

Mia Couto em tradução: a escrita entre a subjetividade e as emoções do gesto pictórico

Iago Marques Medeiros*

RESUMO: Tendo como ponto de partida o estudo realizado por Albergaria e Granato (2006) a respeito da relação existente entre as imagens literárias de Mia Couto e a estética da pintura expressionista alemã, este trabalho busca aferir como essas mesmas imagens foram vertidas para a língua francesa, recorrendo à analítica proposta por Antoine Berman (2007) em *A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Com isso, pudemos destacar a presença de algumas das deformações da letra por ele elencadas, representativas da normalização do diverso operada pela tradutora.

Palavras-chave: tradução literária; Mia Couto; Antoine Berman; deformação da letra; expressionismo alemão.

RÉSUMÉ: En nous basant sur l'étude réalisé par Albergaria e Granato (2006), sur le rapport qui existe entre les images littéraires de Mia Couto et l'esthétique de la peinture expressionniste allemande, ce travail a l'objectif d'étudier comment ces mêmes images ont été traduites vers la langue française. Notre référentiel théorique c'est l'analytique proposé par Antoine Berman dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Ainsi, nous soulignons la présence de quelques déformations de la lettre dans le texte traduit, pour nous considérée comme la normalisation du divers.

Mots-clés: traduction littéraire; Mia Couto; Antoine Berman; déformation de la lettre; expressionisme allemand.

Introdução

Uma aproximação dialógica entre diferentes sistemas de representação pode ser algo instigante, passível mesmo de reunir duas pesquisadoras de áreas afins, para juntas darem origem a uma análise balizada nos pontos de consonância existentes entre a escrita literária de um autor pós-colonial renomado, Mia Couto, e a estética de um movimento pictórico vanguardista, o Expressionismo. Foi o que uniu as pesquisadoras da Universidade Federal de Juiz de Fora, Enilce Albergaria Rocha e Rejane Granato, para juntas realizarem uma aproximação dialógica entre esses sistemas, a partir dos seus campos de trabalho, aquela com a Literatura, esta com as Artes. O resultado, o artigo intitulado *As imagens literárias na escrita de Mia Couto e a pintura expressionista alemã*, publicado em 2006 na revista da Universidade de São Paulo (USP) *Via Atlântica*, mostra como a escrita desse autor é permeada pela mesma fratura cultural vivenciada pelo movimento estético, manifestando-se no texto através da presença constante das imagens literárias, marcas de uma oralidade recuperada pelo escritor. Dessa forma, as autoras não somente abrem um fascinante campo de trabalho, como também suscitam outras análises, como esta que agora se propõe.

* Bacharel em Tradução Francês-Português pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Graduando pelo curso de Licenciatura – Francês pela mesma universidade.

A partir dos excertos elencados pelas pesquisadoras, nos propusemos à realização de uma comparação com a versão francesa, com o intuito de verificar como a tradutora lidou com as inúmeras dificuldades que o texto miacoutiano pode apresentar ao tradutor. Para isso, valemo-nos das traduções para o francês das duas obras citadas no artigo supramencionado, *Terre Somnabule (Terra sonâmbula)* e *La véranda au frangipanier (A varanda do Frangipani)*, ambas traduzidas por Maryvonne Lapouge-Pettorelli para as Éditions Albin Michel, em 1994 e 2000, respectivamente.

Como forma de embasarmos teoricamente o trabalho, recorreremos à analítica proposta por Antoine Berman (2007) em *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*, obra em que o teórico francês apresenta suas ideias e críticas com relação à postura comumente empregada pelos tradutores, classificada por ele como etnocêntrica e hipertextual, consequências naturais das 13 deformações da letra que operam em toda tradução e que serviram de base para a classificação e discussão dos excertos por nós elencados.

Pensamos que as implicações dessas deformações na tradução de uma obra como a do escritor de Moçambique não são poucas, uma vez que elas se inserem em um projeto de escritura que objetiva “reaproximar a língua portuguesa das culturas orais moçambicanas” (ALBERGARIA; GRANATO, 2006, p. 96), em um ato também político, em defesa das tradições do seu país contra a invasão dos valores ocidentais modernos. E é justamente por isso que traduzi-lo significa também apoderar-se dessa voz, transmitindo ou atenuando a força dessas imagens que, mais do que apenas um exercício de criação estética, têm o poder de provocar mudanças no interior dos idiomas/culturas que aceitam arcar com a responsabilidade que é verter tal texto para sua língua. Trata-se da grande prosa, como destacado por Berman (2007), por esta condensar todo o espaço polilinguístico de uma comunidade – nesse caso, a nação moçambicana – razão pela qual o estudo sob esse viés analítico se faz tão pertinente.

Ao final desse trabalho, forneceremos alguns indicadores passíveis de suscitar questionamentos, sobretudo no que tange à tradução de obras literárias pertencentes a culturas periféricas para culturas de centro, como é o caso das versões analisadas. Assim como as autoras, nosso objetivo nesse artigo é suscitar questões: Como essas obras dos “colonizados” são reescritas pelos “colonizadores”? Adequá-las-iam à sua visão de mundo e valores ou buscariam representar a diversidade em seu texto? Acreditamos serem essas questões instigantes, sobretudo pela posição ocupada por nós, países abaixo da linha do equador, no polissistema da literatura mundial.

1. A escrita expressionista de Mia Couto

O surgimento do movimento expressionista, quando da criação da *Die Brücke* (A ponte), em 1905, é situado em um momento de tensão, em um “confronto direto entre o artista e o mundo” (ALBERGARIA; GRANATO, 2006, p. 86), no qual os valores tecnicistas da modernidade ameaçavam o papel da subjetividade na expressão do ser. Como forma de reação, esses artistas criaram uma arte que se apresentava por vezes primitiva, por vezes exagerada ou lúgubre, em pinceladas fortes, com excesso de tinta e cores. De acordo com as pesquisadoras:

O anseio desses artistas residia, principalmente, em se rebelar contra a imposição dos valores tecnicistas predominantes na sociedade industrial. O pensamento totalizador que regia a ideologia progressista da época propunha um distanciamento cada vez maior do mundo natural, tendo como consequência a mecanização da experiência humana e uma anulação crescente dos aspectos emocionais do indivíduo. Assim, como reação ao materialismo da época, os artistas mergulharam um mergulho na interioridade do sujeito, com o objetivo de

trazer à tona não apenas a emoção, mas, também, todos aqueles aspectos da existência que se encontravam subjugados pelo ideal de civilização proposto, sobretudo, pela ideologia iluminista. (ALBERGARIA; GRANATO, 2006, p. 89)

De fato, tratava-se de encontrar uma forma de expressão mais espontânea e autêntica, ancorada nas civilizações que não haviam sido contaminadas pelo ideal de civilização ocidental dominante, como a Polinésia Francesa, que inspirou a viagem de libertação e descoberta que Paul Gauguin empreendeu rumo ao Taiti. Essa imagem de exotismo e inocência inspirou artistas como Ernst Ludwig Kirchner, que representou uma forma de expressão quase edênica em seu quadro *Menino e menina nus na praia* (1913). Mas essa era apenas um faceta do movimento, que poderia se mostrar também soturno e pessimista, como no quadro *Dois homens à mesa* (1912), de Erich Heckel.

E quanto a Mia? Em que medida sua escrita poderia encontrar pontos de consonância com esse movimento essencialmente europeu? Primeiramente, é importante destacarmos o período histórico em questão: enquadrada pelo cenário caótico da guerra, Moçambique encontra-se por demais frágil para combater a irrupção desses valores modernos sobre sua sociedade, o que a coloca em estreita semelhança com a época de surgimento do movimento alemão e que permite realizar essa aproximação. O romance *A varanda do Frangipani* ilustra bem esse fato: sob a ótica da velhice e do seu papel na sociedade, os idosos, outrora sábios e respeitados, passam a ser considerados um peso carregado e escondido pelas próprias famílias. Trata-se de uma fatura cultural, gerada pelo choque entre os ideais modernos e os valores e tradições das comunidades étnicas que integram a nação.

Sua arma nesse conflito foi a imagem literária, responsável por alimentar o texto com uma grande dose de emoção e expressividade, elas são altamente subjetivas, capazes mesmo de subverter a sintaxe da língua portuguesa para inserir as culturas e a riqueza cultural da diversidade étnica de seu país, manifestada pela presença da oralidade na própria escritura. Ato político, subjetivo e subversivo, através dessas imagens o escritor flanqueia o ideal tecnicista por meio de duas frentes: da sua consonância com o movimento expressionista alemão e do ainda presente patrimônio cultural oral moçambicano.

Exemplifiquemos essa relação valendo-nos de um trecho do romance *A varanda do Frangipani*, de Mia, e do quadro *O destino dos animais* (1913), do pintor alemão Franz Marc. Ei-los:

“A gente toca o tronco e sente o sangue da terra circulando em nossas íntimas veias” (COUTO, 1997, p. 68).

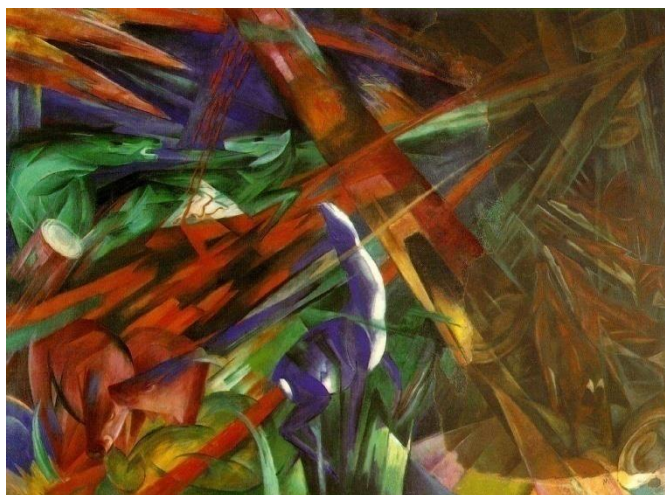


Figura 1 – Franz Marc, O destino dos animais (1913)

2. A analítica de Berman como a defesa do “mal escrito”

Quando nos propusemos a analisar uma obra de tal relevo, considerada por muitos como uma das mais importantes produções literárias da atualidade, sabíamos que a teoria utilizada deveria refletir essa importância, ou seja, deveria ser um arcabouço teórico que desse conta dessa “grande prosa literária”, responsável por “condensar todo o espaço polilinguístico de uma comunidade”, presente em obras de grandes autores, como Guimarães Rosa, Honoré de Balzac e James Joyce. Trata-se da analítica proposta por Antoine Berman (2007) em seu livro *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*, no qual ele elenca as célebres tendências deformadoras da letra, em número de 13, que seriam responsáveis por sacrificar o texto em defesa do “sentido” e da “bela forma”, culminando em traduções apontadas por ele como “hipertextuais” e “etnocêntricas”; a primeira, originando um texto adaptado, derivado de um original e construído de forma adaptar-se à língua de chegada, e a segunda, representada pelo consenso de que uma tradução deveria soar como se tivesse sido escrita na língua de chegada, excluindo quaisquer elementos “estranhos” aos leitores.

Ora, quando se trata de uma obra como a de Mía Couto, em que a presença da oralidade é marca incontestada e possuidora de uma importância capital, visto que, como apontado na seção precedente, ela é uma forma de resistência contra a dominância cultural da lógica ocidental, seria interessante observar como essa mesma lógica, essa mesma cultura recebe e reescreve essa potência discursiva, representada pelas imagens literárias no texto. É nesse sentido que guardaremos as palavras de Berman, quando tratando da prosa literária: “Não há nada a acrescentar. As grandes obras em prosa se caracterizam por um certo ‘escrever mal’, um certo ‘não controle’ de sua escrita” (BERMAN, 2007, p. 46).

E ainda:

Esse não-controle está relacionado à enormidade da massa linguística que o prosador deve concentrar na sua obra - arriscando rompê-la formalmente. [...] A prosa, na sua multiplicidade, nunca pode ser dominada. Mas o seu “escrever mal” é também a sua riqueza: é a consequência do seu “polilinguismo”. Don Quijote, por exemplo, reúne a pluralidade das “línguas” espanholas de sua época, do falar proverbial popular (Sancho) na língua dos romances de cavalaria ou dos romances pastorais. Nesse romance, as línguas se entrelaçam e se ironizam mutuamente (BERMAN, 2007, p. 47).

Dessa forma, e contando com o instrumental teórico fornecido por esse autor, acreditamos poder realizar um olhar sobre os trechos que as autoras julgaram representativos das imagens literárias expressionistas, para em seguida classificá-los, com base na analítica da deformação por ele proposta.

3. Um olhar sobre os excertos: a normalização do diverso

Como nos pautamos até o momento no artigo escrito pelas acadêmicas da UFJF, em relação às imagens literárias expressionistas na escrita miacoutiana, no que tange à organização da análise isso não seria diferente, visto que elas muito bem delimitam os elementos significativos integrantes dessas imagens, em que os aspectos sinestésicos e visuais assumem papel preponderante, colocando em evidência essa “integração corpo-linguagem”. Afinal, é justamente por meio dos nossos sentidos que vivenciamos as nossas experiências e entramos em contato com o mundo, restaurando aquelas possibilidades perdidas quando da passagem da oralidade para a escrita (ALBERGARIA; GRANATO, 2006).

Sendo assim, destacamos elementos essenciais que nortearão a nossa análise e definirão os excertos a serem elencados para cotejo e posterior classificação quanto à deformação presente. Subsequentemente, discutiremos as implicações dessas escolhas tradutórias no que diz respeito aos conceitos de tradução etnocêntrica e hipertextual, segundo Antoine Berman (2007).

Eis o primeiro deles, a imagem personificada da noite, “a cor negra das trevas”, diluidora dos contornos e formas que separam o universo interior do personagem do mundo exterior em ruínas, vejamos e comparemos:

“A noite decorre de olhos abertos, vigilantes” (COUTO, 1995, p. 60, grifo nosso).

“Ils passent la nuit, vigilants, sans fermer l'œil” (COUTO, 1994, p. 60, grifo nosso).

Podemos perceber que à quase divindade noturna, personificada como sujeito da frase, a tradutora substituiu o pronome pessoal *ils* (eles), mais simples e impessoal, descrevendo a situação dos personagens e anulando as outras presenças animadas que compõem a história. Racionaliza-se, portanto, a ordem do discurso para adequá-lo a uma linearidade esperada, fruto da abstração desses elementos do texto, anulando a concretude da obra por meio do rebaixamento da noite-sujeito animado para noite-objeto plano de fundo. É a racionalização apontada pelo teórico francês.

Igualmente, podemos apontar a presença do corpo na escrita como mais um fator central da obra e que, em razão disso, adquire grande pertinência na nossa análise, vejamos:

“Grãos e gotas se misturavam nos lábios. Não sabia que tristezas se me enrolavam na garganta” (COUTO, 1997, p. 106, grifo nosso).

“Les gouttes et les grains se mélangeaient sur mes lèvres. Je ne savais pas que la tristesse formait des nœuds dans ma gorge” (COUTO, 2000, p. 140, grifo nosso).

Aqui, a pecha normativa da racionalização adquire as facetas da chamada clarificação, tornando mais definido aquilo que se movia sem problemas no indefinido (BERMAN, 2007), ou seja, explicitando mais do que originalmente se explicitava, facilitando a leitura daquilo que era para enrolar-se na nossa garganta. Aumentando, por

consequência, a massa bruta do texto, levando-nos à terceira deformação, o alongamento. O próximo excerto é, também, um exemplo desta:

“Esse barulho é a própria noite. Você lá, de onde vem, há muito que deixou de ouvir a noite” (COUTO, 1997, p. 45, grifo nosso).

“Tout ce bruit c’est seulement la nuit. Là d’où vous venez, il y a beau temps que les gens ne sont plus habitués à entendre la nuit” (COUTO, 2000, p. 58, grifo nosso).

Esse último exemplo talvez seja o mais interessante, por concentrar em suas linhas algumas das deformações assinaladas pelo teórico francês, a primeira delas, e já mencionada, é o alongamento, resultado de todas as outras, ela é sua consequência natural e esperada, em função das “adequações” às quais o tradutor recorre. Se explicitamos informações e linearizamos o discurso, teremos o alongamento, como já destacado no caso do excerto precedente. Para aumentar o nosso rol de deformações, destacamos uma quarta, nomeada por Berman (2007) de *destruição de ritmos*, ela é a responsável por romper com a cadeia rítmica da frase por meio da alteração da pontuação original, modificando a forma sob a qual se apresenta o discurso. No nosso caso, as frases curtas entrecortadas por vírgulas, marcas de uma oralidade que o autor buscava recuperar, deram lugar na tradução a uma descrição impessoal do fato. Suprime-se, assim, um elemento estilístico importante, sobretudo com relação a um texto literário africano que intenta recuperar a riqueza e espontaneidade da linguagem oral.

Normaliza-se, portanto. Afinal, essa é a consequência natural do emprego das deformações, uma vez que o seu uso é calcado na já assinalada concepção de tradução como a adequação a um modelo e um ponto de vista cultural da língua de chegada, de acordo com Berman (2007):

[...] a tradução deve fazer com que a esqueçam. Ela não se inscreve como operação na escrita do texto traduzido. Isto significa que toda marca da língua de origem deve ter desaparecido, ou estar cuidadosamente delimitada; que a tradução deve ser escrita numa língua normativa — mais normativa que a da obra escrita diretamente na língua para a qual se traduz; que ela não deve chocar com “estranhamentos” lexicais ou sintáticos (p. 33).

Assim, ficamos diante de traduções mais palatáveis para o público receptor, uma vez que elas são o reflexo dos modos de pensar e escrever das culturas receptoras, daí as atribuições de etnocêntrica e hipertextual destacadas por esse pesquisador, para quem, longe de serem questões de importância secundária, elas adquirem um papel central em toda tradução ou análise tradutória em curso. No nosso caso não seria diferente, visto que traduzir Mia Couto para o francês significa opor uma escrita politicamente e estilisticamente subversiva a uma cultura com um rígido padrão normativo e cultural. O resultado disso: etnocentrismo e hipertextualidade, evidentemente.

Considerações finais

Consideramos esse estudo apenas a ponta do iceberg, um indicador inicial capaz de abrir um fascinante e pertinente campo de trabalho, a saber, o estudo das versões literárias de obras estilisticamente subversivas de culturas periféricas para culturas de centro. O que aqui foi realizado com Mia Couto poderia muito bem ter sido feito com outros autores, para os quais as estruturas rígidas de uma cultura normativa não convêm.

Essa própria tradução citada merece um trabalho mais minucioso. E isso será feito, no tempo devido.

Por ora, afirmamos que este trabalho aponta a existência de algumas deformações da letra do original, responsáveis por instaurar, nos excertos elencados, uma normalidade não existente no texto miacoutiano. Resta, portanto, a realização de um trabalho mais minucioso e significativo quanto à presença desses elementos no texto traduzido. Em relação ao instrumental teórico, este se mostrou capaz de lidar com a tradução de elementos característicos da grande prosa literária, tal como esboçado por Antoine Berman em *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*.

À guisa de conclusão do nosso artigo, citamos Enilce Albergaria Rocha, quando das suas considerações acerca das dificuldades apresentadas pela tradução das recorrências linguísticas em *La Case du commandeur*, de Édouard Glissant. Sua natureza é a mesma daquela do texto de Mia, ou seja, polilinguismo e fratura cultural:

Para concluir essa análise, que abordou uma das diversas questões linguísticas que a escrita de Glissant apresenta ao leitor-tradutor, gostaríamos mais uma vez de insistir na pertinência das referências históricas e identitárias para a compreensão das intervenções linguísticas e culturais realizadas pelo autor pós-colonial. É muito importante, portanto, no que diz respeito às literaturas pós-coloniais, que o leitor-tradutor considere o lugar de enunciação do escritor, para captar os procedimentos linguísticos por meio dos quais ele intervém na língua para criar uma linguagem, segundo Glissant, ou uma “literatura menor”, segundo Deleuze e Guattari. Caso contrário, o tradutor corre o risco de ignorar na sua tradução as intervenções linguísticas propostas pelo autor, que são, de fato, intervenções culturais¹ (ALBERGARIA, 2011, p. 145, tradução nossa).

Referências

ALBERGARIA, Enilce Rocha; SANTOS, Rejane Granato. As imagens literárias na escrita de Mia Couto e a pintura expressionista alemã. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 9, p. 85-98. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50042/54170>>. Acesso em: 01 fev 2017.

ALBERGARIA, Enilce Rocha. **Le lecteur-traducteur et le post-colonialisme**: Les récurrences linguistiques em dé-, dès- et dis- dans le Roman *La Case du commandeur* d'Édouard Glissant. In: MAZARI, Francesca; RINNER, Fridrun. *Traduire le même, l'autre et le soi*. Aix-Marseille: Publications de l'Université de Provence, 2011.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Traduzido por Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

¹ Pour finir cette analyse qui a porté sur l'une des diverses questions linguistiques que l'écriture de Glissant pose au lecteur-traducteur, nous aimerons encore une fois insister sur la pertinence des références historiques et identitaires pour la compréhension des interventions linguistiques et culturelles réalisés par l'auteur post-colonial. Il est donc très important en ce qui concerne les littératures post-coloniales que le lecteur-traducteur considère le lieu d'énonciation de l'écrivain pour saisir les processus linguistiques à travers lesquels celui-ci intervient dans la langue pour y créer un langage, selon Glissant, ou « la littérature mineure », selon Deleuze et Guattari. Sinon, le traducteur risque d'ignorer dans sa traduction les interventions linguistiques proposées par l'auteur qui sont, en fait, des interventions culturelles.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. **A varanda do Frangipani**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1997.

COUTO, Mia. **Terre somnambule**. Traduzido por Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Éditions Albin Michel, 1994.

_____. **La véranda au frangipanier**. Traduzido por Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Éditions Albin Michel, 2000.

Data de envio: 06-02-2017

Data de aprovação: 03-05-2017

Data de publicação: 10-07-2017