuja protagonista é uma cigana que a todos seduz com seus encantos. Além disso, a referência ao nome pode ser considerada também uma indicação do futuro trágico da personagem.

⁴⁷⁵ Patchett, op. cit., p. 155.

⁴⁷⁶ Marcus-Delgado, “The destructive persistence of myths and stereotypes: civilization and barbarism reduz in Ann Patchett’s *Bel Canto*”, p. ? (artigo acessado na internet, sem numeração de páginas).

Na narrativa, há uma exaltação da cultura hegemônica e, em nenhum momento, sabemos as verdadeiras motivações ou o lado da história dos guerrilheiros. Pelo contrário, o que Patchett parece propor é que nem os próprios guerrilheiros estavam muito seguros do que realmente queriam ou se o faziam por convicção, o que é bem diferente do que podemos perceber nos discursos desses grupos⁴⁷⁷. Se os guerrilheiros foram mortos, foi por seus compatriotas, o que “exime” de culpa qualquer país ali representado pelos personagens estrangeiros, porque todos queriam uma solução pacífica. A narração da autora nos parece próxima demais à visão “hollywoodiana”⁴⁷⁸ de pensar os países da América Latina como pouco civilizados e dependentes de salvação.

Nesse cenário, o intérprete Gen Watanabe é responsável, juntamente com o representante da Cruz Vermelha, Joachim Messner⁴⁷⁹, pelas negociações diplomáticas no conflito. Messner é quem estabelece a relação entre guerrilheiros e governo; Gen, entre guerrilheiros e reféns. Se a visão da autora acerca do conflito nos parece conservadora, também o é sua visão acerca do intérprete. Gen Watanabe é o modelo de intérprete incansável, ciente de sua invisibilidade e centrado o suficiente para manter a calma mesmo nas situações mais complicadas.

Ainda jovem, o Sr. Hosokawa tinha se dado conta da vantagem de saber vários idiomas. Quando ficou mais velho, desejou ter se dedicado a aprendê-los. Tradutores! Mudavam constantemente. Alguns eram bons, outros cheios daquela rigidez de escolares, outros total e irremediavelmente ignorantes. Alguns mal podiam falar sua própria língua — o japonês — e eram obrigados a fazer constantes interrupções para procurar palavras no dicionário. Quando surgia algum capaz de desempenhar sua função bastante bem, não era o tipo de pessoa com desejaríamos viajar. Alguns o abandonavam tão logo era dita a última frase de uma reunião, deixando-o perdido e mudo se fossem necessárias mais negociações. Outros eram dependentes, queriam ficar ao seu lado durante todas as refeições, acompanhá-lo em suas caminhadas e contar-lhe todos os momentos de suas infâncias monótonas. Ah, o que tinha sofrido por um pouco de francês, ou umas

⁴⁷⁷ No site do MRTA, há uma série de informações acerca do grupo, suas motivações e seus ideais. Além disso, é possível encontrar poemas de homenagem aos guerrilheiros mortos no episódio da embaixada, bem como um conto escrito por um guerrilheiro que se encontra preso. Ao contrário da noção bárbara proposta por Patchett, o site mostra uma imagem bem diferente. Cf. em: <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/mrta/>

⁴⁷⁸ A título de curiosidade, a obra será adaptada para o cinema e a direção do filme ficará a cargo do diretor Bernardo Bertolucci.

⁴⁷⁹ O personagem Messner foi inspirado em um dos convidados que estava na embaixada e se prontificou para ser mediador entre os rebeldes e o governo peruano, o suíço Michel Minnig, então diretor da Cruz Vermelha no país.

poucas frases compreensíveis de inglês. O que tinha sofrido antes de Gen!⁴⁸⁰

A noção de Hosokawa, o qual “tanto sofreu” antes de encontrar o intérprete Gen, é de que os intérpretes deveriam ser integralmente dedicados em servi-lo com simpatia, presteza e total disponibilidade, sem, é claro, tornarem-se “íntimos”, contando-lhe detalhes de suas “infâncias monótonas”. Normalmente, os intérpretes trabalham por períodos e não permanecer “após as reuniões” poderia indicar que o Sr. Hosokawa acreditava que o horário de trabalho dos intérpretes era de 24 horas ao seu lado, a não ser, é claro, que ele ficasse entediado com a presença deles e os dispensasse. Gen parece realmente se encaixar nesse ideal de “máquina” tradutória, pois raramente durante a trama ele demonstra muito cansaço, ainda que estivesse traduzindo durante todo o dia e de vários idiomas diferentes.

Hosokawa escolheu permanecer com Gen Watanabe como intérprete porque apesar de este não ter uma voz musical, havia algo familiar e tranquilizador na voz dele, o que surtiu “efeito de música” para o empresário. Além disso, Gen também era japonês, o que para Hosokawa era muito melhor, ou seja, entenderia os aspectos culturais por trás das palavras. O que percebemos na forma como o contratante age com o intérprete é que Gen exerce todas as funções de secretário e o fato de ele ser intérprete é tão natural para Hosokawa que ele sente como se fosse a própria voz dele. Na impressão do personagem, Gen é uma extensão de sua própria voz.

Nos dois dias que se seguiram, tudo que Gen tocava ficava mais simples. Datilografou as anotações manuscritas do Sr. Hosokawa, organizou os horários, encontrou entradas para uma apresentação de Orfeu e Eurídice que estava com a lotação esgotada havia seis semanas. Na conferência, falava em grego em nome do Sr. Hosokawa e de seus colegas, falava em japonês para eles e era, em todos os assuntos, inteligente, rápido e profissional. Mas não era sua presença que atraía o Sr. Hosokawa, mas sua falta de presença. Gen era uma extensão, um eu invisível, que estava sempre antecipando suas necessidades. Pensava que Gen seria capaz de lembrar tudo que ele esquecesse. Uma tarde, durante uma certa reunião relacionada a questões de transporte marítimo, enquanto Gen traduzia para o grego aquilo que o Sr. Hosokawa tinha acabado de dizer, Ele finalmente reconheceu a voz. Algo tão familiar, era o que ele tinha achado. Claro, era a sua própria voz.⁴⁸¹

⁴⁸⁰ Patchett, op. cit., p. 25.

⁴⁸¹ Patchett, op.cit., p. 27-28.

O intérprete é tão parte da vida do empresário que ele só começa a pensar que demandava muito dele quando observa Gen trabalhando durante todo o período de sequestro. Afinal, até então, o que o atraía no intérprete era o fato de ele ser completamente invisível e funcionar como sua agenda e sua memória. Gen é quase um “escravo” de Hosokawa, posteriormente, durante o tempo em que permanecem reféns, ele se torna a voz de todos os outros prisioneiros e também dos guerrilheiros.

Gen é convocado pelo General para traduzir, “embora prestativo, [o intérprete] não era um herói por natureza”⁴⁸², mas diante da ameaça da arma contra seu peito, acaba trabalhando para estabelecer as comunicações dentro do grupo. O intérprete falava japonês, grego, italiano, francês, espanhol, tcheco, russo... No momento em que o General solicita que ele dê instruções aos reféns, ele as repete em todas as línguas de que se lembra. Por saber tantos idiomas, o intérprete é solicitado em tempo integral. Além de traduzir, ele ajuda o Sr. Hosokawa e a Carmem, com quem acaba se relacionando, a aprender o inglês. Os outros reféns acabam pensando nele “como ter um brinquedo fascinante nas mãos”⁴⁸³.

Gen era um homem ocupado. Havia o Sr. Hosokawa, que queria mais dez palavras, com sua pronúncia para colocar em seu caderno. Os outros reféns — que queriam saber como dizer “Você já terminou ler o jornal?” em grego, alemão ou francês, e que esperavam que ele lesse o jornal, se não soubessem espanhol — também necessitavam dele. Messner precisava dele diariamente para traduzir as negociações. E mais que tudo, os generais que convenientemente o tinham tomado por secretário do Sr. Hosokawa, e não seu tradutor, necessitavam dele. Na verdade, apropriaram-se dos serviços dele. Gostaram da idéia de ter um secretário, e não demorou muito para que começassem a acordar Gen no meio da noite, dizendo-lhe que se sentasse com bloco e caneta, enquanto ditavam a última lista de exigências para o governo.⁴⁸⁴

O intérprete imaginado por Patchett, apesar de adquirir status semelhante ao de Roxane Coss no grupo, tendo em vista que ela falava a linguagem universal da música e ele universalizava as palavras, tinha o problema dos tradutores solitários: “apesar de seu enorme talento para línguas, Gen muitas vezes ficava sem saber o que dizer quando lhe deixavam com suas próprias palavras”⁴⁸⁵. Mais uma vez, há o estereótipo do tradutor ou intérprete incapaz de se comunicar por si só, o primeiro, incapaz de escrever algo seu

⁴⁸² Ibidem, p. 54.

⁴⁸³ Ibidem, p. 154.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 153.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 168.

e escondido à sombra das palavras de outros escritores; o segundo, muito comunicativo no trato com as outras pessoas, conhecedor de várias formas de dizer as coisas e incapaz de formular seu próprio discurso ou encontrar sua própria voz.

Ao se relacionar com Carmem, ele se identifica com ela. Gen precisa desaparecer do discurso, ficar invisível e ser a voz do outro; ela “era um gênio em se tratando de silêncio”⁴⁸⁶ e podia correr por toda a floresta sem que ninguém a percebesse. Ela também almeja aprender a ler e Gen se habilita a ensiná-la. “Carmem gostaria de ver dentro da mente dele. Perguntava-se estaria cheia de palavras, os compartimentos das várias línguas cuidadosamente encaixados um em cima do outro. Seu próprio cérebro, comparativamente, seria um armário vazio”⁴⁸⁷.

É exatamente por possuir tanto conhecimento que o intérprete de **Bel canto** adquire tanto *status* durante o sequestro. Além disso, sua presença é, de certa forma, a representação da diplomacia, pois graças a ele, as pessoas de diversas nacionalidades conseguem se comunicar dentro casa.

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 182.

⁴⁸⁷ Ibidem, p. 181.

CAPÍTULO 5

O TRADUTOR PERMANECE: VIDA LONGA E PROSPERIDADE.

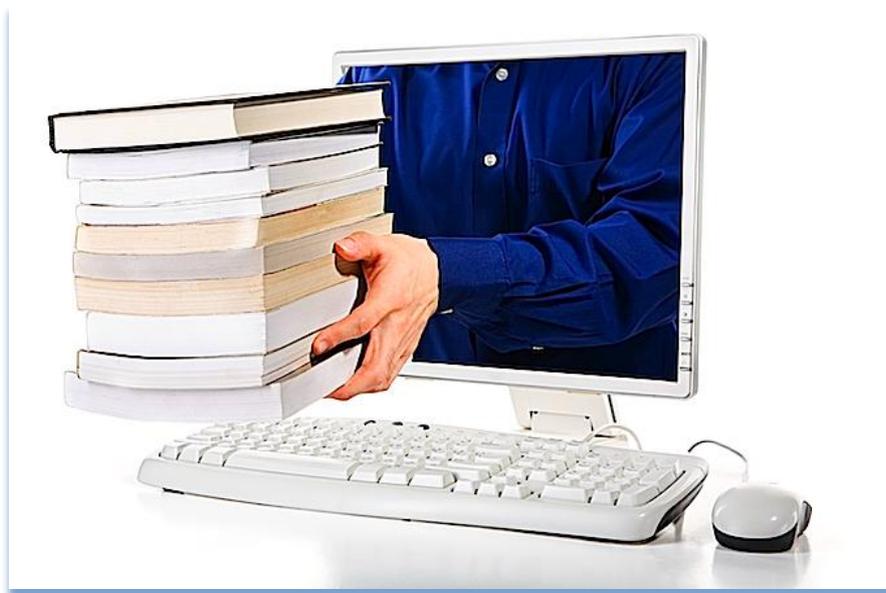


Figura 8⁴⁸⁸

“Todavia, é necessário frisar que o imaginário do futuro não é uma invenção da ficção científica. Sonhar o futuro e almejar a continuidade são características localizadas no próprio cerne da humanidade – responsáveis, inclusive, pelos anseios que levaram ao nascimento da ciência. Imaginar o futuro é um ato imemorial, sendo moldado pelas características de cada época. O que a ficção científica faz é elaborar as imagens do sonho de modernidade, nascido na percepção de que o homem é capaz de controlar os rumos da História.”

Marcel Monteiro Teixeira⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Figura disponível em: <http://www.pcbooks.co.uk/>

⁴⁸⁹ Teixeira, **Leituras especulativas do mundo: ficção científica e discurso teórico-crítico**, p. 36.

A ficção científica é o gênero textual que lida com a noção de futuro imaginado, das possibilidades da ciência para o devir da humanidade, bem como os contatos que poderão ser feitos com possíveis culturas fora da esfera terrestre. Lida também com previsões de um futuro apocalíptico, no qual seres humanos precisarão conviver com máquinas avançadas que os tenham dominado, com seres extraterrestres que por ventura tenham invadido a Terra, ou mesmo com os resultados de alguma catástrofe, causada ou não pelos próprios seres humanos, que os obrigará a reaprender os rudimentos básicos de sobrevivência.

Schneider argumenta que a ficção científica é “uma janela para questionamentos filosóficos”⁴⁹⁰, mas, na verdade, podemos dizer que este gênero é uma janela para questionamentos nas mais diversas áreas, tendo em vista que ele lida com as expectativas do ser humano a respeito do futuro e os medos do passado que possam retornar, maiores e mais perigosos, nesse futuro imaginado. A ficção científica “combina um nível concreto e detalhado de realismo com a especulação teórica acerca do futuro”⁴⁹¹ e, de acordo com Parrinder, seu efeito é “aprender de outros mundos ou causar ruptura daquilo que sabemos”⁴⁹².

Quanto à última afirmação, podemos argumentar que a proposta de a ficção científica ter como efeito “aprender de outros mundos” parece-nos muito idealista, principalmente, porque as relações entre os povos nas obras desse gênero apresentam a mesma problemática exposta em textos coloniais, pós-coloniais, pós-modernos ou contemporâneos. Isto é, o conflito nessas relações permanece, há sempre uma raça alienígena menos compreendida, castas dentro das sociedades imaginadas (em utopias ou distopias⁴⁹³), questionamento sobre a alteridade.

No que corresponde à especulação teórica ou ruptura daquilo que sabemos, muitas das considerações feitas pelos escritores do gênero têm a ver com a forma como eles veem o mundo contemporâneo, com as pistas que lhes são apresentadas em termos

⁴⁹⁰ Schneider, “Thought experiments: science fiction as a window into philosophical puzzles”, Schneider, **Science Fiction and Philosophy**, p. 1.

⁴⁹¹ Lombardo, **Contemporary futurist thought**, p. 6.

⁴⁹² Parrinder, **Learning from other worlds: estrangement, cognition and the politics of science fiction and utopia**, p. 4.

⁴⁹³ Utopias correspondem à ideia proposta por Thomas More de um mundo perfeito e igualitário e a distopia corresponde ao oposto: um mundo totalitário e devastado.

concretos quando escrevem suas histórias. A diferença principal é que as abstrações acerca daquilo que pode *vir-a-ser* ganham caráter hiperbólico.

O futuro imaginado pela narrativa de ficção científica é inerente ao presente de sua escrita: ao imaginar o futuro, ilustrando-o em uma narrativa ficcional, o autor oferece um relato das expectativas que o seu momento histórico resguarda em relação ao progresso da humanidade.⁴⁹⁴

Percebemos isso ao observar como as ansiedades, angústias e esperanças do homem contemporâneo se refletem na ficção científica. Por exemplo: as eternas dúvidas com relação à própria identidade e à alteridade. Contudo, elas ganham espaços geográficos maiores, porque “o outro” a quem tememos, e o qual nos leva a repensarmos quem somos, vem de outra galáxia. Permanece o estranhamento e a ideia de hibridismo.

Roberts considera que “a ficção científica não nos projeta no futuro, mas relata histórias sobre o nosso presente e, mais importante, fala sobre o passado que nos trouxe até aqui”⁴⁹⁵. De fato, as situações se repetem, os fatos históricos mantêm seu caráter cíclico nas obras desse gênero, o passado se mostra presente naquilo que os autores escolhem ressaltar.

É o caso da série Rama, de Arthur C. Clarke e Gentry Lee. A trama gira em torno de uma espaçonave que chega à órbita terrestre, causando comoção e deslumbramento nos humanos. O que acontece dali em diante mostra que o ser humano permanece igual nesse futuro imaginado, primeiro, deslumbra-se com a novidade, depois decide “dominá-la”. Posteriormente, por temer qualquer tipo de comportamento que o ameace, estabelece comportamento hostil.

O primeiro dos romances, **Encontro com Rama**, foi publicado em 1972 e conta que, no ano de 2130, um asteróide foi localizado próximo a Júpiter em direção a Terra. Os astrônomos descobrem que se trata de um objeto perfeitamente cilíndrico e concluem ser obra de alguma inteligência extraterrestre. Uma missão tripulada é enviada até lá para explorar e, dentro do objeto, os astronautas da missão descobrem que há um mundo “invertido” cheio de máquinas e segredos (algo como se a Terra tivesse

⁴⁹⁴ Teixeira, idem, p. 34-35.

⁴⁹⁵ Roberts, **Science fiction: the new critical idiom**, p. 28.

vido pensada dentro de um cilindro, ao invés de ao redor de um círculo). De acordo com o autor, houve uma comoção na chefia da *Spaceguard*, e porque eles já haviam esgotado os nomes da mitologia grega e romana, decidiram que o 31/439, o número do objeto, receberia um nome da mitologia hindu: Rama.

Figura 9⁴⁹⁶Figura 10⁴⁹⁷Figura 11⁴⁹⁸

À medida que lemos os outros romances da série, notamos que o nome dado à espaçonave tem relação metafórica com os eventos que se sucedem. Isto é, alguns dos acontecimentos, bem como a virtude dos personagens principais, nos remetem a eventos narrados na epopeia hindu: *Ramayana*⁴⁹⁹. Este poema narra a vida terrena de Rama, o sétimo avatar do deus Vishnu. Na narrativa são exaltadas as qualidades de Rama, sua seriedade moral, sua luta contra o maior demônio da terra e seu exílio. Ao que nos parece, desde o significado da palavra *Ramayana* (aquele que brilha na terra, fonte de todo o prazer ou lua encantadora), o qual remete ao fascínio que a espaçonave Rama exerce sobre os humanos; até o fato de Nicole ser exilada e lutar contra a ditadura (o demônio) que se estabeleceu em Rama têm alguma relação com o próprio mito hindu.

No segundo romance, **O enigma de Rama**, em 2200, outra nave é encontrada e uma missão de 12 astronautas é enviada para estudá-la. Entretanto, a espaçonave parece estar em rota de colisão com a Terra, por isso, os humanos deduzem que os ramanianos são hostis e abortam a missão que explorava a nave com o objetivo de destruir o objeto. Três astronautas, dentre eles Nicole des Jardins, não saem de Rama em tempo e acabam ficando na nave. A colisão não ocorre e os três humanos viajam pelo espaço na nave e formam uma família naquele mundo. Eles acabam indo parar em Nodo, uma espécie de estação espacial ramaniana e encontram outros seres alienígenas e outros humanos.

⁴⁹⁶ Espaçonave Rama vista do lado externo. Imagem disponível em: <http://www.gadgetfreak.gr/?p=24950>

⁴⁹⁷ Espaçonave Rama vista da porta de entrada. Imagem disponível em: <http://dementia.pt/rendezvous--with-rama/>

⁴⁹⁸ Habitat dentro de Rama. Imagem disponível em: <http://listverse.com/2010/11/09/10-movies-stuck-in-development-hell/>

⁴⁹⁹ Infelizmente, não encontramos referências bibliográficas que corroborem essa comparação, contudo, acreditamos que desenvolver uma análise comparativa entre a *Ramayana* e os livros de Clarke e Lee seria interessante.

Uma terceira nave Rama é tripulada e uma colônia apenas de seres humanos é isolada na nave. Eles vivem harmoniosamente na comunidade que recebe o nome de Novo Éden. **O jardim de Rama**, terceiro romance da série, fala sobre esse mundo. Todavia, logo acontecem problemas políticos e uma ditadura se estabelece. É essa trama que é desenvolvida no quarto romance da série, **A revelação de Rama**.

Nicole des Jardins Wakefield é a protagonista de **Encontrando Rama**, **O Jardim de Rama** e **A revelação de Rama**. A personagem nasce em 2164, é afroeuropéia e seus ascendentes são da França e da Costa do Marfim (do grupo etnolinguístico senufo). Ela trabalha como médica na missão que explora a segunda nave Rama e se torna uma dos três astronautas que permanecem na nave durante a jornada pelas estrelas.



Figura 12⁵⁰⁰

Se em **A revelação de Rama**, a luta é contra a ditadura estabelecida nesse novo paraíso, em **Babel 17** (1996), de Samuel Delany, a questão é uma guerra interestelar na qual ter conhecimento sobre a língua que está sendo utilizada como arma é crucial. O romance lida com as peculiaridades da linguagem e como as condições de vida influenciam a formação de palavras e significados. Além disso, propõe uma reflexão sobre o fato de as palavras poderem mudar as ações das pessoas. Hydra Wong é a protagonista da história, uma linguista, poetisa, telepata e capitã da nave, a qual descobre o segredo de Babel 17.

Muitas vezes, os conflitos e as guerras são constantes e, mesmo com toda a tecnologia disponível, há momentos em que notamos um retrocesso no comportamento

⁵⁰⁰ Nicole des Jardins Wakefield, versão do jogo Rama de 1996, da empresa Sierra Entertainment. Imagem disponível em: http://wn.com/Nicole_des_Jardins_Wakefield

humano, não apenas nas narrativas distópicas, mas naquelas em que supostamente o ser humano estaria evoluído. Ainda é preciso estabelecer relações diplomáticas para buscar a paz entre as galáxias, planetas, povos...

Além dos problemas possíveis nesse futuro imaginado, muitos autores exploram a concretização dos sonhos da humanidade, fantasias como se “teletransportar”, viajar no tempo, encontrar a cura para várias doenças, viajar por todo o espaço e, como não poderia deixar de ser, comunicar-se com outros seres por meio de telepatia ou mecanismos que permitem a comunicação imediata sem a presença de um mediador humano. A ideia da comunicação antes de Babel retorna às narrativas.

Se esse é o sonho para grande parte da humanidade, certamente é o pesadelo de muitos tradutores, os quais temem que os avanços na área da tradução automática cheguem ao nível que dispense a presença do tradutor humano. Nos romances de ficção científica, contudo, o tradutor humano ainda aparece, mas a tradução automática não só funciona, como há recursos como telepatia ou tradutores biológicos (que fazem a tradução dentro do nosso corpo e a transmite ao cérebro), ou ainda o uso de uma língua franca.

Mossop⁵⁰¹ argumenta que os escritores de ficção científica passam por cima da questão da linguagem, tendo em vista que desconsideram que, mesmo no caso da telepatia, não há uma linguagem universal do pensamento, isso porque para que o receptor receba a mensagem, ele precisa entender o sistema semiótico por trás da língua do emissor.

Com relação à língua franca, o autor diz que a utilização do conceito na ficção parte da projeção da crença de que, em breve, todas as pessoas vão usar o inglês ou o esperanto. De acordo com ele, “muitos dos escritores de ficção científica em língua inglesa parecem acreditar que a maldição de Babel é uma aberração temporária, até porque, nos planetas visitados costuma haver apenas uma língua local”⁵⁰². Ou, como os filmes de ficção científica hollywoodianos demonstram: todos os alienígenas sabem a língua inglesa.

⁵⁰¹ Mossop, “The image of translation in science fiction and astronomy”, p. 2-3.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 3.

Retomando o caráter cíclico daquilo que é resgatado na ficção científica, percebemos que a vontade de não ter a interferência do tradutor humano é tão antiga quanto a própria tradução. Todavia, nos romances do gênero, tradutores e intérpretes são convocados por sua capacidade diplomática e por terem conhecimento de línguas muito raras. Eles aparecem quando a parte tecnológica não funciona ou quando a máquina não consegue compreender aspectos subjetivos das linguagens.

5.1. O tradutor híbrido

Nos capítulos anteriores, falamos da identidade ambivalente dos tradutores, de como eles atuam *entre* uma cultura e outra, constantemente em busca do conhecimento do que as aproxima ou separa. O tradutor tem essa característica híbrida, bicultural e, na ficção científica, isso se revela em termos físicos, concretos.

Há exemplos de tradutores que são meio-humanos, meio-alienígenas, possuem características genéticas dos dois seres, o que os torna aptos não só a se comunicarem, como também a entenderem o comportamento do “outro”. Cronin afirma que “o hibridismo permite que a comunicação aconteça durante a viagem para outro lugar e outro tempo e prova ser um meio mais efetivo de sobrevivência do que a retórica dos tradutores não-híbridos”⁵⁰³. Os tradutores híbridos, os quais transitam entre dois ou mais universos, têm as línguas como armas que os ajudam tanto a sobreviver quanto a adquirir poder simbólico semelhante àquele dos líderes (ou escritores) que traduzem.

O terceiro e o quarto romances de Clarke e Lee, respectivamente, **O jardim de Rama** e **A revelação de Rama**, são as obras nas quais os autores exploram a questão da língua e da tradução. Em **O jardim de Rama**, eles nos mostram que a língua dos ramaianos é extremamente complexa e mistura matemática, química e física. Os humanos, que agora habitam a nave, têm dificuldade em decifrar esse código.

A linguagem usada para o sumário narrativo é matemática em estrutura, precisa em definição, e altamente codificada. Ela é também muito rica em notas de pé de página, com cada frase ou sentença equivalente contendo, como parte de sua estrutura de transmissão, informações quanto aos dados que efetivamente sustentam a afirmação específica sendo feita. **O relatório não poderia, no sentido mais verdadeiro do termo, ser traduzido para qualquer linguagem tão primitiva quanto às utilizadas por seres humanos. No entanto,**

⁵⁰³ Cronin, **Across the lines**, p. 128.

o que se segue é uma aproximação grosseira do relatório sumário recebido pela Inteligência Nodal, emitido por Rama logo após a chegada de Richard em Nova York.⁵⁰⁴

A descrição da língua ramaniana nos mostra o quanto ela se afasta da “linguagem primitiva” dos seres humanos, pois segue um padrão muito codificado e específico. Por essa razão, não é possível traduzi-la e tudo o que os personagens conseguem é uma aproximação grosseira. Em outro trecho do romance, eles relatam que nunca têm certeza se estão utilizando uma forma ofensiva ou educada ao solicitar algo.

Nosso processo de comunicação com eles é a um tempo complicado e direto. É complicado porque falamos com eles usando figuras na tela negra e fórmulas quantitativas precisas na linguagem da matemática, da física e da química. É direto porque as frases que nós efetivamente imputamos usando o teclado são de sintaxe espantosamente simples. Nossas frases mais usadas são “Gostaríamos de” ou “Nós queremos” (é claro que não tínhamos a menor possibilidade de saber a tradução exata de nossas necessidades, e apenas supúnhamos estar sendo polidos — havia a possibilidade de que as instruções que estávamos ativando tivessem forma de ordens grosseiras começando por “Dêem aqui”), seguidas de uma descrição detalhada daquilo que gostaríamos que nos fosse fornecido.⁵⁰⁵

Podemos supor que esse tipo de comunicação mostra-se como um campo minado, tendo em vista que qualquer frase ou expressão mal traduzida poderia gerar conflito. É o que acaba acontecendo em relações nas quais a língua não é totalmente compreendida. Entender um idioma não se restringe a decifrar os códigos, mas saber o que há por trás deles e as implicações do uso de algumas estruturas em contextos específicos.

Por essa razão, como Cronin argumenta, os tradutores híbridos levam vantagem, pois além de saberem os códigos, são capazes de inferir os possíveis resultados dos usos da linguagem para cada um dos lados envolvidos na comunicação. A tradutora híbrida nos é apresentada no quarto volume da série Rama: Ellie, a filha da protagonista Nicole, é capaz de entender a língua das octoaranhas.

Esses seres alienígenas são habitantes da espaçonave Rama, possuem oito tentáculos recobertos de pelos, com cores pretas e douradas, e ao se locomoverem reproduzem o barulho característico de escovas. As octoaranhas se comunicam através de cores reproduzidas em uma lente localizada em suas cabeças.

⁵⁰⁴ Clarke e Lee, **O jardim de Rama**, p. 300.

⁵⁰⁵ Clarke e Lee, *idem*, p.8-9.

Ellie, a filha de Nicole des Jardins, nasceu com características de octoaranhas, porque seu pai passou um tempo na colônia dessas criaturas e experiências científicas foram feitas com ele, dentre elas a alteração de seu esperma. Por essa razão, Ellie pode entender a linguagem das octoaranhas.

— Então você é uma espécie de híbrido? — perguntou Richard.

— Um pouco, talvez — disse Ellie rindo para diminuir a tensão. — Se entendi bem, só uns mil dos três bilhões de quilobases que definem meu genoma foram alterados... [...] Elas querem tirar amostras do sangue e de outras células suas para poderem concluir, sem sombra de dúvida, que eu não poderia vir de uma união "normal" de vocês dois. Assim, elas saberiam ao certo que minha facilidade para a língua delas foi realmente trabalhada, e não apenas uma sorte incrível.

— Que diferença faz a essa altura? — perguntou Richard. — Acho que o importante é você poder se comunicar...⁵⁰⁶

A certeza de que a personagem é geneticamente modificada facilita a vida dos outros personagens, tendo em vista que as máquinas de tradução automática criadas por Richard nem sempre funcionam e, quando chegam a um patamar de bom funcionamento, o fazem com o auxílio de informações fornecidas por Ellie e as octoaranhas, as quais explicam o que não lhes parece inteligível na linguagem humana.

Como a linguagem ramaniana, a língua das octoaranhas é diferente da nossa e muito matemática. No idioma dessas criaturas, além da utilização das cores, não há subterfúgios nem nuances, tampouco o pronome “eu”, o que nos indica que o senso de coletividade é o que importa para elas. Mesmo quando são utilizados os pronomes “nós”, “eles” ou “vocês”, há critérios numéricos para garantir que não haja ambiguidade, de acordo com Ellie:

— Os pronomes são sempre marcados por esclarecedores numéricos, e até mesmo séries, quando há incertezas. A octoaranha nunca diz "uns wodens" ou "vários nillets"; há sempre um número ou um grau numérico para especificar a duração de tempo com maior precisão.

— Do nosso ponto de vista — disse Hércules [octoaranha] em cores —, há dois aspectos da língua humana que são extremamente difíceis. Um é a falta de especificações precisas, o que exige um vocabulário maciço. Outro é o uso de frases indiretas na comunicação... Ainda tenho dificuldade em compreender Max, porque em geral o que ele diz é exatamente o contrário do que quer dizer.

— Não sei como fazer isso no seu computador — disse Nicole para Richard —, mas todas as informações quantitativas das frases das

⁵⁰⁶ Clarke e Lee, **A revelação de Rama**, p. 124.

octoaranhas devem ser refletidas pela tradução. Quase todo verbo ou adjetivo que elas usam têm um esclarecedor numérico correlato.⁵⁰⁷

O que perturba na linguagem dos humanos para as octoaranhas é ser possível dizer algo que corresponde ao contrário do que se quer dizer. Isso significa que, numa linguagem tão exata e cheia de recursos para evitar desentendimentos, é inimaginável compreender idiomas que possam ser cheios de figuras de linguagem que podem mudar o sentido das palavras ou causar, deliberadamente, algum tipo de ambiguidade. A utilização dos “esclarecedores” se dá com o objetivo de nunca haver nenhum tipo de interpretação errônea.

No decorrer da história, há vários momentos em que Ellie serve de intermediadora entre os humanos e as octoaranhas e, graças ao seu trabalho, os humanos exilados conseguem o apoio das criaturas octópodes para voltar ao Novo Éden e descobrir, enfim, o porquê da existência de Rama. A nave serve como um grande laboratório para os ramanianos que almejam estabelecer um mundo perfeito. Por essa razão, testam seres de vários lugares, observam-lhes e tentam entender o que deles pode ser utilizado para melhorar o universo. Como a Águia, um dos seres que habitam Rama, explica a Nicole, eles são cientistas.

— Não — respondeu a Águia. — Mas você precisa compreender que nosso objetivo é desenvolver um catálogo completo de todos os viajantes espaciais nessa região da galáxia. Não somos juízes. Somos cientistas. Não nos importa se vocês forem naturalmente propensos à autodestruição. Porém, importa-nos se os resultados futuros do nosso projeto não mais justificarem os recursos significativos que aplicamos.⁵⁰⁸

Vários romances de ficção científica abordam a questão dos alienígenas serem mais evoluídos que os seres humanos, os quais são tão vulneráveis, imprevisíveis e agressivos. Os alienígenas evoluídos não se deixam dominar pelas emoções, são diretos e objetivos e sua linguagem é um espelho disso, com características matemáticas e não aberta a dúvidas. O tradutor híbrido, por sua vez, mantém os traços humanos, tendo em vista que sem eles não poderiam entender os dois lados. É nesse ponto que eles levam vantagem sobre as máquinas tradutoras, enquanto essas calculam probabilidades que funcionam até certo ponto, os seres humanos tradutores acrescentam a interpretação que depende de fatores extra-matemáticos.

⁵⁰⁷ Ibidem, p. 156.

⁵⁰⁸ Ibidem, p. 293.

5.2. Apesar das máquinas, o tradutor permanece.



Figura 13 ⁵⁰⁹

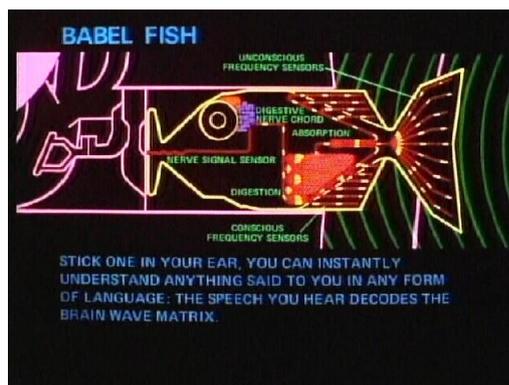
A tira cômica acima mostra o sonho do tradutor Mox de salvar a humanidade. Em algumas narrativas, essa é exatamente a tarefa do tradutor, uma vez que é graças a ele que é possível compreender não só a raça alienígena, mas as profundas intenções que subjazem nas entrelinhas do que é falado.

Na ficção científica, os aparatos que traduzem são variados, vão desde aparelhos eletrônicos a micróbios que entram no cérebro. Dentre esses artefatos, talvez um dos mais curiosos seja o Peixe Babel, apresentado pelo autor Samuel Delany em **O guia do mochileiro das galáxias**. No romance, a Terra é destruída e o único humano que é levado antes da explosão é o personagem Arthur Dent, o qual viaja junto com o alienígena Ford. Durante a viagem, o Guia do Mochileiro, uma espécie de computador, diz a Dent as informações de que ele precisa para entender o universo. O Guia diz ao personagem que o peixe-babel

é pequeno, amarelo e semelhante a uma sanguessuga [...] e provavelmente a criatura mais estranha em todo o Universo. Na prática, o efeito disto é o seguinte: se você introduz no ouvido um peixe-babel, você compreende imediatamente tudo o que lhe for dito em qualquer língua. Os padrões sonoros que você ouve decodificam a matriz de energia mental que o seu peixe-babel transmitiu para sua mente. ⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Tira cômica do personagem Mox publicada em 12/07/2011.

⁵¹⁰ Adams, **O guia do mochileiro das galáxias**, p. 66-67.

Figura 14⁵¹¹

Ironicamente, o peixe-babel, o instrumento ideal de tradução, ao invés de promover a paz, “por derrubar os obstáculos à comunicação entre os povos e culturas, foi o maior responsável por guerras sangrentas, em toda a história da criação” ⁵¹². O que confirmamos com essa informação é que o tradutor humano intermediando a interpretação de uma língua para a outra, pode, em muitos sentidos, funcionar como canal diplomático. Isto é, se tudo fosse dito exatamente da maneira como os representantes de cada país expressam, sem a devida mediação cultural, o número de guerras seria bem maior.

Além do nome do peixe responsável por traduzir, babel também é o nome da língua inventada com propósitos bélicos no romance **Babel 17**. Nele percebemos o papel da tradutora como uma espécie de detetive, uma vez que a protagonista da história Hydra Wong, linguista, poetisa e capitã da nave, é quem descobre que babel-17 é uma língua que altera a maneira como as pessoas percebem o mundo. A protagonista também é telepata e, em determinado trecho da história ela se mostra angustiada porque parte dos seus poemas são pensamentos de outras pessoas que ela consegue escutar. Wong sabe oito idiomas terrenos e alguns galácticos. Como seus pais trabalhavam também com línguas, ela é de longe a pessoa mais gabaritada para resolver o problema e salvar a Aliança na guerra contra os Invasores.

Ao explicar ao General sua descoberta, Wong fala das peculiaridades que tornam a língua diferente dos códigos puros e, de certa forma, já mostra que ela é a pessoa indicada para lidar com a língua.

Deixe-me explicar. Basicamente, General Forester, há dois tipos de códigos. No primeiro, letras ou símbolos que correspondem a letras são embaralhados e manipulados de acordo com um padrão. No

⁵¹¹ Peixe-babel, o dispositivo de tradução do livro **O Guia do mochileiros das galáxias**. Imagem disponível em: <http://www.reboot.dk/page/776/en>

⁵¹² Adams, op.cit., p. 67.

segundo, letras, palavras ou grupos de palavras são substituídos por outras letras, símbolos ou palavras. Um código por ser de um tipo ou de outro ou, ainda, uma combinação dos dois. Porém, eles têm algo em comum: uma vez que encontramos a chave, basta usá-la e recebemos sentenças lógicas. Uma língua, no entanto, tem sua própria lógica interna, sua própria gramática, sua maneira única de juntar pensamentos à palavras de diversos espectros de significados. Não há chave que destrave o significado exato. No máximo, podemos ter uma noção aproximada.

Delany desenvolveu a proposta do romance *Babel-17* com base na hipótese Sapir-Whorf, cuja principal ideia é de que a língua afeta o pensamento e a percepção da realidade. *Babel-17* afeta o pensamento e faz com que aqueles que têm acesso a ela acabem mudando de lado e se tornando traidores da Aliança. Como a língua das octoaranhas, *Babel-17* não tem o pronome “eu”. Por essa razão, sob a influência da língua, as pessoas não conseguem agir em interesse próprio, é como se a própria língua fizesse com que as pessoas passassem a agir pelo sistema e não por si mesmas.

Em sua missão para descobrir mais sobre a língua, a nave de Wong é atacada por piratas. Um deles, Butcher, torna-se próximo a da linguista e por falar *babel-17*, ele passa a ser motivo de estudo para Wong e ela lhe ensina o pronome “eu”. Durante o processo, Butcher sofre para entender o conceito do pronome de primeira pessoa e Hydra Wong começa a se sentir mal quando tenta usá-lo nas frases.

Tanto um quanto outro cometem ações, das quais se esquecem posteriormente, para destruir a Aliança. Wong, por exemplo, tenta sabotar a própria nave. No final da história, ela passa a lidar melhor com a língua e descobre que os Invasores utilizavam a língua como arma ao transmiti-la com uma espécie de código hipnótico. Sob o domínio de *babel-17*, as pessoas pensavam apenas em destruir a Aliança.

O que fica do romance é que a forma de perceber o mundo passa pela língua que se fala ou, nas palavras da personagem Hydra Wong: “Quando aprendemos outra língua, aprendemos a forma que outras pessoas veem o mundo, o universo”⁵¹³. O que se assemelha muito ao que Molina afirma.

Quando alguém habita, mesmo transitoriamente, outra língua, é como se habitasse em outra música, outro país. O prazer de falá-la e também o de lê-la é fazer uma viagem, é mudar de vida e de país.⁵¹⁴

⁵¹³ Delany, *Babel 17*, p. 23.

⁵¹⁴ Molina, “Lenguas vivas”, *El País semanal*, 13 de maio de 2001.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu também sou um homem traduzido, transportado. Geralmente, acredita-se que algo sempre se perca na tradução; apego-me à noção (e uso, em evidência, o sucesso de Fitzgerald – Khayyam) de que algo pode ser alcançado.

*Salman Rushdie, Shame*⁵¹⁵

Ao optar por traçar um panorama de como os tradutores estão representados nas narrativas contemporâneas, observamos as possibilidades de discussão em cada obra analisada e quantas outras ainda podem ser pesquisadas sob novo olhar. No início, foi difícil definir quais obras estudar mais de perto; no final, até onde ir se os caminhos e as considerações que se abriam nos pareciam tão interessantes.

A viagem de dentro para fora do personagem tradutor se mostrou promissora, contudo, a sensação de que o mergulho dentro do personagem poderia ter sido ainda mais profundo e a abertura para o universo ainda maior, traz a certeza de que ainda teremos assunto para discutir por muito tempo.

Ao longo da pesquisa, notamos que a divisão estabelecida para falar dos personagens-tradutores é, na verdade, uma tentativa de classificar algo que tem caráter muito mais abrangente. Por exemplo, não é porque a escolha de alguns autores foi falar dos sentimentos íntimos de um personagem que o universo deste se restrinja ao espaço interior. Optamos por escolher o caminho que nos parecia mais explícito na obra, mas, certamente, ele não é o único.

O que ficou claro é que o tradutor não fica mais restrito à contracapa dos livros e, ao entrar como personagem nas histórias, mostra o quanto pode acrescentar de reflexão neste contexto atual em que a noção de identidade tem sido tão repensada. Muitos autores estão usando o tradutor como recurso narrativo para falar de relações interculturais, tendo em vista que o tradutor atua no entre-lugar, entre fronteiras que são cada vez mais difíceis de delimitar; de questões relativas à identidade nacional e, principalmente, usando os estereótipos e clichês acerca da profissão para tratar de solidão, crise de identidade, anseios do homem pós-moderno e o próprio fazer literário.

⁵¹⁵Rushdie apud Milton, **O poder da tradução**, p. 67.

De certa maneira, em algumas situações, vemos que os autores parecem transferir para o tradutor personagem as suas reflexões acerca do que é autoria e quais são as angústias que podem estar por trás do processo literário: as possíveis interpretações dos leitores, a visibilidade do próprio autor, o medo de que suas ideias sejam mal compreendidas.

Grandes autores como Italo Calvino, Mia Couto, Carlos Fuentes ou Moacyr Scliar conseguem fugir dos estereótipos, dos clichês na abordagem desses tópicos; enquanto os escritores menos experientes, como Santiago Nazarian e Ann Patchett, repetem fórmulas referentes ao senso comum.

No fundo, o tradutor personagem é reflexo de questionamentos tão antigos quanto a própria história, no entanto, para que ele voltasse a fazer parte dela como um dos protagonistas, levou bastante tempo. Como citado por Roland⁵¹⁶, parece que muitas páginas foram deixadas em branco nos livros de história no que diz respeito à atuação dos tradutores e intérpretes.

Por essa razão, pesquisas que falem do papel social do tradutor são muito relevantes, não apenas para contar o papel profissional, mas para mostrar que o tradutor e o intérprete existem, não são transparentes como alguns esperam e exercem seu trabalho não só de maneira “romântica”, unindo os povos, mas muitas vezes quebrando pontes de acordo com interesses políticos e, porque não, até mesmo pessoais. Os romances pós-colonialistas mostram bem esses dois lados da história.

Traduzir-se é importante, tentar definir seu lugar como detetive ou bandido, de um lado da margem ou de outro. Mais ainda, entre margens, identidade líquida ou fragmentada, exercendo o poder que deriva da palavra, falada ou escrita, a qual, com sua característica de pena ou de sopro tem enorme peso e pode alterar o rumo das histórias pessoais, nacionais, mundiais, interplanetárias...

Os tradutores e intérpretes falam pelo outro, em nome do outro, não como estranhos, mas como vizinhos. Isso só é possível se eles se conscientizam do fato de que a escrita e a tradução são processos dinâmicos e sempre representações inacabadas da realidade.⁵¹⁷

⁵¹⁶ Roland, **Interpreters as diplomats.**

⁵¹⁷ Vidal-Claramonte, “Re-presenting the “real” Pierre Bourdieu and the legal translation”, **The translator**, p. 271.

Também o trabalho científico é processo dinâmico e inacabado, por essa razão, ao olharmos os capítulos dessa pesquisa, vemos que outras sugestões poderão surgir a respeito do que propusemos aqui. Certamente, essa é o desejo implícito de uma pesquisa, que ela suscite questionamentos.

Acreditamos que falar mais sobre o poder simbólico do tradutor, aqui analisado por sua presença como personagem fictício, é importante. Também o é falar de como a identidade do tradutor é construída, como se manifestam os dois ou mais lados com os quais ele costuma lidar. No Capítulo 1, vimos que os autores que trabalharam em cima dos estereótipos clichês retratam um tradutor atormentado pelo medo do autor, da tradução, do leitor, da solidão; e frustrado porque não consegue realizar suas ambições.

Se todo tradutor vivesse se martirizando em torno dessas questões em tempo integral, não haveria traduções. O fato é: independentemente dessas angústias, a tradução ocorre o tempo todo. Sem ela, grande parte do que conhecemos hoje sequer teria sido partilhado e incrementado ao longo da história da humanidade. É claro que a ficção é o palco onde o autor pode brincar com vários conceitos, sejam eles do senso comum, sejam inventados ou repensados de situações reais. Contudo, pareceu-nos que as narrativas mais interessantes foram aquelas em que esses dois últimos foram explorados, isto é, quando os autores repensaram clichês e reinventaram histórias.

Talvez o capítulo menos interessante, em termos de conteúdo explícito nos romances para ser explorado, tenha sido o Capítulo 5, referente à ficção científica. Esperávamos encontrar mais informações acerca do personagem tradutor, mas havia muito mais detalhamento acerca das línguas de caráter matemático e menos propensa a ambiguidades do que trechos que tratassem do tradutor em si.

Por essa razão, acreditamos que seria necessário ampliar o *corpus* relativo a esse tipo de texto para comprovar se em outras narrativas há mais informações acerca do tradutor como personagem, provavelmente, abordando também filmes e seriados. Outra possibilidade seria mudar o enfoque para observar como os autores constroem novas línguas em seus textos. Entretanto, isso seria assunto para outra área.

Dois lados, duas margens, dois mundos, entre-lugar foram palavras recorrentes ao longo da pesquisa, isso porque se essas noções sempre fizeram parte do vocabulário do tradutor, os autores aproveitaram esse fato e trouxeram para a ficção vários pontos

que retomam essa questão. No passado colonial, na atualidade ou no futuro imaginado, as perguntas se repetem. Na verdade, um dos prazeres do tradutor é exatamente lidar com os diferentes lados e possibilidades da história. Os jerônimos têm curiosidade aguçada e vontade de desbravar novos horizontes.

São Jerônimo, o padroeiro dos tradutores e o tradutor da Vulgata, buscava o sentido da palavra divina; o Jerônimo de Augusto Abelaira, o de sua própria vida e das palavras que o cercavam; o Jerónimo de Carlos Fuentes, as razões pelas quais havia trabalhado. Esses são apenas alguns dos pontos que os tradutores jerônimos tentam resolver e esses personagens representando o tradutor, alguns dos encontrados em obras de lugares diferentes. Também esta pesquisa é apenas o início da busca por respostas de perguntas que surgiram ao longo do caminho, as quais esperamos tentar responder em novos trabalhos e ao lado de outros pesquisadores que venham a se interessar pelo assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras literárias que apresentam personagens tradutores citadas na tese

- ABELAIRA, Augusto. **Outrora agora**. 2 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- ADAMS, Douglas. **O guia do mochileiro das galáxias**. Tradução: Paulo Henriques Britto e Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Sextante ficção, 2004.
- BROOKNER, Anita. **Falling slowly**. Nova Iorque: Vintage, 2000.
- BUCKLEY Jr., William. **Nuremberg, the reckoning**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2002.
- CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução: Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Edição do Instituto Cervantes. RICO, Francisco (org.). Barcelona: Instituto Cervantes, 1998.
- CLARKE, Arthur; LEE, Gentry. **A revelação de Rama**. Tradução: Vera Whately e Maria Inez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CROWLEY, John. **The translator**. Nova Iorque: Harper Collins, 2002.
- DELANY, Samuel. **Babel 17**. Nova Iorque: Bantam Books, 1982.
- DURANTI, Francesca. **The house on Moon Lake**. Tradução: Stephen Sartarelli. Nova Iorque: Delphinium Books, 2000.
- FUENTES, Carlos. **A laranjeira**. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GLASS, Suzanne. **The interpreter**. Nova Iorque: Ballantine books, 2003.
- GRANDES, Almudena. **Atlas de geografia humana**. Tradução: Ledusha P. A. Spinardi. São Paulo: Globo, 2002.
- HARI, Daoud. **O tradutor**. Tradução: Antônio E. de Moura Filho. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- KOSTOLÁNYI, Deszo. **O tradutor cleptomaníaco**. Tradução: Ladislao Szabo. São Paulo: Editora 34, 1996.
- LEINSTER, Murray. **First contact**. Londres: Astounding science fiction, 1945.

MARÍAS, Javier. **Coração tão branco**. Tradutor: Luiz Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

MICHAELS, Anne. **Peças em fuga**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

MILLER, Andrew. **Oxygen**. Nova Iorque: Harcourt, 2003.

MURDOCH, Iris. **Under the net**. Nova Iorque: Penguin, 1977.

NAZARIAN, Santiago. **Feriado de mim mesmo**. São Paulo: Planeta, 2005.

PAULS, Alan. **O passado**. Tradução: Josely Vianna Batista. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PATCHETT, Ann. **Bel canto**. Tradução: Vera Joscelyne. São Paulo: Francis, 2005.

PEARL, Matthew. **O clube Dante**. Tradução: M.J. Silveira. São Paulo: Francis, 2005.

SANTIS, Pablo de. **La traducción**. Buenos Aires: Planeta, 1998.

SCLIAR, Moacyr. Notas ao pé da página. **Histórias para (quase) todos os gostos**. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 2010.

VARGAS LLOSA, Mario. **Travessuras da menina má**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

VERISSIMO, Érico. Conversa com um fantasma. **Fantoches e outros contos e artigos**. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Borges e os orangotangos eternos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Obras de Teoria da Tradução

ALI, Kadhim. Portrait of the translator as a political activist. **Translation directory**, 200?. Disponível em: <http://www.translationdirectory.com/articles/article1214.htm>. Acesso em: 04/01/2011.

ALVES, Fábio; MAGALHÃES, Célia e PAGANO, Adriana. **Traduzir com autonomia**: estratégias para o tradutor em formação. São Paulo: Contexto, 2000.

ANDERSON, Jean. The double agent: aspects of literary translator affect as revealed in fictional works by translators. DELABASTITA, Dirk; GRUTMAN, Rainier (eds.). **Linguística Antverspiensia**: fictionalizing translation and multilinguism. Bruxelas: University Press Antwerp, 2005. p. 171-182.

APPEL, Anne Milano. Extremes of “remembering”: translation as “figura”. **Tradurre** (Rivista dell’Italian language division dell’ American translators association), vol. 3, n. 1, abril 2002.

ARBEX, Paula Godoi. **Erico Verissimo, tradutor**. 2002, 143 f., Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral), Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução**. São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. Tradução, (in)fidelidade e gênero num conto de Moacyr Scliar. **Revista brasileira de Linguística Aplicada**, v.4, n. 1. Belo Horizonte: 2004. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/rbla/2004_1/02Rosemary.pdf, acesso em 02/01/2007.

_____. A relação exemplar entre o autor e o revisor (e outros trabalhadores textuais semelhantes) e o mito de Babel: alguns comentários sobre *História do Cerco de Jericó*, de José Saramago. **Delta**, v. 19, n. spe. São Paulo: 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502003000300012, acesso em 02/07/2007.

BAER, Brian James. Translating the transition: the translator-detective in Post-Soviet fiction. In DELABASTITA, Dirk; GRUTMAN, Rainier (eds.). **Linguística Antverspiensia: fictionalizing translation and multilingualism**. Bruxelas: University Press Antwerp, 2005. p. 243-254

BASSNETT, Susan. The meek or the mighty: reappraising the role of the translator. ÁLVAREZ, Román; ÁFRICA VIDAL, Carmen. **Translation, power and subversion**. Clevedon, Filadélfia e Adelaide: Multilingual Matters, 1996. p. 10-24

_____; TRIVEDI, Harish (eds). **Post colonial translation: theory and practice**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1999.

_____. **Estudos de Tradução**. Tradução: Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BERMANN, Sandra; WOOD, Michael (eds.). **Nation, language and the ethics of translation**. Princeton/Oxford: University of Princeton Press, 2005.

BUSH, Peter. The translator as writer: the case of Juan Goytisolo’s a cockeyed comed. **Quaderns, revista de traducció**, n. 10. Barcelona: 2003. Disponível em: <http://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n10p121.pdf>, acesso em 13/06/2007.

CESCO, Andrea. Borges e a tradução. **Cadernos de Tradução**, v. 1, n.13. Santa Catarina: 2004. Disponível em: <http://journal.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6299> , acesso em: 07/06/2008.

COMELLAS, Pere. Autoria como tradução ou tradução como autoria: Milan Kundera, Jorge Luis Borges e o fim do indivíduo. **Cadernos de Tradução**, v. 2, n. 24. Santa Catarina: 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/13174>. Acesso em: 10 de julho de 2010.

COSTA, Walter Carlos. Borges, o original da tradução. **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 15 . Santa Catarina: 2005. p. 163-183. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6587/6131>. Acesso em: 14 de agosto de 2009.

CRONIN, Michael. **Across the lines: travel language and translation**. Cork: Cork University Press, 2000.

_____. **Translation and globalization**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003.

_____. **Translation and identity**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006.

_____. **Translation goes to the movies**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009.

DELABASTITA, Dirk; GRUTMAN, Rainier (eds.). **Linguistica Antverspiensia: fictionalizing translation and multilingualism**. Bruxelas: University Press Antwerp, 2005.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. **Os tradutores na história**. Tradução: Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.

DU BELLAY, Joachim. Defesa e ilustração da língua francesa (1549). Tradução de Philippe Humblé. FAVERI, Cláudia Borges; TORRES, Marie-Hélène Catherine, (orgs.) **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis : UFSC, Núcleo de Tradução, 2004.

ECO, Umberto. **Experiences in translation**. Tradução: Alastair McEwen. Toronto/Búfalo/Londres: University of Toronto Press, 2001.

ESTEVES, Lenita R. Transparência ou opacidade: o que seria “politicamente correto” em tradução. **Estudos Lingüísticos – Anais de Seminários do GEL**, vol. 1, Ribeirão Preto: 1993.

FONSECA, Maria da Conceição Vinciprova. 2009, 144 f. **Um novo enquadramento para a tradução literária: os valores segundo Italo Calvino**. Tese (Doutorado em Letras, Estudos da linguagem), Universidade Federal Fluminense, Niterói.

FROTA, Maria Paula. **A singularidade da escrita tradutora**. Campinas: Pontes, 2000.

FURLAN, Mauri. Possibilidade(s) de tradução(ões). **Cadernos de Tradução**, n. 3, Florianópolis: UFSC, 1998. p. 89-111.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOUANVIC, Jean-Marc. A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances Field, “Habitus”, Capital and “illusio”. **The Translator**. Volume 11, Number 2, 2005, p. 147-166

HERMANS, Theo. Translation as institution. SNELL-HORNBY, Mary/JETTAROVÁ, Zuzana/KAINDL, Klaus. Eds. **Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress Prague 1995**. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 1997, p.3-20.

KRISTAL, Efraín. **Invisible work: Borges and translation**. Tennessee: Vanderbilt University Press, 2002.

KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, **A companion to translation studies**. Clevedon/Bufalo/Toronto: Multilingual Matters, 2007.

LAGES, Susan Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2002.

LARBAUD, Valery. **Sob a invocação de São Jerônimo**. Tradução: Joanna Angélica d’Avila Melo. São Paulo: Mandarin, 2001.

LEECH, Wendy. **The translator’s visibility: an investigation into public perceptions of the translator and how to raise the translator’s status in society**. Agosto de 2005. Dissertação (Mestrado), Imperial College, University of London, 2005.

LEFEVERE, Andre. (ed.). **Translation, history, culture**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1992.

_____. Who is doing what for/against whom and why? **Translation Perspectives IX**. Center of Research in Translation, State University of New York, Binghamton, 1996.

_____. **Tradução, reescritura e manipulação da fama literária**. Tradução: Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOLINA, Antonio Muñoz. “Lenguas Vivas”. **El País Semanal**, 13 de maio de 2001.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Questões de tradução em Jorge Luis Borges e Italo Calvino. **Alea**, vol.11, n.2, Rio de Janeiro, dec. 2009. p. 249-263.

MOSSOP, Brian. The image of translation in science fiction and astronomy. **The translator**. v. 2, n. 1, 1996, p. 1-26.

MUCCI, Latuf Isaias. Estudos de tradução. **E-Dicionário de termos literários Carlos Ceia**. Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/E/estudos_traducao.htm, acesso em 22/10/2010.

PAGANO, Adriana. Translation as testimony: the official histories and subversive pedagogies in Cortázar. TYMOCZKO, Maria; GENTZLER, Edwin. **Translation and power**. Amherst e Boston: University of Massachusetts Press, 2002. pp 80-98.

PRUNC, Erich. Priests, princes and pariahs*: constructing the professional field of translation. WOLF, Michaela e FUKARI, Alexandra (editoras). **Constructing a Sociology of Translation**. Amsterdam/Filadélfia: John Benjamins, 2007. p. 38-56

QVALE, Per. **From St. Jerome to hypertext: translation in theory and practice**. Tradução: Norman R. Spencer. Manchester: St. Jerome, 2003.

RABASSA, Gregory. **If this be treason: translation and its discontents, a memoir**. Nova Iorque: New Directions, 2005.

RAGSDALE, Manouche. A House Without Mirrors. **ATA Chronicle**, February 2000.

REMNICK, David. The translation wars. **The New Yorker**, Nov 7, 2005 v81 i34 p 98. Disponível em: http://www.newyorker.com/archive/2005/11/07/051107fa_fact_remnick, acesso em 28/08/2009.

RICOEUR, Paul. **On translation**. Tradução: Eileen Brennan. New York: Routledge, 2006.

RIDD, Mark. **Um olhar de Jano sob o curso de tradução**. Palestra proferida no I Encontro de Tradução da Universidade de Brasília, 28 a 30 de abril, 2003.

ROBINSON, Douglas. Translation and the Double Bind. Universidade de Campinas, Brasil, 23 de maio, 1996.

_____. Pseudotranslation. BAKER, Mona (ed.) *Encyclopedia of Translation Studies*, 183-185. London/New York: Routledge, 1988.

_____. **Translation and empire: postcolonial theories explained**. Manchester: St. Jerome, 1997.

_____. **Construindo o tradutor**. Tradução: Jussara Simões. Bauru: EDUSC, 2002.

ROLAND, Ruth. **Interpreters as diplomats: a diplomatic history of the role of interpreters in world politics**. Ottawa: University of Ottawa, 1999.

ROMANELLI, Sergio. Traduzir é criar? **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 62-66, out./dez. 2010

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizarri**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/UFMG, 2003.

SABBÁ GUIMARÃES, Newton. **Tradução: da sua importância e dificuldade**. Curitiba: Juruá, 2010.

SANTANA, Vanete. O intérprete de Males: uma nova metáfora da tradução. **Estudos linguísticos**, XXXIV. Campinas: 2004. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/o-interprete-de-males-1984.pdf?SQMSESSID=a38ffc79c82bcbe561e1c641326fd16c>, acesso em 06/02/2007.

SELA-SHEFFY, Rekefet. How to become a (recognized) translator. **Target**, vol. 17, issue I. Amsterdam/Filadélfia: John Benjamins, 2005, p. 1-26.

_____. “Stars” or “professionals”: the imagined vocation and exclusive knowledge of translators in Israel. **MonTI 2: Applied Sociology in Translation Studies/ Sociologia aplicada a la traducción**. FOUCES, Oscar e MONZÓ, Esther (editores) Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010, p. 131-152.

_____; SCHLESINGER, Miriam. Strategies of image-making and status advancement of translators and interpreters as a marginal occupational group: a research project in progress. PYM, Anthony; SHLENSINGER, Miriam e SIMEONI, Daniel (eds.). **Beyond descriptive translation studies**. Amsterdam/Filadélfia: John Benjamins, 2008. p. 79-80.

SHUTTLEWORTH, Mark & COWIE, Moira. **Dictionary of Translation Studies**. Manchester, UK: St. Jerome, 1997.

SILVEIRA JÚNIOR, Potiguara Mendes da. **A tradução – dados para uma abordagem psicanalítica**. Rio de Janeiro: A outra, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The politics of translation. VENUTI, Lawrence (editor). **The translation studies reader**. 2. ed. Nova Iorque: Routledge, 2004.

STEINER, George. Understanding as translation. **After Babel: aspects of language and translation**. 3. ed. Londres e Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.

STRÜMPER-KROBB, Sabine. The translator in fiction. **Language and intercultural communication**, v. 3, issue 2, Londres: outubro, 2003, p. 115 – 121

_____. A good metaphor for all we do? Fictional translators as criminals and detectives. [Conference Paper], **Translation Right or Wrong**, Trinity College Dublin, 06 e 07 de março de 2009.

THIS, Bernard; THÈVES, Pierre. Comment peut-on traduire Hafiz...ou Freud? **Meta – Journal des traducteurs/ Translator’s journal**, v. 27, n. 1. Montréal: Les Presses de l’Université de Montréal, 1982, p. 37-59.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and beyond**. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins, 1995.

VENUTI, L. **The translator’s invisibility: a history of translation**. Londres: Routledge, 1995.

_____ (ed.). **The translation studies reader**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2000.

VIDAL CLARAMONTE, Carmen Africa. Re-presenting the “Real” Pierre Bourdieu and the legal translation. **The Translator**. Volume 11, Number 2, 2005, p. 259-275 .

WEAVER, William; PETTIGREW, Damien (orgs.). **Italo Calvino: uno scrittore pomeridiano. Intervista sulla’arte della narrativa**. Roma: Minimum Fax, 2003: 28-29.

WILSON, Rita. The Fiction of the Translator. **Journal of Intercultural Studies**. v. 28, n. 4, November 2007, p. 381- 395.

WILSS, Wolfram. **Knowledge and skills in translator behavior**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1996.

WOLF, Michaela. Bourdieu’s “rule of the game””: an introspection into methodological questions of translation sociology. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 20, 2007.

_____. Interference from the Third Space? The Construction of Cultural Identity through translation. MUÑOZ-CALVO, Micaela; BUESA-GÓMEZ, Carmem e RUIZ-MONEVA, M. Ángeles (eds). **New trends in translation and cultural identity**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008, p.11-20 .

WOODSWORTH, Judith. Metaphor and theory: describing the translating process. In CHAFFEY, P., RYDNING e ULRIKSEN, S. (editores). **Translation Theory in Scandinavia**. Proceeding from SSOTT III. Oslo: University of Oslo, 1988.

Obras literárias e de Teoria Literária

ARAÚJO, Nara. Desterritorialización, posdisciplinarietà y posliteratura. MASINA, Léa; NEVES, Gilda e SCHMIDT, Rita T. (Compiladoras) **Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARRENTO, João. **O arco da palavra: ensaios**. São Paulo: Escrituras, 2006.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução: Hortênsia dos Santos. 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1994.

_____. A morte do autor. **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism**. Tradução: Harry Zohn. Londres: Verso, 1983.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luis. **Borges: cinco visões pessoais**. Tradução: Maria Rosinda Ramos da Silva. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

_____. **El Aleph**. Buenos Aires: Emece Editores, 2009.

_____. **Prosa Completa**. Tradução: Marco Antonio Franciotti. Barcelona: Ed. Bruguera, 1979, vol. 1. p. 477-484. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/funes.htm>, acesso em 20/01/2011.

BURKE, Sean. **The death and the return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida**. 2. ed. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1998.

CARVALHAL, Tania. Literatura comparada na América Latina: contribuição para novos paradigmas. LOSA, Margarida; SOUZA, Ismênia; VILAS-BOAS, Gonçalo (Orgs.). **Literatura comparada: os novos paradigmas**. Porto: Afrontamento, 1996.

CALVINO, Italo. **Mondo scritto e mondo non scritto**. Milão: Mondadori, 2002.

_____. **Saggi: 1945-1985**, a cura di Mario Barenghi. Tomo 2. Milão: Mondadori, 1995.

_____. **Palomar**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Italiano, uma língua entre as outras línguas. **Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Memória, esquecimento e identidade: a configuração dos narradores em **Antes de nascer o mundo**, de Mia Couto. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v.1, n. 3, p. 87-97, jul./dez. 2010.

CASTRO, Gustavo de. **Italo Calvino: pequena cosmovisão do homem**. Brasília: Editora UnB, 2007.

CHABAL, Patrick (ed.). **The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa**. Londres: Hurst & Company, 1996.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. **Que história aguarda, lá embaixo, do fim?...**: uma leitura de **Se um viajante numa noite de inverno**, de Italo Calvino. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980

CLARKE, Arthur. **Encontro com Rama**. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

_____ ; LEE, Gentry. **O enigma de Rama**. Tradução: Bárbara Heliodora e Bruno Fisher. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. **O jardim de Rama**. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2. ed. Tradução: Cleonice Pae Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Walter Carlos. Borges e o uso da história. **Fragments**, números 28/29, p. 41-47. Florianópolis: jan - dez/ 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FARIA, Joana Daniela M. V. de. 2005, f. **Mia Couto – Luandino Vieira: uma leitura em travessia pela escrita ao serviço das identidades**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura portuguesa), Universidade do Minho, Minho.

FONSECA, Ana Margarida. História e utopia: imagens de identidade cultural e nacional em narrativas pós-coloniais. **Conferência do IV Congresso Internacional da Associação Português de Literatura Comparada**. Évora: maio, 2001.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FREITAS, Adriana. Romance Policial: Origens e Experiências Contemporâneas. Disponível em: http://www.uff.br/revistacontracultura/Adriana%20Freitas_artigo_romance_policial.pdf, acesso em 12/09/2010.

FROW, John. **Cultural Studies and Cultural Value**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

FUENTES, Carlos. **Valiente mundo nuevo**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.

GAGLIARDI, Caio. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69. São Paulo: maio/agosto 2010. p. 285-299.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARDNER, John. **A arte da ficção: orientações para futuros escritores**. Tradução: Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997

GULLAR, Ferreira. **Na vertigem do dia**. 2.ed. São Paulo: José Olympio, 2004.

HANCIAU, Núbia J. Entre-Lugar. FIGUEIREDO, Eunice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora-MG: Editora UFJF; Niterói-RJ: EDUFF, 2005.

ISER, Wolfgang. Procedimentos da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

IRELE, Abiola. The african imagination. **Research in african literatures**. V. 21. Nº 1. Spring, 1990. p. 56- 64

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução: Marcelo Backes. São Paulo: L&PM, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates)

KUNDERA, Milan. **Les testaments trahis**. Paris: Gallimard, 1993.

LARANJEIRA, Pires. **De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S.Tomé e Príncipe**. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

LEITE, Ana Mafalda: **Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais**. Lisboa, Edições Colibri, 2003.

_____. **A arte do romance**. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Contos do mal errante**. Lisboa: Rolim, 1986

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LOMBARDO, **Contemporary futurist thought**. Bloomington: Author House, 2006.

MACIEL, Maria Clara Por trás das letras: as palavras e os sentidos em *Outrora Agora*, de Augusto Abelaira. 2005. Disponível em <http://www.elhabrador.com/maciel2.htm>, acesso em 28/08/2006.

MARCUS-DELGADO, Jane. "The Destructive Persistence of Myths and Stereotypes: Civilization and Barbarism Redux in Ann Patchett's *Bel Canto*." **Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura** 2.1, 2005. Disponível em <http://letrashispanas.unlv.edu/Vol2/Jane-belcantofinal2.htm>, acesso em 28/11/2010.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da multidão e o flâneur no conto “o Homem da multidão” de Edgar Allan Poe. **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários, Volume 12, Jun. 2008. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol12/TRvol12f.pdf, acesso em 05/08/2009.

PARRINDER, Patrick; JAMESON, Fredric; FISH, Stantley (eds). **Learning from other worlds: estrangement, cognition and the politics of science fiction and utopia**. Cambridge: Duke University Press, 2000.

PAZ, Octavio. Nuevo Mundo y conquistas. _____. **México en la obra de Octavio Paz**, Tomo I, Vol. 1. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989.

PAZ, Otaviano. "L'Amérique Latine et la démocratie". **Esprit: Amériques Latines à La Une**, Paris, v.10, n.82, p. 12-32, oct. 1983.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINASCO, Olga. “Los escandinavos aman a Borges”, in *Claudia*, n. 292, Buenos Aires, outubro de 1981. Vogel, Daisi Irmgard. **Jorge Luis Borges e a reinvenção poética da entrevista**. Florianópolis, 2002. 2 v. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Santa Catarina.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaio**. Tradução e organização: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

REHEM, Reheniglei Araújo. 2007, **hipertexto.com.literatura: o processo de criação em obras de Italo Calvino**. Tese (Doutorado em Teoria Literária), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHMITZ, John Robert. When lies become truth: rewriting the conquest of Mexico in Carlos Fuentes' novella *The two shores*. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, v. 28, n. 1. Maringá: 2006. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/176/126>, acesso em 12/10/2008.

SCHNEIDER, Susan (ed.). **Science fiction and Philosophy: from time travel to superintelligence**. Reino Unido: Wiley-Balckwell, 2009.

SILVA, Edson Rosa da. Babel sombria por onde passa o saber. **Alea** [online]. 2007, vol.9, n.2, pp. 212-218. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2007000200006&script=sci_arttext, acesso em 22/09/2010.

PARRINDER, Patrick. **Learning from other worlds: estrangement, cognition and the politics of science fiction and utopia**. Cambridge: Liverpool University Press, 2000.

TEIXEIRA, Marcel Monteiro. 2010, **Leituras especulativas do mundo: ficção científica e discurso teórico-crítico**. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008

WAUGH, Patricia. **Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**. Londres: Routledge, 1984.

WEST, Cornel (1995) "A Matter of Life and Death". RAJCHMAN, John (ed.), **The Identity in Question**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1995.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Obras de Ciências Sociais e de outras áreas

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. **Modernidade e ambivalência.** Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **Modernidade líquida.** Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Identidade.** Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Legisladores e intérpretes:** sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais. Tradução: Renato Aguiar Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida.** Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

BOSCO, Zelma Regina. A errância da letra: o nome próprio na escrita da criança, 2005. Tese, 282 f. (Doutorado em Linguística), Departamento de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 13. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **The field of cultural production:** essays on Art and Literature. Columbia University Press, 1993.

_____. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996

_____. **A economia das trocas simbólicas.** 6. ed. Tradução: Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **A Distinção:** crítica social do julgamento. Tradução: Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **O poder simbólico.** Tradução: Fernando Tomaz. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69. São Paulo: maio/agosto 2010. p. 7-30.

_____. **Inscrever e apagar.** Tradução: Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CIAMPA, Antônio da Costa. Identidade. LANE, Sílvia T. M., CODO, Wanderley (orgs.). **Psicologia social: o homem em movimento.** 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 58-75

DERRIDA, Jacques. Living on: border lines. **Deconstruction and criticism** (org. Hartman, G. Trad. da epígrafe: Paulo R. Ottoni). New York: The Seabury Press, 1979. p. 75-176.

_____. **Ulysse Gramophone – deux mots pour Joyce**. Paris: Galilée, 1987.

_____. **Torres de Babel**. Tradução: Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. **Gramatologia**. Tradução: Míriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008

DUBAR, Claude. **A Socialização: construção das identidades sociais e profissionais**. Tradução: Andreia Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A crise das identidades: a interpretação de uma mutação**. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 2009.

FOUCAULT, Michael. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. **O que é um autor?** Tradução: Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal, Veja: Passagens, 1992.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUNTINGTON, Samuel P. **The Clash of civilizations and the remaking of world order**. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1996.

MENÁRD, René. **Mitologia grego-romana**. v. I, II e III. Tradução: Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1997.

MEYER, Michael; SHERMAN, William; DEEDS, Susan. 7.ed. **The Course of Mexican History**. Oxford/Nova Iorque: Oxford University Press, 2003.

_____; BEEZLEY, William (eds). **The Oxford History of Mexico**. Oxford/Nova Iorque: Oxford University Press, 2000.

MICHENER, Andrew H.; DELAMATER, John D.; MYERS, Daniel J. **Psicologia social**. Tradução: Eliane Fittipaldi e Suely Murai Cuccio. São Paulo: Thomson, 2005.

RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. **Dicionário de comunicação**. São Paulo: Ática, 1987.

RICOEUR, Paul. **La memoria, la historia, el olvido**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América:** a questão do outro. 4. ed. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ANEXO

ANEXO A

LISTA DE OBRAS NAS QUAIS ENCONTRAMOS PERSONAGENS
TRADUTORES OU REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO

ANO DE PUBLICAÇÃO	NOME DO AUTOR, LOCAL DE ATUAÇÃO E ANO DE NASCIMENTO (E DE MORTE), TÍTULO DA OBRA
1932	1. Isaac Babel (Rússia, 1894-1940), <i>Guy de Maupassant</i> .
1933	2. Dezsö Kosztolányi (Hungria, 1885-1936), <i>O tradutor cleptomaniaco e outras histórias</i> .
1940	3. Érico Verissimo (Brasil, 1905-1975), <i>Conversa com o fantasma de Katherine Mansfield</i>
1944	4. Jorge Luis Borges (Argentina, 1899-1986), <i>Pierre Menard, o autor de Quixote</i> .
1948	5. Maurice Blanchot (França, 1907-2003), <i>Arrêt de mort</i> .
1954	6. Iris Murdoch (Irlanda, 1919-1999), <i>Under the net</i> .
1957	7. Luciano Bianciardi (Itália, 1922-1971), <i>La vita agra</i> .
1959	8. Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984), “Babas Del diablo”, in <i>Las armas secretas</i> .
1963	9. Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984), “Carta a una señorita en Paris”, in <i>Bestiario</i> .
1966	10. Giorgio Scerbanenco (Ucrânia, 1911-1969), <i>Venere privata</i> . (ver filme de Yves Boisset, <i>Cran d’arrêt</i> , 1970)
1970	11. Arno Schmidt (Alemanha, 1914-1979), <i>Zettels Traum</i> . 12. Uwe Johnson (Alemanha, 1934-1984), <i>Jahrestage</i> .
1972	13. Ingeborg Bachmann (Austria, 1926-1973), <i>Three paths to the lake</i> .
1975	14. Paolo Volponi (Itália, 1924-1994), <i>Il sipario ducale</i> .
1976	15. Peter Handke (Áustria, 1942), <i>Die linkshändige Frau</i> .
1979	16. Italo Calvino (Itália, 1923-1985), <i>Se um viajante em uma noite de inverno</i> . 17. Douglas Adams (Inglaterra, 1952-2001), <i>The hitch-hiker’s guide to the galaxy</i> .
1980	18. Umberto Eco (Itália, 1932), <i>O nome da rosa</i> .
1981	19. Brian Friel (Irlanda, 1929), <i>Translations: a play</i> .
1982	20. Samuel Delany (Estados Unidos, 1942), <i>Babel 17</i> .
1984	21. Cathie Linz (Estados Unidos), <i>Private Account</i> . 22. David Lodge (Inglaterra, 1935), <i>Small World: an academic romance</i> . 23. Francesca Duranti (Itália, 1935), <i>La casa sul lago della luna</i> .
1990	24. Barbara Wilson (Estados Unidos, 1951), <i>Gaudí’s afternoon</i> .
1991	25. Just Ward, <i>The translator</i> . 26. Ólafur Jóhann Ólafsson (Islândia, 1962), <i>Absolution</i>
1992	27. Javier Marías (Espanha, 1951), <i>Corazón tan Blanco</i> .

	<p>28. Jeanette Winterson (Inglaterra, 1959), <i>Written on the body</i>.</p> <p>29. Michael Ondaatje (Sri-Lanka, 1943, naturalizado canadense), <i>The English patient</i></p>
1993	<p>30. Elena Gianini Belotti (Itália), "Il giardino abbandonato", in <i>Adagio un poco mosso</i>.</p> <p>31. Carlos Fuentes (México), <i>El naranjo, o los círculos del tiempo</i>.</p> <p>32. David Malouf (Austrália, 1934), <i>Remembering Babylon</i>.</p> <p>33. Barbara Wilson (Estados Unidos, 1951), <i>Trouble in Transylvannia</i>.</p>
1994	<p>34. Antonio Tabucchi (Itália, 1943), <i>Afirma Pereira</i>.</p> <p>35. Banana Yoshimoto (Japão, 1964), <i>NP</i>.</p> <p>36. Arthur C. Clarke (Inglaterra, 1917-2008), <i>Rama revealed</i>.</p>
1995	<p>37. Moacyr Scliar (Brasil, 1937), <i>Notas ao pé página</i>.</p>
1996	<p>38. Anne Michaels (Canadá, 1958), <i>The fugitive pieces</i>.</p> <p>39. Augusto Abelaira (Portugal, 1926-2003), <i>Outrora Agora</i>.</p> <p>40. Robert Lepage (Canadá, 1957), <i>The seven streams of the River Ota</i>.</p> <p>41. Hakan Nesser (Suécia, 1950), <i>Barins triangel</i>.</p>
1997	<p>42. Bo Carpelan (Finlândia, 1926), <i>Benjamins bok</i>.</p> <p>43. Marco Lodoli (Itália, 1956), "La traduttrice", in Boccacce, <i>Il Nuovo Melangolo</i>.</p> <p>44. Pablo de Santis (Argentina, 1963), <i>La traducción</i>.</p> <p>45. Rose Tremain (Inglaterra, 1943), <i>The way I found her</i>.</p> <p>46. Sarah Dunant (Inglaterra, 1950), <i>Trasgressions</i>.</p> <p>47. Sheri Holman (Estados Unidos, 1966), <i>A stolen tongue</i>.</p>
1998	<p>48. Almudena Grandes (Espanha, 1960): <i>Atlas de la geografía umana</i>.</p> <p>49. Anita Brookner (Inglaterra, 1928): <i>Falling Slowly</i>.</p> <p>50. Julia Kristeva (Bulgária, 1941), <i>Possessions</i>.</p> <p>51. Susan Choi (Estados Unidos, 1969), <i>The Foreign Student</i>.</p>
1999	<p>52. Paolo Nori (Itália, 1963), <i>Bassotuba non c'è</i>.</p> <p>53. Suzanne Glass (Inglaterra, ?) <i>The Interpreter</i>.</p> <p>54. Wally Lamb (Estados Unidos, 1950), <i>I know this much is true</i>.</p>
2000	<p>55. Barbara Wilson (Estados Unidos, 1951), <i>The Case of the Orphaned Bassoonists</i>.</p> <p>56. Dicey Deere (Estados Unidos, ?), <i>The Irish Manor House Murder</i>.</p> <p>57. Luis Fernando Verissimo (Brasil, 1936), <i>Borges e os orangotangos eternos</i>.</p> <p>58. Mary Jo Putney (Estados Unidos, ?), <i>The China Bride</i>.</p> <p>59. Mia Couto (Moçambique, 1955), <i>O último voo do flamingo</i>.</p> <p>60. Mikael Niemi (Suécia), <i>Populärmusik från Vittula</i>.</p> <p>61. José Carlos Somoza (Cuba, 1959), <i>La caverna de las ideas</i>.</p>

2001	<p>62. Amanda Michalopoulou (Grécia, 1966): <i>Oktopusgarten</i>.</p> <p>63. Andrew Miller (Inglaterra, 1960): <i>Oxygen</i>.</p> <p>64. India Knight (Inglaterra, 1965), <i>My life on a plate</i>.</p> <p>65. Jhumpa Lahiri. <i>O intérprete de males</i>.</p> <p>66. Michel Orcel (França, 1952), <i>Les larmes du traducteur</i></p> <p>67. Ann Patchett (Estados Unidos, 1963), <i>Bel canto</i>.</p>
2002	<p>68. John Crowley (Estados Unidos, 1942), <i>The translator</i>.</p> <p>69. Paul Auster (Estados Unidos, 1947), <i>The book of illusions</i>.</p> <p>70. William F. Buckley, Jr (Estados Unidos, 1925-2008), <i>Nuremberg, The Reckoning</i>.</p>
2003	<p>71. Alan Pauls (Argentina, 1959), <i>El pasado</i>.</p> <p>72. Jonathan Safran Foer (Estados Unidos, 1977), <i>Tudo se ilumina</i>.</p> <p>73. Joyce Carol Oates (Estados Unidos, 1938), <i>The Tattooed Girl</i>.</p> <p>74. Matthew Pearl (Estados Unidos), <i>The Dante club</i>.</p> <p>75. Carlos Batista (Portugal/França), <i>Bréviaire d'un traducteur</i>.</p> <p>76. Doug Murphy, <i>Translator's Kiss</i>.</p>
2004	<p>77. Claude Bleton (França), <i>Les nègres du traducteur</i>.</p> <p>78. Dacia Maraini (Itália, 1936), <i>Colomba</i>.</p> <p>79. Diego Marani (Itália, 1959), <i>L'interprete</i>.</p> <p>80. Laura Bocci (Itália), <i>Di seconda mano</i>.</p> <p>81. Laura Pariani (Itália, 1951), <i>La traduzione</i>.</p> <p>82. Paola Mastrocola (Itália, 1956), <i>Una barca nel Bosco</i>.</p>
2005	<p>83. Santiago Nazarian (Brasil, 1977), <i>Feriado de mim mesmo</i>.</p>
2006	<p>84. Jacques Gelat (França), <i>Le traducteur</i>.</p> <p>85. Jacques Poulain (França), <i>La traduction est une histoire d'amour</i>.</p> <p>86. Laura Esquivel (México, 1950), <i>Malinche</i>.</p> <p>87. Mario Vargas Llosa (Peru, 1936), <i>Travessuras da menina má</i>.</p>
2007	<p>88. Nicole Mones (Estados Unidos, 1957), <i>Lost in translation</i>.</p>
2008	<p>Daoud Hari (Sudão), <i>The translator</i>.</p>
2010	<p>89. Robert Fedorchek, <i>The translators, a novel</i>.</p>