

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

CARLA DE MOJANA DI COLOGNA RENARD

**Análise do movimento em direção a um Novo Outro:
tradução comentada de um excerto de *L'enfant multiple*, de
Andrée Chedid, para o português brasileiro**

Versão corrigida

São Paulo

2016

CARLA DE MOJANA DI COLOGNA RENARD

Análise do movimento em direção a um Novo Outro: tradução comentada de um excerto de *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, para o português brasileiro

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Zavaglia

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R394a Renard, Carla M. C.
Análise do movimento em direção a um Novo Outro:
tradução comentada de um excerto de *L'enfant multiple*,
de Andrée Chédid, para o português brasileiro /
Carla M. C. Renard ; orientadora Adriana Zavaglia. -
São Paulo, 2016.
276 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês.

1. TRADUÇÃO. 2. LITERATURA DE EXPRESSÃO FRANCESA.
3. CHÉDID, ANDRÉE. 4. PROCESSO CRIATIVO. 5.
ALTERIDADE. I. Zavaglia, Adriana, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: RENARD, Carla de Mojana di Cologna

Título: Análise do movimento em direção a um Novo Outro: tradução comentada de um excerto de *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, para o português brasileiro.

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Adriana Zavaglia — orientadora

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo

Instituição: Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Às famílias Chidiac, Di Bari,
de Mojana di Cologna e Renard.
Pedacos de mim.

AGRADECIMENTOS

A Vittorio e à Rosemonde, que me recitavam poesia árabe e francesa na infância, transmitindo-me paixão e emoção apesar de minha não compreensão;

À minha mãe, Liliana, e à minha tia, Marisa, que me incentivam a sonhar sem esquecer de manter os pés no chão, pelo amor transbordado;

A Michaël, meu melhor amigo, amante, companheiro de vida, viagens e recomeços, que tantos novos mundos continua a me apresentar e a, comigo, compartilhar;

À *grand-tante* Angèle e ao *grand-oncle* Robert, memórias-vivas de um Egito antes florescente, hoje massacrado, cujos sotaques e histórias me aproximam de minha infância, de um passado que não é meu;

A Gaspard Borgeaud e à família Chedid, pelo interesse, pelas informações e pela disponibilidade;

À Anna Vörös, Lúcia Helena Andrade de Barros, Marina Leão e Suzana Grunspun (as Pupilas) e a Rodrigo Petrônio (o Sr. Reitor), pelas manhãs semanais de leituras críticas, pelo compartilhamento de textos, projetos, ânsias, inseguranças, pelo respeito e incitamento mútuo; obrigada por terem sido os primeiros leitores de uma tradução minha de Chedid;

Às amigas de vida Daiana Cristina Maia e Mariana Schmidt, pedras preciosas;

À amiga Vanessa Pipinis, pelo exemplo e pelo apoio desde os tempos da faculdade;

À amiga Juliana Bonat, por ter acompanhado minhas inseguranças, descobertas e alegrias durante a pesquisa;

À minha orientadora, Adriana Zavaglia, que tanto me ensinou em tão pouco tempo, pela pergunta “você já pensou em dar aulas?”, pela segurança proporcionada, pelos questionamentos, pela liberdade, pela confiança, pelos incentivos, pela sensibilidade; pela linda ideia de apensar a esta dissertação um CD com o áudio dos trechos poéticos aqui analisados;

À professora Verónica Galíndez, pelas palavras de incentivo, pelo interesse, pela inspiração, pela disponibilidade; por ter me apresentado à professora Irène;

À professora Irène Fenoglio, que me falou com carinho, admiração e conhecimento de Andrée Chedid, por toda a ajuda e atenção a mim dispensadas e pelo profundo interesse, essenciais para o início de minha pesquisa;

Ao professor João Azenha Júnior, pelas aulas enriquecedoras, pelo estímulo e pelas avaliações e sugestões feitas durante a banca de qualificação de minha pesquisa;

Ao professor Álvaro Silveira Faleiros, pelas valiosas sugestões de leitura sobre/de Meschonnic e pelas avaliações e sugestões feitas durante a banca de qualificação de minha pesquisa;

À professora Eliane Gouvêa Lousada, pela confiança, pelo incentivo e pela oportunidade de poder aprender a dar aulas nos Cursos Extracurriculares do Francês, bem como aos meus colegas, com quem muito aprendi; em especial às *tutrices* Simone e Lygia, com quem compartilhei tardes e manhãs de trocas, conversas e criações (pedagógicas), à Christine, que me incentivou a tentar, companheira de colóquios e congressos, e à Melissa, com quem dividi um pouquinho a paixão por autores africanos de expressão francesa;

Aos meus alunos, que tanto me ensinaram sobre mim mesma, e que dividiram comigo impressões de leituras de Chedid;

A João Ibaixe Junior e Adriano Rodrigues de Souza Silva, advogados membros da Comissão de Direitos Autorais e Economia Criativa da OAB de São Paulo, pelos esclarecimentos prestados;

À equipe da associação CLAVIM / Espace Andrée Chedid, em especial a Bruno Jarry, pelo envio e pela autorização do uso da foto da colagem de Andrée Chedid anexada a esta dissertação;

À Edite Mendez Pi, Junior e às estagiárias da secretaria da pós-graduação do DLM/FFLCH, por toda orientação dada relacionada à burocracia acadêmica;

À CAPES, pelo apoio financeiro concedido na etapa final de minha pesquisa.

RESUMO

RENARD, C.M. C. **Análise do movimento em direção a um Novo Outro: tradução comentada de um excerto de *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, para o português brasileiro.** 276 p. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Esta dissertação propõe uma tradução comentada de um excerto do romance *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, para o português brasileiro. Inicialmente apresentamos a autora e a obra, desconhecidas do público leitor brasileiro, para em seguida analisar as etapas de tradução e revisão de onze trechos por nós selecionados do original. Tendo como equivalência tradutória a busca pela reescritura do ritmo, sendo ele a “organização do movimento da palavra/fala [*parole*] na escritura” (MESCHONNIC, 1999, p. 69) por um sujeito, entendemos que a tradução é reveladora do pensamento da linguagem e da literatura (MESCHONNIC, 1999, p.11), o que nos fez analisar nosso movimento tradutório dos seguintes pontos de vista: o das normas (estratégias) como sendo intrínsecas ao ato tradutório; o da tradução como sendo um intenso exercício de crítica literária; e o do movimento do processo em direção ao Outro que, a nosso ver, é a tradução literária. Para tanto nos baseamos em Toury (1995, p.53), segundo o qual a aquisição de um conjunto de normas é um pré-requisito para o tradutor, uma vez que ele integra um ambiente cultural; em Berman (1995), Zilly (2000, 2011), Campos (2006), Pound (2006) e Britto (2011) para tratarmos do “Tradutor-(re)criador: crítico por excelência”, trazendo novamente à discussão Meschonnic e Toury; e, por fim, em Lévinas (1971, 1985), Laygues (2004) e outros, que nos levaram a começar a desenvolver o conceito de *identidade tradutória*: defendemos que o tradutor busca a alteridade para, posteriormente, eliminá-la, proporcionando assim a criação de um Novo Outro (a tradução). À guisa de conclusão, relacionamos o processo criativo da escritura (do original) com o da reescritura (da tradução) e, questionando-nos sobre a tradução comentada em âmbito acadêmico, vemo-la como um instrumento pedagógico, indutor da autoconsciência e da tradução responsável.

Palavras-chave: Tradução literária; Literatura de expressão francesa; Processo criativo; Andrée Chedid; Alteridade; Identidade.

ABSTRACT

RENARD, C.M. C. **Analysis of the movement toward a New Other: a commented Brazilian Portuguese translation of an excerpt of the *L'enfant multiple* novel, written by Andrée Chedid.** 276 p. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

This thesis proposes a commented Brazilian Portuguese translation of an excerpt of the *L'enfant multiple* novel written by Andrée Chedid. Initially, we introduce the author and her work, unknown to the Brazilian public, to analyse the stages of translations and reviews of the eleven excerpts selected from the original. Considering the translation equivalence the search for the rhythm rewriting — the rhythm being the "organization of the movement of speech [parole] in writing" (MESCHONNIC, 1999, p. 69) by someone —, we understand that translation reveals the thought of language and literature (MESCHONNIC, 1999, p.11), which made us to analyse the translation movement from the following viewpoints: the rules (strategies) as intrinsic to the translation act; the translation as an intense exercise of the literary criticism; and the movement of the process towards to the Other, which from our perspective is the literary translation. Hence, we rely on Toury (1995, p.53), who consider the adoption of a set of norms as a pre requirement for the translator, since he is part of a cultural environment; on Berman (1995), Zilly (2000, 2011), Campos (2006), Pound (2006) and Britto (2011) to treat the "Translator-(re)creator: critic *par excellence*", bringing back to discussion Meschonnic and Toury; and finally on Lévinas (1971, 1985), Laygues (2004) and others, which led us to start developing the concept of *translational identity*. We defend the thought that the translator seeks alterity to eliminate it posteriorly, thus enabling the creation of a New Other (the translation itself). To conclude we relate the writing creative process (from the original) with the rewriting (of translation) and questioning ourselves on the commented translation in the academic context, we see it as a pedagogical instrument, conducive to self-awareness and responsible translation.

Keywords: Literary translation; French-speaking literature; Creative process; Andrée Chedid; Alterity; Identity.

RÉSUMÉ

RENARD, C.M. C. **Analyse du mouvement vers un Nouvel Autre : traduction commentée d'un extrait de *L'enfant multiple*, d'Andrée Chedid, vers le portugais brésilien.** 276 p. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Ce mémoire de master 2 propose une traduction commentée d'un extrait du roman *L'enfant multiple*, d'Andrée Chedid, vers le portugais brésilien. Nous débutons par une présentation de l'auteur et de l'œuvre, inconnus du lecteur brésilien, pour ensuite analyser les étapes de traduction et révision d'onze extraits sélectionnés de l'original. Ayant comme équivalence traductive la quête de l'écriture du rythme, « l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture » (MESCHONNIC, 1999, p. 69) par un sujet, nous comprenons que la traduction révèle la pensée du langage et de la littérature, (MESCHONNIC, 1999, p.11), ce qui nous amène à analyser le mouvement traductif à partir des points de vue suivants : celui des normes (stratégies) en tant qu'intrinsèques à l'acte de traduction ; celui de la traduction en tant qu'intense exercice de critique littéraire ; et celui du mouvement du processus vers l'Autre, qui est la traduction littéraire même. Pour se faire, nous nous basons sur Toury (1995, p.53), selon qui l'acquisition d'un ensemble de normes est une condition préalable pour le traducteur, étant donné son insertion dans un environnement culturel ; sur Berman (1995), Zilly (2000, 2011), Campos (2006), Pound (2006) et Britto (2011), pour aborder le "Traducteur-(re)créateur : critique par excellence", revenant à Meschonnic et Toury; et finalement sur Lévinas (1971, 1985), Laygues (2004) et autres, qui nous ont amenées à commencer à développer le concept d'*identité traductive* : nous défendons que le traducteur cherche l'altérité pour ultérieurement l'éliminer, permettant ainsi la création d'un Nouvel Autre (la traduction). En guise de conclusion, nous comparons le processus créatif de l'écriture (de l'original) avec celui de la réécriture (de la traduction) et, en nous interrogeant sur la traduction commentée dans le cadre universitaire, nous la voyons comme un outil pédagogique, inducteur de la conscience de soi et de la traduction responsable.

Mots-clés : Traduction littéraire ; Littérature d'expression française ; Processus créatif; Andrée Chedid ; Altérité ; Identité.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Exemplo da tabela definida para o exercício tradutório (07 jul 2014)___	79
Figura 2 — Exemplo de notação gráfica do ritmo (DESSONS; MESCHONNIC, 1998, p. 174) _____	83
Figura 3 — Anotações no livro impresso (CHEDID, 1989, p. 39-40) _____	105
Figura 4 — Identidade Tradutória (RENARD, 2015) _____	164
Figura 5 — Identidade tradutória: ciclo de tradução (RENARD, 2015) _____	167
Figura 6 — Exemplo de paginação: L'enfant multiple (CHEDID, 1989, p.72-73) _	170
Figura 7 — Exemplo de paginação: L'enfant multiple (CHEDID, 1989, p. 34-35)_	170

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 — ANDRÉE CHEDID, A OUTRA	25
1.1 – Identidade	25
1.2 – A alteridade e o múltiplo	34
1.3 – Artesanato e ritmo	40
1.3.1 – <i>Imagem-chave</i>	54
1.4 – <i>L'enfant multiple</i>	61
CAPÍTULO 2 – TRADUÇÃO E REESCRITURA	71
2.1 – Discurso e ritmo: traduzir o que as palavras fazem	71
2.2 O paralelo da reescritura – revelação do pensamento pela língua	76
2.2.1 <i>Materiais e método</i>	77
2.2.2 <i>Análises gerais: trechos originais, traduções e comentários</i>	81
2.2.3 <i>Análises específicas: palavras e mais palavras</i>	135
CAPÍTULO 3 — DA PRÁTICA, A CRÍTICA; DA CRÍTICA, A PRÁTICA	141
3.1 — Normas: o encaminhamento da reescritura	141
3.2 – Tradutor–(re)criador: crítico por excelência	150
3.3 — Identidade tradutória: um conceito em desenvolvimento	156
CAPÍTULO 4 — O MENINO MÚLTIPLO	169
4.1 — Considerações sobre a revisão final	169
4.2 — Tradução do Novo Outro	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS	250
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	256

APÊNDICES **263**

Apêndice A — Tradução da primeira passagem de *Les saisons de passage* 263

Apêndice B — Numeração das faixas do CD apensado a esta dissertação 266

ANEXOS **268**

Anexo A — Letra da música *Je dis aime* 268

Anexo B — Cronologia: vida e trabalho de Andrée Chedid 269

Anexo C — Capa de *L'enfant multiple* 274

Anexo D — Colagem realizada por Andrée Chedid: Multiples visages 275

“On n’habite pas un pays, on habite une langue. Une patrie, c’est cela et rien d’autre.”

(Emil Cioran)

“[...] meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.”

(Clarice Lispector)

INTRODUÇÃO

Trazer perguntas, respostas, revelar o mundo — do Outro; enriquecer o nosso. De acontecimentos, personagens, ficções, realidades; sons, gostos, cheiros, imagens. Incomodar. Provocar indignações, paixões. Tocar a alma. A literatura, arte da palavra — escrita, falada —, transforma. Seus autores são atores sociais que, com os tradutores — coautores —, movem o homem, poço de subjetividade. Chacoalham vidas inertes. Não se trata, aqui, de conjecturas, mas de afirmações. Comecei a consumir literatura na língua-pátria: português brasileiro, europeu, africano; continuei nas línguas-origem: italiana e francesa; abri-me, mais tarde, à língua dos vizinhos latino-americanos; cheguei, involuntariamente, à deliciosa descoberta de Auster na língua obrigatória. Mas foi graças a Manuel Odorico Mendes que tive acesso à Ítaca de Homero e suas criaturas; a Tatiana Belinky que senti nas entranhas o frio das aldeias russas cobertas de neve de Tolstói; a Modesto Carone que mergulhei no existencialismo de Kafka; a Michel Sleiman que viajei pelas florestas do sentido de Adonis; e a tantos outros tradutores que me proporcionaram — me proporcionam — olhares múltiplos. Mundos sem fim. E foi graças aos meandros da vida que adentrei no mundo desses tradutores, que me levou aos Estudos da Tradução. Estudos que me permitem unir a prática à teoria, à pesquisa; descobri-las, desenvolvê-las, traduzindo, atualmente, uma autora ainda desconhecida no Brasil: Andrée Chedid — cujo mundo anseio compartilhar com leitores lusófonos não francófonos.

Foi pela música que tive meu primeiro contato com a escritora. Percebi Chedid num desses momentos em que ouvimos e cantamos composições conhecidas enquanto fazemos qualquer outra coisa. Repetia, pela milésima vez, o mesmo refrão, quando então me ative às palavras que o precediam; escutei-as, atentamente, pela primeira vez. Tive a impressão de ouvir um poema. Quem o teria escrito? Fui pesquisar. Por trás da voz de Matthieu Chedid, intérprete daquela canção, estava sua avó, Andrée Chedid. Escutei-os semeando o amor, “como um emblema”, declarando terem o Nilo nas veias, o Sena nas artérias. Pouco me importava o saboroso jogo infantil da palavra *aime* com a letra *M* (pronúncia francesa, nome artístico do músico

Matthieu Chedid) da canção *Je dis aime*¹. Aquelas palavras, o movimento delas, falavam-me sobre algo que ia além: as raízes, o movimento migratório, dores, sonhos, o fluxo da vida, talvez? Comecei, assim, a ler Andrée Chedid; e a sentir, com ela, a força de um povo cujas lutas, cujos sofrimentos, cuja esperança me eram familiares — adormeciam em mim. A imagem de meus avós, minha bisavó, pegando o navio com minha mãe e minhas tias, meninas de 2, 5 e 8 anos, saindo de um Cairo que passava por um processo de nacionalização, atravessando o Mediterrâneo, o Atlântico, ficou, de repente, nítida; ganhou vida. A imagem deles deixando um Egito que havia durante três anos, durante a Segunda Guerra Mundial, mantido preso o meu *nonno* num campo de concentração por ele não ter renegado à nacionalidade italiana; um Egito que, na contramão de sua história de tolerância e acolhimento, passara a favorecer o povo de um único credo em detrimento dos povos de todos os outros credos que lá se estabeleceram. No leito do hospital, passei a ler para a *nonninha*, já encarcerada num mundo alheio, desprovida de suas funções cognitivas, a melodia franco-cairota de Chedid. Eu lhe contava a história² do velho Simm que, após um terremoto, tentava salvar um jovem que ele não conhecia — um estrangeiro —, defendendo a todo custo, perante as autoridades, que o estranho estava sob os escombros; o velho era o único a ouvir sua voz. Eu lia a história, em voz alta, pelo prazer de compartilhar as origens, a língua pela qual eu ouvira tantas cantigas e poemas, na infância, na voz daquela que então emudecera, do *nonno* que partira cedo. Eu mostrava, inconscientemente, que sabia que ela ainda estava ali; que, para mim, eles sempre estariam aqui. Lendo Chedid, eu me aproximava deles, das histórias que carregaram; senti-me mais filha do que nunca daquela italianinha nascida no Cairo que, adulta, me concebeu e pariu em solo brasileiro, transmitindo-me o amor e o respeito pela língua do país que a acolhera. Chedid falava de amor, de tolerância étnica, religiosa e social, de superações, tragédias; das devastadoras guerras. Temas próximos a mim e, ao mesmo tempo, presentes no inconsciente coletivo, sempre atuais. Temas que precisariam ser compartilhados, discutidos. Que sempre falarão ao mundo particular de alguém. Mas Chedid, para minha surpresa, havia uma única tradução em língua portuguesa (de Portugal). Alguém teria que traduzi-la para a língua de Guimarães Rosa, afinal, o Brasil é um país de estrangeiros.

¹ Letra de Andrée Chedid, melodia de Matthieu Chedid.

² CHEDID, A. **L'autre**. Paris: Flammarion (Librio), 1998.

Graduada em Jornalismo, a tradução sempre, de alguma forma, fez parte de meu ofício e de minhas atividades profissionais em outras áreas; desde 2011, passei a me dedicar quase exclusivamente a ela. Uni-me, pouco tempo depois, a um grupo de escrita criativa, com o qual compartilhei a paixão pela literatura, pela escritura; compartilhávamos nossos mundos. À época eu já era leitora assídua de Chedid e, apaixonada pelo personagem principal de *L'enfant multiple* (CHEDID, 1989), fui procurar o livro em português para apresentá-lo a eles, mas descobri que não existia nem mesmo um poema seu traduzido no Brasil. Traduzi, eu mesma, a primeira passagem de *Les saisons de passage*³, um livro de lembranças sobre a mãe da escritora. Pudemos conversar sobre o texto, o estilo de Chedid, a tradução, a “Velhice”, título da passagem (ou bloco, visto que o livro não é dividido por capítulos)⁴.

Retomando o primeiro acaso, o da descoberta da autora, pouco tempo após a discussão dessa tradução de Chedid, um novo acaso me impeliu a levar adiante a vontade de traduzi-la: uma conversa não planejada com seu neto em São Paulo, o cantor na voz de quem eu ouvira Chedid, na primeira vez em que ele fez uma apresentação no Brasil. Conversamos sobre sua avó, meu interesse em traduzir suas obras e apresentá-las aos leitores brasileiros; conversamos, na verdade, sobre nossas avós. Segundo ele, meu sotaque o fazia lembrar do de Chedid. A receptividade do músico pelo meu interesse em traduzi-la levou-me a prosseguir de maneira autônoma os estudos sobre ela e sobre tradução; a, posteriormente, elaborar um projeto de pesquisa em tradução comentada no âmbito acadêmico — além de meu interesse pelos Estudos da Tradução, eu realmente queria que Chedid fosse estudada na universidade. Contatei, inicialmente, a professora Verónica Galíndez, que me disse, por e-mail, em uma atenciosa resposta, que era possível; como sua área é a da Literatura Francesa, indicou-me indagar sua colega, a professora Adriana Zavaglia, da área da Tradução, que me respondeu afirmativamente. Participei do processo de seleção da pós-graduação dos Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês e, aprovada, segui um novo caminho. Novamente ele, o acaso, colocou-me nas mãos de uma orientadora que desde a primeira conversa, a entrevista da última etapa da seleção para o programa de mestrado, no final de 2012, acreditou em mim; que me sugeriu as melhores curvas, os desvios mais adequados; me socorreu nos

³ CHEDID, A. **Les saisons de passage**. Paris: Flammarion, 1996.

⁴ Cf. Apêndice A, p. 263.

assuntos linguísticos, tradutológicos e acadêmicos; me questionou, deixando que eu seguisse esse novo caminho no meu ritmo, dando-me a liberdade necessária para que eu desenvolvesse a pesquisa que resultou nesta dissertação da forma como é aqui apresentada; sempre estando por perto, envolvida.

No projeto inicial, a proposta de pesquisa de uma tradução comentada de *L'enfant multiple* previa a discussão de dificuldades tradutórias impostas pela força poética da prosa de Chedid — que inicialmente denominei de prosa poética —, bem como traduções específicas. Abordei a palavra *enfant* no título e em toda a obra, que poderia ser tanto *criança* como *menino* ou *garoto*; a tradução de expressões idiomáticas e da palavra *forain*, ligada a *fête foraine*. Atentei, igualmente, à tradução com responsabilidade ética, “a capacidade de ir ao encontro do Outro e de responder aos seus apelos”⁵, sendo esta, segundo Cardozo, a característica essencial da prática dialógica, ou seja: a prática da relação com o outro, enxergando-o e reconhecendo-o como tal, ouvindo-o, a fim de com ele construir um diálogo e constituir, assim, uma relação — com o leitor, com a crítica, com o autor, com o editor, entendi. Por fim, coloquei uma questão a ser estudada na pesquisa, voltada à minha identificação literária e pessoal com a autora: até que ponto influenciaria a tradução (de forma positiva ou negativa) e quais os cuidados, se houvesse, a serem tomados? Tal dúvida está diretamente relacionada à minha formação jornalística — área na qual atuei por aproximadamente oito anos —, que preza pela idealizada parcialidade. Abordamos todos estes pontos na pesquisa, mas fomos além.

Partindo da teoria da tradução do ritmo de Henri Meschonnic, entendemos nossas escolhas tradutórias como *normas*, conforme definidas por Gideon Toury e, na esteira da alteridade de Chedid e da questão sobre identidade colocada no pré-projeto de pesquisa, fomos procurar respostas em Emmanuel Lévinas — por acaso, três teóricos de origem judaica. Seguindo sugestões feitas pelos professores Álvaro Silveira Faleiros e João Azenha Junior durante a etapa de qualificação, reorganizamos a estrutura da pesquisa, concentrando-nos na documentação e nas análises das

⁵ CARDOZO, M. M. **Na calada do outro: silêncio, mistério e o outro em tradução**. Vozes da tradução: éticas do traduzir, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 67-78, 2014. Usamos Cardozo apenas no pré-projeto, não nesta dissertação, pois nos concentramos em Lévinas e Laygues, como explicamos mais abaixo.

etapas do processo tradutório, que englobam toda a teoria da qual falamos acima, juntamente com a discussão da tradução como uma atividade crítica e criativa, que ocorre, no nosso caso, no âmbito de um processo por nós conceituado, ainda em desenvolvimento, chamado de *identidade tradutória*. Apresentamos, abaixo, de maneira mais detalhada, os capítulos desta dissertação e as discussões abordadas.

O Capítulo 1, intitulado “Andrée Chedid, a outra”, é dividido em 4 subcapítulos. Em 1.1 traçamos a biografia da escritora, sua “Identidade”: desde a vida no Cairo, sua relação com o Líbano, com suas raízes e com as línguas árabe, francesa e inglesa, aos primeiros poemas, às adaptações de dois de seus romances ao cinema e alguns dos principais prêmios que recebeu.

Em 1.2, “A alteridade e o múltiplo”, abordamos as características de Chedid, “poeta da alteridade”, e os eixos fundadores do conjunto de sua obra: a riqueza do ser humano, a defesa do múltiplo e do amor e o rosto (FENOGLIO, 2002). O Outro e o Rosto são palavras-chave (que vemos como conceitos) de Chedid, bem como o Eu e o Tu, marcadores temporais: o primeiro remete ao passado, o segundo ao futuro, na leitura de Braester (2003). Mostramos, ainda, que a alteridade está sempre presente por meio de seus personagens, normalmente mulheres e crianças, que passam pelas provações da vida, e transformam positivamente a vida daqueles que os rodeiam. Personagens cujas histórias geralmente possuem, como pano de fundo, acontecimentos históricos reais, posto que a autora se baseia na realidade para discuti-la e recriá-la na ficção.

Em 1.3, “Artesanato e ritmo”, entramos no processo criativo de Chedid, que lapidava seus textos como a um bloco de argila, preocupada com o *encaminhamento* das palavras, com a organização do caos de ideias que borbulhavam em sua mente. Sempre respeitando a língua francesa, preferia frases curtas, vírgulas ao elemento de ligação “e”. Apoiada em dicionários, imprimia uma textura poética à prosa, embebida pela poesia, fonte de onde bebia a escritora, sempre de maneira clara, por meio da busca pela “palavra certa”, aquela que “soa bem aos ouvidos” (FENOGLIO, 2003, p. 129). Trazemos exemplos da sonoridade, da textura poética, apresentando e discutindo um trecho de *L'enfant multiple*, objeto de nossa pesquisa, em língua francesa e em língua portuguesa (original e tradução). Esse é o primeiro trecho registrado no CD apensado a esta dissertação, por nós gravado e disponibilizado para que o leitor possa ouvir a sonoridade da escritura de Chedid, conforme nossa

interpretação, e a tentativa de recriação da sonoridade em nossa reescritura. Nesse subcapítulo também abordamos a importância da imagem reproduzida em seus textos de cunho poético, bem como a noção de “imagem-chave”, sendo frequentemente a imagem, real ou imaginada, a precursora de uma história.

No subcapítulo 1.4, trazendo a análise de Foucault (2003) do manuscrito do primeiro parágrafo de *L'enfant multiple*, acompanhada de observações nossas, discutimos o processo criativo da autora, a lapidação do texto, o uso da pontuação e a construção de uma imagem poética — que nos instigou a ler o livro.

Para o desenvolvimento desse capítulo, consideramos importante salientar que utilizamos como suporte bibliográfico livros, artigos, entrevistas impressas em revistas (disponibilizadas *online*), entrevistas radiofônicas e audiovisuais, todos por nós traduzidos e/ou transcritos (não encontramos nada em língua portuguesa). Parte do material nos foi enviado por correio e por e-mail pela professora Irène Fenoglio, diretora de pesquisa de Genética e Teorias Linguísticas do ITEM, *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (CNRS, Centro Nacional de Pesquisa Científica da França), membro da equipe *Manuscritos, Linguística, Cognição*, com quem compartilhamos o interesse e o encantamento por Chedid e graças a quem pudemos estudar mais a fundo a autora já no início da pesquisa.

No Capítulo 2, “Tradução e reescritura”, discorreremos inicialmente sobre o discurso e o ritmo segundo Meschonnic (1970, 1990, 1999), posto que nos preocupamos essencialmente em “traduzir o que as palavras fazem, não o que dizem” (MESCHONNIC, 1999, p.173), como explicamos em 2.1, subcapítulo que introduz os preceitos que nos guiaram em nosso ato tradutório.

Em 2.2, subcapítulo-chave, apresentamos os materiais e método e explicamos as etapas de nossa pesquisa. Em seguida, analisamos detalhadamente as traduções e revisões de onze trechos por nós selecionados do livro por nós estudado e traduzido (registrados no CD apensado a esta dissertação), mostrando tentativas, erros e acertos de traduções que buscaram reescrever o ritmo, organizador do discurso, em língua portuguesa. Procuramos, aqui, mostrar aspectos de ordem prática e teórica, além do movimento — da ação na e pela linguagem — da tradutora-pesquisadora. Neste ponto, pensando no que seria uma tradução comentada, entendemos não ser apenas uma tradução seguida de comentários, mas que os estudos sobre a autora e

sua crítica também faziam parte desse gênero, por guiarem as escolhas tradutórias, por serem fundamentais para que pudéssemos traduzi-la de maneira responsável.

No último subcapítulo, 2.3, apresentamos questões particulares levantadas durante o ato tradutório e nossas escolhas a elas relacionadas, como as traduções de *enfant* e *forain*, já abordadas no pré-projeto, empréstimos da língua francesa e a percepção do uso frequente de palavras que integram o campo semântico da unidade lexical *ritmo* no *corpus* trabalhado. Do total de 155 páginas do livro, traduzimos a metade.

O Capítulo 3, “Da prática, a crítica; da crítica, a prática”, traz discussões teóricas desenvolvidas a partir de percepções ocorridas antes, durante e depois do ato tradutório. Em 3.1 tratamos as escolhas como normas, sendo elas responsáveis pelo que chamamos de “encaminhamento da reescritura”, conforme conceituadas por Gideon Toury (1995), precursor dos Estudos Descritivos da Tradução (EDT). Para o teórico, a aquisição de um conjunto de normas para determinar a adequação às funções outorgadas às traduções por uma comunidade e administrar todos os fatores que podem condicioná-la é um pré-requisito para o tradutor, uma vez que ele integra um ambiente cultural (TOURY, 1995, p.53). Aludimos à norma inicial e às específicas, transpondo-as ao ato tradutório — sendo a norma inicial aquela que orienta a tradução e serve de baliza, se necessário, às normas particulares de níveis mais específicos.

Em 3.2 abordamos o “Tradutor-(re)criador: crítico por excelência”, entendendo que o que fizemos foi um exercício crítico-criativo, que nos coloca, enquanto leitoras-tradutoras, como críticas meticulosas — o que nos permite realizar uma reescritura (tradução) responsável. Como diz Campos (2006, p. 43), a tradução literária é uma vivência interior do mundo e da técnica imbuída ao ato tradutório, que desmonta e remonta a máquina da criação, “suscetível de uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica”. Trazemos, por fim, a relação entre Meschonnic e Toury segundo Berman (1995, p. 14-15): para ele, os dois foram os primeiros teóricos a inaugurarem formas de crítica da tradução.

Por fim, em 3.3 tratamos do conceito de *identidade tradutória* em desenvolvimento — específico ao ato tradutório apresentado nesta dissertação. Esse conceito seria o processo de reconhecimento do Eu e do Outro na tradução, respeitando todas as identidades envolvidas no processo tradutório, levando em conta

que os papéis do Eu e do Outro, eles mesmos variáveis em cada novo projeto, são invertidos em função da perspectiva da qual falamos — considerando autores e tradutores, textos originais e textos traduzidos, cada qual tendo uma identidade própria. Retomamos, aqui, os conceitos de alteridade e Rosto, empregados por Chedid em suas obras, conforme descritos por Lévinas (1971, 1985), aplicando-os à tradução segundo Laygues (2004). Vemos a tradução, como afirma Bensoussan (2013), como “um ato de adesão ao autor. Um movimento do espírito que comanda a pluma, que por sua vez vibra e se submete à empatia — ou, digamos, à identificação com o outro”; ou seja, como um movimento na direção do outro — sendo ele o autor, o texto original, o tradutor ou o leitor. Ainda, a partir do desenho do conceito de identidade tradutória, pensamos num ciclo do processo que a constituiria, que é explicado e ilustrado, a fim de facilitar sua compreensão. Esse ciclo, que começaria com o interesse por uma obra e passaria pela alteridade, acabaria com a eliminação da alteridade, que levaria à criação de um Novo Outro — a obra traduzida.

No Capítulo 4 fazemos algumas considerações sobre a revisão final do *corpus* traduzido, que é em seguida apresentado, com o título “O menino múltiplo”.

Nas Considerações finais falamos sobre a tradução como experiência (BERMAN, 1999) e, brevemente, sobre a tradução comentada no âmbito acadêmico como instrumento pedagógico e indutor da autoconsciência. Traçamos um paralelo entre o processo criativo da escritura (do original) e da reescritura (da tradução), levantamos algumas questões adicionais referentes à alteridade na literatura, abordamos a necessidade de interrelacionar teorias até hoje discutidas nos Estudos da Tradução (ou Tradutologia, como usado por Berman) e, por fim, indicamos possibilidades para futuras pesquisas que podem ser desenvolvidas a partir ou com o auxílio de nosso trabalho.

Apresentamos, ao final, as Referências bibliográficas. Nos Anexos, disponibilizamos a letra da canção *Je dis aime* (Anexo A), a cronologia pessoal e profissional de Andrée Chedid, em inglês, retirada do website www.andreechedid.com (Anexo B), a capa da edição de *L'enfant multiple* usada nesta dissertação (Anexo C) e uma colagem da escritora (Anexo D). Nos Apêndices, apresentamos uma tradução nossa da passagem *Vieillesse*, do livro *Les saisons de passage* (Apêndice A) e a lista

das faixas do CD com as gravações dos trechos e do poema apresentados e analisados nos capítulos 1 e 2, bem como o CD (Apêndice B e última página desta dissertação).

Aos que nos leem, boa leitura!

*“De générations en générations
j’anime cette vie [...]
Je la prends dans mes bras
Et je la multiplie
Par les destins de l’Autre.”
(Andrée Chedid)*

CAPÍTULO 1 — ANDRÉE CHEDID, A OUTRA

1.1 – IDENTIDADE

Desde o começo eu senti de uma maneira antes inconsciente e depois um pouco mais consciente o desejo de partir, o desejo de estar em outro lugar, o desejo de sair de um certo meio, o desejo de saber quem eu realmente era [...]. (GALLET; MAKKI, 2011, transcrição e tradução nossas⁶)

Nascida no Cairo, Egito, em 20 de março de 1920, Andrée Chedid, registrada pelos pais como Andrée Saab, filha de Alice Khoury-Haddad, que mais tarde casou-se novamente e tornou-se Alice Godel, e de Selim Saab, já era de “outro lugar”. Seus avós paternos partiram do Líbano para o Egito nos anos 1860, quando o país era considerado terra de asilo. Fugindo da miséria, buscavam uma vida melhor. Sua mãe era síria de Damasco, filha de um homem simples; um comerciante de rolhas de cortiça nos *souks*⁷, tradicionais mercados árabes ao ar livre, que enriqueceu às custas de muito suor (KERNEL, 2006, p. 21-22). Chedid cresceu numa família abastada e, desde pequena, via o mundo com olhos curiosos. Aos dez anos de idade, num Egito moderno, vivenciou o divórcio dos pais. Antes criada por babás, naquele momento morava em um internato católico. “Eu preferia mil vezes estar no internato que em casa. Me sentia livre. Tinha muitas amigas. Amava aquele ambiente, aquele clã, aquela família que formamos”, lembra Chedid em conversa com Kernel (2006, p. 29). Alguns anos depois foi enviada, pelos pais, a um internato na França, na região de Paris (Escola Dupanloup, em Boulogne⁸). Lá aprendeu inglês e francês e começou a escrever seus primeiros poemas. Voltou ao Cairo aos 17 anos de idade.

No documentário *Andrée Chedid, quand le Nil rejoint la Seine* [Andrée Chedid, quando o Nilo encontra o Sena], no qual cede entrevista a Mona Makki (GALLET; MAKKI, 2011), a autora conta, com um sorriso nos lábios, que os poemas que escrevia ficavam jogados pela casa. Ela não tinha, à época, maiores ambições. Em 1942,

⁶ Todas as traduções de textos originais em francês ou em inglês nesta dissertação, bem como as transcrições de materiais audiovisuais em francês, foram realizadas por nós.

⁷ Chedid constrói um personagem baseado em seu avô na novela *L'ancêtre sur son âne* (CHEDID, A. **La femme en rouge et autres nouvelles**. Paris: Flammarion, 1978).

⁸ A escola privada, católica, ainda existe. Informações: <http://www.dupanloup.net/accueil/index.php>

quando estudava na Universidade Americana do Cairo, um jornalista amigo de seu irmão foi visitá-lo. E viu, por acaso, alguns dos tais poemas. Integrante do exército inglês, muito caro ao irmão da autora, o jornalista era, segundo Chedid (GALLET; MAKKI, 2011), uma pessoa formidável, que possuía um espírito vanguardista. Ele leu os poemas, perguntou quem os havia escrito. A então jovem estudante ficou envergonhada. “Tem que continuar, você será sem dúvida escritora”, afirmou-lhe o jornalista (GALLET; MAKKI, 2011). Em entrevista a Kernel, Chedid diz que nunca mais reviu aquele homem.

É impressionante, eu ainda não consigo analisar o que elas [aquelas palavras] produziram em mim. Foi como um detonador. Um reconhecimento, de qualquer modo, que não vinha da família. Mais neutro. E também me parecia que tinha, na afirmação daquele homem, [uma possibilidade de] correr um risco: ele, jornalista profissional, dava uma opinião segura e definitiva diante de meu irmão, rodeado, naquele dia, de muitos amigos homens e de uma mulher escritora egípcia! Todos riram. Não sei por quê. Ainda lembro de toda aquela risadaria. É aberrante, todo mundo gargalhava ao redor da mesa. Nada agradável, mas o cumprimento tinha sido tão forte... Eu disse a mim mesma que eu precisava rir daqueles risos, continuar meu caminho. As palavras do jornalista eram uma forma de reconhecimento. Elas me motivaram. Eu sabia que a única coisa a fazer seria me deixar levar pela paixão que eu tinha pelas palavras. Minha certeza aumentava: “vou virar escritora!”. Daquela vez, eu tinha certeza. (KERNEL, 2006, p. 43)

Um ano depois foi publicado seu primeiro livro de poemas, escrito em língua inglesa: *On the Trails of my Fancy*⁹, com o pseudônimo A. Lake¹⁰. Em artigo publicado à época sobre a obra, Morik Brin, conselheiro literário de Chedid e de outros escritores, leitor de literatura francesa na faculdade de Letras do Cairo e fundador da associação *Amis de la Culture Française en Égypte* [Amigos da Cultura Francesa no Egito] — que funcionou ativamente de 1925 a 1947 —, afirma:

Ou eu me engano feio, ou o Egito tem uma nova poeta. A. Lake [...] possui, primeiramente, essa “fantasia” que lhe permite passar sem esforço do “sério” ao “suave”, do prazeroso ao severo. Ela tem, ao mesmo tempo, um dom impressionante com relação às imagens, e essas, comoventes, destacam-se ainda mais sob sua pluma, graças à

⁹ Editora Horus, 1943. Não tivemos acesso ao livro. Foram impressos apenas 300 exemplares e não há reprodução na Internet.

¹⁰ Lançon (2003, p.10) explica que o pseudônimo A. Lake se refere a “A.” de Andrée e “Lake” de “Lac”, sendo Lake a tradução inglesa de Lac em francês (em português “lago”). A sigla LAC refere-se à Louis Andrée Chedid; Louis, marido da escritora, foi quem conseguiu fazer com que Chedid fosse publicada por Brin (KERNEL, 2006, p. 46).

arte com a qual ela as opõe. [...] A musa de A. Lake é melancólica e séria, e a mensagem que ela carrega não poderia deixar indiferente nenhuma alma tomada de ideais. Além disso, como resistir ao lirismo da autora de *On the trails of my fancy?* Com um estilo moderno, os versos dessa poeta são harmoniosos e alguns já têm o número, o suspiro e a força das obras que permanecem (BRIN¹¹ apud LANÇON, 2003, p.11, aspas do autor)

Em entrevista a Bernard Pivot (1985), a escritora diz que era apaixonada por poesia inglesa. A então jovem, que dançava e fazia teatro na universidade, tendia ao trágico — dentre seus autores preferidos estavam Shakespeare e Keats. Naquela época, era comum os cidadãos do Egito falarem várias línguas, uma vez que tinham origens diversas; ela era bilíngue francês e inglês e falava o árabe do Cairo, mas não escrevia nesta última língua. Chedid dizia que o inglês era facilmente adaptado à poesia, que “enchia bem a boca, tinha algo de saboroso” e “soava bem aos ouvidos” (Chekroun¹² 1988 apud LANÇON, 2003, p. 9). Para nós, esta é uma das principais características da escritura¹³ da autora: proporcionar uma sensação sonora agradável a quem lê em voz alta e ouve (mesmo que internamente, durante uma leitura silenciosa) suas obras.

Chedid cresceu em um ambiente confortável socioeconomicamente; sua família integrava a alta sociedade egípcia, mas aquele modo de vida a incomodava. “Eu tinha uma alergia talvez excessiva a tudo aquilo. [...] Buscava algo fora de lá, algo

¹¹ BRIN, M. *Le Progrès Egyptien*, n.244, 13 oct 1943.

¹² CHEKROUN, Y. *Entretien avec l'auteur – À la source d'Isis. Mort et résurrection dans les romans d'Andrée Chedid*. Alger: Office des publications universitaires, 1988, p.185-190.

¹³ Optamos, nesta dissertação, por utilizar o termo *escritura* no lugar de *escrita* por concordarmos com Barthes, sendo *escritura* sinônimo de *literatura*, “[...] o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever [...]”, e de *texto*, “o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (2009, p.16). Ainda e principalmente porque “[...] o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. O enunciado [...] é dado como o produto de uma ausência do enunciador. A enunciação, por sua vez, expõe o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.” (2009, p. 20). Ou seja, na escritura o sujeito está inscrito na enunciação. Ainda conforme Barthes, “a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor” (2009, p. 20) e a escritura é “a volta incessante ao texto [...], o mergulho regular na mais complexa das práticas significantes [...]” (2009, p. 34) Ou, como simplifica Perrone-Moysés, que escolheu traduzir *écriture* como *escritura* em Barthes, “escritura é a escrita do escritor” (BARTHES, 2009, p. 78).

mais despojado, simples, para evitar tudo o que fosse mundano, as obrigações sociais”, afirma (GALLET; MAKKI, 2011). Sobre sua infância, confidencia:

Uma grande casa à beira do Nilo. Um irmão um pouco mais jovem. Recepções, bailes, à noite. Deitados sobre uma espécie de balcão circular com um furo no meio, nós olhávamos, meu irmão e eu, aquele mundo pomposo, ao mesmo tempo encantador e artificial. Do outro lado, a vida nas ruas nos comovia com suas ilhas de miséria, os mendigos nas calçadas, gritante e perturbadora presença: um homem sem braço, uma criança-tronco, uma velha em seus “vestidos-envelopes”. (CHEDID apud IZOARD, 2004, p. 24, aspas do autor)

A autora relata, com saudosismo, que o que mais a fascinava no Egito de sua infância era o ambiente cosmopolita, a mistura do Oriente com o Ocidente. Um ambiente, segundo ela (GALLET; MAKKI, 2011), composto por vários rostos: gregos, italianos, pessoas de diferentes comunidades e religiões, vivendo todos juntos. Observamos, dessa forma, que a soma das influências literárias de Chedid ao seu olhar já crítico sobre a própria família e a sociedade na qual vivia, renegando o que ela chamava de mundanidade e admirando a pluralidade sociocultural e religiosa, levou-a inicialmente ao caminho da poesia, com um teor trágico, sempre acompanhada de sentimentos relacionados à vida, à morte, à esperança, ao amor. A escritura, a partir do incitamento do jornalista amigo de seu irmão, foi a ferramenta que ela escolheu, naquele momento, para se expressar.

Nesta introdução à autora é importante traçar o cenário sociopolítico em que *On the Trails of my Fancy* foi publicada para entender: (1) o porquê de a obra ter sido escrita em língua inglesa; (2) as origens e influências culturais da autora; (3) sua relação, de um ponto de vista histórico, com os idiomas inglês e francês, enquanto cidadã egípcia e, posteriormente, também francesa. Em se tratando de um estudo de tradução, todas as informações relacionadas à autora, a nosso ver, são relevantes para o entendimento de quem ela foi e do conjunto de sua obra.

Segundo Fenoglio (2008, p.30), em 1882, o Egito, então país independente, passou a ser controlado pela Grã-Bretanha, o que fez com que a língua inglesa fosse empregada nas relações políticas e internacionais e se tornasse a primeira língua estrangeira ensinada nas escolas. Apesar disso, o país não soube impor a língua

como instrumento cultural ou de comunicação. O francês, a despeito da dominação britânica e da ausência de qualquer proximidade geográfica com uma zona de língua francesa, já era o idioma estrangeiro dos cidadãos letrados.

Até o final do século XVIII, o sistema educacional daquele país era apenas islâmico. Fenoglio (2008, p.32-33) explica que, devido à política cultural e econômica do quédiva (ou vice-rei), que incentivava os estrangeiros a se estabelecerem no vale do Nilo, pouco a pouco formaram-se colônias que motivaram a abertura de escolas para as crianças. O fato de desde 1535 a França ser responsável pela proteção das minorias católicas no Oriente, conforme estabelecia o acordo de Capitulações do Império Otomano firmado entre o rei Francisco I (François I^{er}) e o sultão de Constantinopla, Solimão II, facilitou a inserção das missões francesas, responsáveis pelas implantações de escolas no país. A primeira escola católica francesa foi aberta em 1846 e as primeiras escolas laicas, francesas, em 1870, ano em que quédiva Ismail decretou o árabe como língua oficial. Em 1878, o ensino laico representava um terço do ensino de todo o Egito. Foram fundadas escolas apenas para meninas, onde as professoras, mulheres, ensinavam os valores morais universais da época e as obrigações específicas de cada religião, formando dessa maneira as primeiras meninas socialmente instruídas do Egito. Em 1882, as três principais línguas estrangeiras faladas eram, respectivamente, a francesa, a inglesa e a italiana. O Egito acolhia e era tolerante com as mais diversas comunidades, o que favorecia as trocas culturais de maneira a respeitar a identidade de cada cidadão. Desde a segunda metade do século XIX até os idos de 1950, o país passou a comportar uma dezena de diferentes comunidades: coptas (cristãos egípcios), muçulmanos, católicos, protestantes e israelitas; sírio-libaneses palestinos (otomanos ou protegidos por países europeus e pela França), armênios, turcos, albaneses, judeus de diversas nacionalidades; italianos, franceses, ingleses e gregos. Todos falando diferentes línguas, carregados de culturas e histórias múltiplas, tendo o francês como idioma comum.

Conforme Fenoglio (2008, p.34), são três os fatores que contribuíram para o impacto das escolas de missões francesas no Egito: (1) a quantidade, uma vez que havia muitas escolas; (2) a antecipação, ou seja, elas instalaram o sistema de ensino nos níveis primário e secundário, sendo o primeiro existente no território; (3) a uniformidade do ensino e da ideologia, apesar das diversidades aparentes. Era o mesmo ensino, a mesma língua de comunicação e o mesmo veículo cultural,

difundidos em todo o Egito a partir das grandes cidades, o que originou um espaço francófono, com suas dinâmicas cultural e histórica próprias. Contudo, segundo Fenoglio-Abd El Aal (1988, p.180), essa educação atingia apenas aqueles que alcançavam o nível escrito de expressão linguística, ou seja: a elite social. Chedid e a família, futuramente integrantes dessa elite, foram personagens dessa história: nascidas no Egito, tinham origens síria e libanesa e viviam no país enquanto protetorado britânico (POLAK, 2014)¹⁴.

Como lembra Lançon (2003, p.09), a jovem Chedid viveu num Egito que, em 1940, assistiu à violência da Segunda Guerra Mundial — guerra que a Europa totalitária exportou ao Oriente —, que ia na contramão do Mediterrâneo liberal no qual a autora, aluna do colégio interno *Sacré-Coeur*¹⁵, foi criada. O Mediterrâneo humanista de Alexandria — segunda cidade mais populosa do Egito depois do Cairo, localizada na costa mediterrânea, que dava fácil acesso a invasões pelo porto — desaparecia em meio à luta contra o fascismo e o nazismo, instaurados por Mussolini na Itália e por Hitler na Alemanha, e já presentes no país. Dois anos depois, os ingleses libertaram o Egito da dominação italiana e alemã e, num país supostamente livre, em 1943 Chedid teve seu primeiro livro publicado.

A escritora se graduou em Jornalismo pela Universidade Americana do Cairo, cidade onde se casou com o então estudante de medicina Louis Selim Chedid, seu primo, dois anos mais novo que ela. “Tivemos que pedir autorização ao Vaticano para nos casarmos [...]. Quando vi Louis pela primeira vez, com o bispo ao lado dele, posso dizer que me apaixonei à primeira vista. E foi recíproco”, conta (KERNEL, 2006, p. 45). No Egito nasceu o primeiro filho do casal: Louis Chedid, hoje músico. A família se mudou para o Líbano, onde morou durante cerca de três anos em meio aos últimos acontecimentos da Segunda Guerra, onde nasceu a segunda filha do casal, Michèle, hoje artista plástica e pintora. Em 1946, os quatro se mudaram definitivamente para Paris. Não porque fugiam do Egito ou do Líbano, mas porque os Chedid sempre

¹⁴ O Egito foi um protetorado britânico de 1914, durante a Primeira Guerra Mundial, até 1922, ano em que fora reconhecido como Estado soberano após a pressão popular, em clima de nacionalismo pós-guerra.

¹⁵ Informações sobre a escola, que era inicialmente um internato, passou a semi-internato e hoje funciona em regime de externato, ainda de meninas, estão disponíveis no website <http://sacrecoeurgh.edu.eg/>

gostaram da cidade e optaram por ali viver (GALLET; MAKKI, 2011). Apesar de a autora ter como um de seus principais temas a guerra e as desgraças que ela produz, e de sabermos que ela viveu em países que passaram por guerras, nada encontramos sobre relatos de experiências pessoais. A nosso ver, ela reproduzia o que via, o que lia, o que sentia, principalmente ao se colocar no lugar do outro.

Já na França, carregada de imagens, histórias e lembranças do Oriente, a autora teve seu segundo livro publicado, então em francês: *Textes pour une figure*¹⁶. Conforme Chedid, que escrevia igualmente em língua francesa — como vimos anteriormente —, foi um processo natural optar pelo francês, além de ter sido sempre a língua que mais falava em casa (GALLET; MAKKI, 2011). Intimamente ligada tanto ao Oriente Médio como à França, país onde passava as férias desde criança, alternando com o Líbano, e onde estudou, a partir dessa obra Chedid passou a retratar todo o seu multiculturalismo — suas origens, seus estudos e a vivência em países em guerra — por meio da língua francesa que, como aponta a escritora, é tão ligada à sua existência que sempre lhe pareceu muito evidente expressar por ela outras raízes: “Mesmo se fincada em seu próprio território, ela ultrapassa sua origem nacional para se expandir às dimensões de uma terra sem fronteiras e se tornar a palavra daqueles que a utilizam”, afirma Chedid (apud Fenoglio, 2013, informação pessoal¹⁷).

Durante entrevista a Makki, em resposta à pergunta “Você lamenta não ter o mesmo domínio da língua árabe que você tem da língua francesa?”, a autora afirma:

Já lamentei muito, foi algo bem complexo [...]; como egípcia, não conhecer bem a língua árabe me incomodava muito. Mas depois eu pensei que, de certa maneira, eu falava tanto do Egito, com tanto amor, e do Líbano que, de certa forma, eu compensava esse vazio. E também, eu tinha o mesmo bom domínio do inglês, tanto que escrevi em inglês; acho difícil conhecermos tão bem tantas línguas ao mesmo tempo. Eu escolhi essa voz... acho que não me afastei do Egito nem de minhas origens escrevendo em francês, nem do Líbano. Então agora isso não me incomoda mais. (GALLET; MAKKI, 2011)

Contudo, como aponta Lançon, Chedid foi por muito tempo considerada estrangeira por arabófonos letrados, já que pertencia a uma comunidade oriental

¹⁶ CHEDID, A. **Textes pour une figure**. Paris: Le pré aux clercs, 1949.

¹⁷ Arquivo recebido de Irène Fenoglio por e-mail em outubro de 2013.

“alógena”¹⁸ (LANÇON, 2003, p. 16, aspas do autor). Sua língua literária a colocava, assim, em um exílio interior. Chamada de egípcia pelos letrados francófonos até 1960, passou a ser reconhecida como francesa em 1962, quando obteve a nacionalidade; após 1970, também passou a ser considerada libanesa pelos libaneses. Hoje ela é apresentada como egípcia, libanesa, francesa, sírio-libanesa, franco-egípcia, escritora árabe de expressão francesa. Não à toa, para Chedid, o Oriente e a Europa se completavam. Ela se sentia parte de um mundo compacto, sem fronteiras; tinha a impressão de que as barreiras entre os homens eram fictícias (IZOARD, 2004, p. 14).

Chedid ingressou no mundo literário por meio da poesia que, segundo ela, é importante por tocar valores fundamentais, ensinar a liberdade, mostrar que tudo deve ser sempre questionado. “É o porquê e o como da vida”, afirma (GALLET; MAKKI, 2011). Partiu para a prosa pois, segundo ela, os limites da poesia não permitiam que ela exprimisse o Oriente de seu imaginário, falasse das pessoas que vira, conhecera, de maneira detalhada. “Os seres humanos são tão importantes. Eu queria falar de seus rostos. Me marcaram muito no Egito. Me fazia falta falar disso” (GALLET; MAKKI, 2011). Aventurou-se em novelas, por serem textos curtos, e, quando se sentiu à vontade, ingressou nos romances. “Um poema exige, na verdade, uma grande coesão para expressar coisas impalpáveis, enquanto num romance você se apoia nos personagens, você avança com eles, tem um movimento”, explica Chedid (KERNEL, 2006, p. 78). O primeiro romance, *Le sommeil délivré*, foi publicado em 1952. Mais tarde, a artista escreveria peças. “Sempre gostei de teatro, mas me dizia que antes dos quarenta não era possível. Tinha a impressão de que a vida era realmente uma cena teatral. Escrevi quatro, cinco peças, assim, uma atrás da outra” (GALLET; MAKKI, 2011). Artista, também realizou colagens com inspirações poéticas¹⁹ e compôs músicas para o neto, Matthieu Chedid. “Liguei para ela e pedi que ela escrevesse para mim a letra de uma música. Meia hora depois ela me ligou de volta e leu a letra. *Je dis aime* estava pronta”, confidenciou-nos o músico durante conversa em 2012 (informação pessoal²⁰). Reconhecida, hoje, dentre os maiores autores

¹⁸ Segundo interpretação nossa, com base no dicionário Aulete (www.aulete.com.br), Lançon tenciona dizer que, segundo os arabófonos letrados, a autora foi moldada por fatores externos, em uma comunidade oriental com influências do exterior, ocidentais. O termo “alógeno” significa, em Biologia, “De outra etnia, nação ou tribo”. Ou seja, para eles Chedid não era árabe.

¹⁹ Cf. Anexo D, p. 275.

²⁰ Conversa durante encontro ocorrido em 13 de junho de 2012, em São Paulo (Brasil).

francófonos contemporâneos — especialmente os de origens árabes —, publicou ao passar dos anos mais de 40 obras, foi traduzida em 15 idiomas (encontramos apenas uma referência de um de seus livros traduzido para o português europeu: *A mulher de Job* (La femme de Job), por Isabel Gentil Penha Ferreira, Ed. Ambar, 2002), e teve dois romances adaptados ao cinema: *Le sixième jour* (1986, Youssef Chahine) e *L'autre* (1991, Bernard Giraudeau). Chahine, cineasta egípcio de origens libanesa e grega, ganhador de inúmeros prêmios, dentre eles o Urso de Prata do Festival Internacional de Filmes de Berlim em 1979, com *Eskinderia Leeh? (Alexandria... Why?)*, a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1985, com *El Wada3 ya bonaparte (Adieu Bonaparte)* e o Grande Prêmio do 50º aniversário do Festival de Cannes, em 1997, pelo conjunto de sua obra²¹, adorou o livro quando o leu ainda na década de 1960 (fora publicado em 1960), mas conseguiu filmá-lo só em 1986, devido a dificuldades relacionadas à censura. Isso segundo a própria Chedid. “Eu abandonei completamente o livro para alguém de muito talento. É o filme dele. Baseado no meu livro. É um lindo filme. E eu tive muita sorte de que meu livro fosse a fonte dele” (GALLET; MAKKI, 2011). Foi no filme de Chahine que seus personagens, enfim, fizeram jus à língua oriental, expressando-se no dialeto do Cairo e em um francês de sotaque árabe. Com Giraudeau, não foi muito diferente. O ator, produtor, diretor, escritor, para Chedid “excepcional” (GALLET; MAKKI, 2011), que começou a carreira no cinema com Jean Gabin, renomado colega, e estrelou o filme que mais marcou a geração da década de 1980 na França, *La Boum*, ao lado da também célebre Sophie Marceau²², procurou Chedid quando ainda era jovem, interessado em adaptar o romance *L'autre*²³. Vinte anos depois, produziu e lançou o filme, pelo qual foi indicado ao César de melhor primeira obra em 1992 — foi seu primeiro filme como diretor.

Ao longo de sua carreira, Chedid recebeu mais de vinte importantes prêmios literários, dentre eles o Goncourt²⁴ de *Nouvelle* em 1979, com *Les Corps et le temps* [Os Corpos e o Tempo], e o de Poesia em 2002, pelo conjunto de sua obra. Foi também, em 2009, condecorada como Oficial da Legião de Honra (*Ordre de la Légion d'honneur*) da França, que é uma “recompensa dos méritos eminentes adquiridos no

²¹ Fontes: <http://www.youssefchahine.us> / <http://www.ina.fr/video/CAC97108589>

²² Fontes: https://fr.wikipedia.org/wiki/Bernard_Giraudeau / <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-1050/biographie>

²³ CHEDID, A. *L'autre*. Paris : Flammarion (Librio), 1998.

²⁴ Fonte: <http://www.academie-goncourt.fr/>. O *Goncourt* é um dos mais importantes prêmios literários franceses.

serviço à nação, seja a título civil ou militar”²⁵. Membro honorário da Academia de Letras do Québec (Canadá), no conjunto de sua obra Chedid trata da vida, do amor e da morte, questionando ardentemente “a condição humana, os laços que o indivíduo tece com o mundo” (REY, 1994, p. 439). Carregada de um fervor místico, sua escritura — segundo Rey — evoca com sensualidade o Oriente e seus perfumes, sendo ao mesmo tempo áspera para denunciar a guerra civil que devastou o Líbano.

A autora, que passou os últimos anos de sua vida lutando contra a doença de Alzheimer, faleceu em Paris em 5 de fevereiro de 2011, aos 91 anos.

1.2 – A ALTERIDADE E O MÚLTIPLO

Uma das principais características de Chedid, segundo nossa interpretação, era a de se constituir como outro; de procurá-lo e observá-lo, registrando-o em sua memória, em seus sentimentos, em suas poesias. Em sua escritura. Sem pré-requisitos. Sua curiosidade natural frente ao diferente a levou a um percurso de busca pelo outro, presente em toda sua produção artística. Como aponta Delbos (2003, p.21), uma breve reflexão sobre o dialogismo das obras da escritora leva à percepção de uma “poética da miscigenação cultural e linguística” provocada pela sua infância de múltiplas culturas. A diversidade assimilada por meio das várias línguas que falava, dos diferentes locais onde morou, das culturas vividas fez dela “uma pessoa em quem o múltiplo, presente desde a mais tenra idade, seja encontrado na voz da poeta que ela se tornou” (DELBOS, 2003, p.21). Entendemos que é o múltiplo, em Chedid, que demanda a alteridade, a busca pelo outro em sua essência. Em entrevista a Francine Bordeleau (CHEDID, 1987, p. 58), a autora aponta: “[...] nós viemos de algum lugar, de uma história, que contém tradições vivas, cheias de energia, que nos permitem avançar [...]”. É preciso, segundo a escritora, retomar essas tradições, “senão nunca iremos adiante, nunca veremos o Outro”. É importante salientar que a palavra “Outro” é escrita em grande parte de seus poemas com a inicial maiúscula, estando no início, no meio ou no fim do verso, o que reflete sua importância para Chedid. Mesmo na declaração acima da autora, que colocamos entre aspas, observa-se que a jornalista que a entrevistou conhecia e respeitou a importância de tal palavra ao redigi-la.

²⁵ Fonte: <http://www.legiondhonneur.fr/>

O ato da escritura, para Chedid, tem um papel fundamental no processo cotidiano de busca pela alteridade, seja na vida, seja na arte, por possibilitar sair de si para chegar ao Outro. É por isso que, ao escrever, ela opta por histórias simples, mas que contenham em seu interior “algo de todo um mundo, que nos englobe um pouco a todos” (CHEDID, 1987, p.58). Ou seja, que fale do “nós”, da humanidade. Que aponte ao múltiplo, à diversidade. Em entrevista a Martine Leca, Chedid admite não separar a vida da escritura. Nas palavras da autora, a escritura “é como um ato de amor que amplia, sublima a vida [...] e me coloca em harmonia com essa vibração interior, esse desejo que eu sinto dentro de mim” (CHEDID, 1997, p. 49). No entanto, como aponta Fenoglio (2002; informação pessoal²⁶), harmonizar essa “vibração interior” não era suficiente; Chedid queria que sua escritura proporcionasse algo que fosse para muito além da dominação do tempo, da história e dos lugares, da própria pele, mas que nela criasse raízes; que alcançasse o Outro — o leitor — lá no fundo, de forma intensa, levando-o para além dele mesmo. A nosso ver, ela buscava provocar no leitor, além da empatia, a alteridade: reconhecer o Outro — os personagens — para se reconhecer. Como aponta Kober (2004, p. 30), enquanto para Chedid o poema é o lugar no qual ela ancora suas convicções, a narrativa é a terra de acolhimento (de asilo, acrescentamos), o lugar no qual se acolhe o Outro. Tal acolhimento materializava, segundo Kober, modos bons e ruins de habitar a terra enquanto seres humanos:

O acolhimento dos seres em sua singularidade frágil se efetua no espaço de um aparecer / desaparecer, não no intervalo de uma vida, mas no precipitado de uma vida em alguns atos definitivos [...]. São viajantes, refugiados, dissidentes acolhidos, distinguidos na brevidade de uma curta narrativa. “Acolher” é reunir, associar, em um ato de cordialidade e de hospitalidade. É constituir uma narrativa [...] no sentido de receber, admitir o outro em si, e dar corpo às suas ideias. (KOBBER, 2004, p. 30, aspas do autor)

À tal leitura relacionamos a conversa de Chedid com Muriel Maalouf (2011), no programa de rádio *Culture Vive*, em que Maalouf afirma que a autora conta histórias sobretudo trágicas, com heróis dignos de personagens míticos, que são os viajantes, refugiados, dissidentes acolhidos pela escritora em suas narrativas. “Se não vírmos o

²⁶ Arquivo recebido de Irène Fenoglio por e-mail em outubro de 2013.

lado difícil da vida, no final nada vimos. Sempre tento mostrar as sombras e as luzes”, explica Chedid.

São três, segundo Fenoglio (2002; informação pessoal²⁷), os eixos fundadores da obra da autora: a riqueza do ser humano, a defesa do múltiplo e do amor e o rosto. Para exemplificar, a pesquisadora aponta trechos de obras distintas de Chedid, como o de *La cité fertile* (1972) [A cidade fértil], narrado pela protagonista Aléfa: “Os humanos me absorvem. [...] Durante o dia guardo rostos de homens, mulheres e crianças. À noite, sozinha, eu os revejo, revivo-os e por muito tempo eles me habitam” (CHEDID, 1972, p.62). Além desse lado humano e amoroso, segundo Fenoglio, algo que sempre está presente nas obras de Chedid é “a defesa a todo custo do múltiplo e do heterogêneo”; a defesa da diversidade contra o que não muda, contra a intolerância. Um exemplo apontado pela pesquisadora é o livro *L'autre* (CHEDID, 1998b)²⁸, no qual o que mantém um personagem vivo é o sentimento da presença do Outro, apesar da guerra, dos escombros e das mortes. Para Beaulieu (2004, p.82), é essa obra que mostra de maneira mais nítida, mas ao mesmo tempo mais abstrata, a relação entre universos distintos na obra da autora — universos que retratam problemas sociopolíticos ligados às sociedades árabes. Na trama em questão, um terremoto cria uma relação entre os dois personagens principais, homens estranhos um ao outro em todos os sentidos; um está debaixo da terra, o Outro é o único que acredita que o primeiro ainda está vivo. Na leitura de Kober (2004, p.33), o primeiro é um feto na terra que, por decisão do Outro, irá renascer. Há, como vemos, diferentes simbolismos e leituras, mas que vão sempre no sentido da alteridade.

Como explica Beaulieu (2004, p.81-82), a autora não submete a alteridade a uma visada ingênua humanista e pacifista, mas preza, em suas narrativas, o espelhamento das diferenças: cristãos e muçulmanos, ocidentais e orientais, homens e mulheres, jovens e idosos frequentemente superam as diferenças nas obras da escritora. Tal relação é possível, segundo o pesquisador, porque em Chedid, para além das distâncias culturais e pessoais, há no ser humano um “Rosto primeiro”

²⁷ Idem.

²⁸ Chedid tem também poemas que remetem aos eixos aqui tratados, como “L'autre” (O outro) — mais de um poema com este título —, “L'autre réalité” (A outra realidade), “L'un et l'autre” (Um e outro), “Pour l'autre, mon ami” (Para o outro, meu amigo), “Le visage” (O rosto), “Multiple” (Múltiplo), “Miroir” (Espelho), “Au fond du visage” (No fundo do rosto), “Toi-Moi” (Você-Eu) e “Je dis aime” (Eu digo ame), dentre outros.

(*Visage premier*), modelado pelas “Provações do [estar] vivo” (*Épreuves du vivant*)²⁹, que serve como base para todos os demais rostos e que deve ser encontrado ou remodelado pela escritura. Esse Rosto, em suas obras, normalmente carrega um status marginal, o que denota ao mesmo tempo vulnerabilidade e força que, paradoxalmente, são os agentes de mudança e reconciliação. O Rosto, também escrito com a inicial maiúscula em boa parte de seus poemas, tem uma função essencial no conjunto de sua obra. Segundo Chedid, é preciso “[...] reconhecer, renomear, celebrar — sem abandono — o Rosto. Porque ele é vida, é fonte. Porque ele somos nós, em sua nudez, no cerne da sensibilidade; sem dúvida também em sua coerência e significação [...]” (IZOARD, 2004, pg.42).

Além do Rosto, que indica o “ele”, Izoard, poeta e professor de língua francesa, lembra que o “eu” também está presente nas obras de Chedid; não para afirmar a presença da autora, mas para que o leitor encontre o Outro nele mesmo, como se estivessem intimamente ligados. E coloca:

[...] Será que a realidade nos mostra nossa verdadeira imagem? Será que nós existiríamos sem os outros? Não vagamos surdos e cegos, sem nos olharmos cara a cara, definitivamente fechados em nós mesmos, com nossas ideias fixas, nossos tormentos mentais? (IZOARD, 2004, p. 70)

Apreendemos em Chedid que o reconhecimento, a visualização e a necessidade do Outro — de seu Rosto — caminham juntamente com a aceitação do múltiplo. E é justamente isso que proporciona o reconhecimento do “eu”, ou seja, de si. Ao abordarmos o pronome “eu”, consideramos oportuna a leitura de Braester (2003), segundo a qual o “eu” e o “tu” da poesia de Chedid aparecem como marcadores temporais, que perpassam os tempos passado-presente-futuro. O “eu” é aquele que pronuncia ora no tempo presente, ora no tempo passado, dando ao presente uma conotação de passado (1), enquanto o “tu”, que é a voz e também o Rosto³⁰, é orientado, na maioria das vezes, ao futuro, algo distante. E quando o “tu” é associado ao presente, traz uma promessa de futuro (2); ao passado, direciona o leitor

²⁹ Tais expressões, como apontado por Beaulieu (2004), referem-se aos títulos de duas compilações poéticas da escritora contidas em *Poèmes pour un texte* (1970-1991), Paris: Flammarion, 1991, p. 11 e p. 179.

³⁰ Cabe esclarecer que o “eu” pode apenas ser o Rosto quando há inversão de papéis: quando o “eu” torna-se “tu” e o “tu” torna-se “eu”. Discorreremos mais a respeito no Capítulo 3, ao abordarmos a ética da alteridade de Lévinas na tradução.

ao presente (3). Como vemos nos exemplos abaixo, dados por Braester (2003, p. 31-36, as traduções são literais e o “tu” é traduzido como “tu”, não como “você”):

(1) “Je regarde de si loin / Que je suis et je ne suis plus.” (“Eu observo de tão longe / Que eu sou e eu não sou mais”).³¹ / “Avec mon sang aux mille oiseaux / J’ai marché tout au long de la terre / J’ai ri de l’argile / J’ai renié le temps / ... J’ai dit oui à la mort...”³² (“Com meu sangue aos mil pássaros / Eu caminhei ao redor da terra / Eu ri da argila / Eu reneguei o tempo / ... Eu disse sim à morte...”)

(2) “Je remonte vers tes plaines / VISAGE / ... Tes rivières me portent / Je te nomme (...) / Tu me rêves”.³³ (“Eu volto a subir às tuas planícies / ROSTO / ... Tuas ribeiras me levam / Eu te nomeio (...) / Tu sonhas comigo”). // “Tu auras pour survivre / Des collines de tendresse / ... Tu chanteras les hommes / ... Qui accomplissent leur songe / Face à l’éclat mortel”.³⁴ (“Tu terás para sobreviver / Colinas de ternura / ... Tu cantarás os homens / ... Que concretizam seus sonhos / Diante do estrondo mortal”).

(3) “A la croisée du temps / ... Tu naquis vivant”³⁵ (“Na encruzilhada do tempo / ... Tu nasceste vivo).

Ao considerar o “tu” como o futuro e o “eu” como um marcador voltado ao passado, Chedid denota igualmente a alteridade; a mensagem passada, a nosso ver, é: se não reconhecermos o “tu”, permaneceremos eternamente no passado.

A alteridade, como mostra Beaulieu (2004, p.82), está sempre presente nos personagens de Chedid; normalmente são mulheres e crianças que a carregam em si. Como exemplo, citamos novamente Aléfa. A personagem do romance *La cité fertile* (1972) é uma “velha” que dança, interpreta uma árvore, uma pedra, o silêncio. Declama notícias lidas em jornais, textos e frases por ela criados. “Saúdo meu único

³¹ *Sans Aire*, p. 90, Textes pour un poème.

³² *Plus loin que tout l’imaginé* in CHEDID, A. **Poèmes pour un texte (1970-1991)**. Paris: Flammarion, 1991, p.40.

³³ *Cavernes et Soleil*, in CHEDID, A. **Poèmes pour un texte (1970-1991)**. Paris: Flammarion, 1991, p. 121-122.

³⁴ *Pour survivre* in CHEDID, A. **Poèmes pour un texte (1970-1991)**. Paris: Flammarion, 1991, p. 35.

³⁵ *Naître*, p. 14, Par-delà les mots

parente vivo no mundo: a terra!” (CHEDID, 1972, p.10). Uma figura circense que encontra no casal de vizinhos seus herdeiros artísticos, a quem transmitir sua arte e sua percepção de mundo. “[...] Como todo mundo, eu sou múltipla. Mas a mesma. Eu me ramifico no futuro, no passado; e ainda assim caminho no hoje.” (p.96). Enquanto múltipla, ela também questiona a identidade: “A identidade, o que é, senhor comissário? Data e local de nascimento, nomes do pai e da mãe, altura, cor dos olhos, foto de um outro tempo. É isso que o senhor chama de identidade?” (p. 28). Outro exemplo que cabe aqui é o do protagonista do livro que é objeto desta dissertação, do qual falaremos posteriormente³⁶: Omar-Jo, garoto libanês mutilado pela guerra, cujo nome denota suas origens muçulmana e católica. São todos, em nosso entender, representantes das “Provações do [estar] vivo”, personagens que deixam traços permanentes de multiplicidade e simplicidade permeadas de alteridade; que marcam o leitor pelas profundas transformações positivas que provocam naqueles que os rodeiam.

Finalmente, como aponta Beaulieu (2004, p.83-84), “a reescritura é sem dúvida nenhuma um dos caminhos pelos quais a obra de Chedid convoca as alteridades, a fim de fazê-las dialogar e coexistir”. Segundo o pesquisador, no âmbito da produção *chedidiana*, a reescritura é uma assimilação livre de um material histórico que interessa à autora, por proporcionar algum tipo de continuação, oferecendo a possibilidade de dizer o que não foi dito, de “preencher os silêncios da memória coletiva”. Segundo ele, Chedid aposta nos vazios dos discursos anteriores, “verdadeiro ‘caldeirão central’ do ser humano” (grifo do autor). Trata-se não de reescrever um discurso histórico compensando suas falhas, mas de torná-lo mais complexo, abordando-o de uma perspectiva diferente: a das mulheres. Tal perspectiva aqui apontada refere-se especificamente aos romances *Nefertiti ou le rêve d’Akhnaton* (1972), *Les marches de sable* (1981), *La femme de Job* (1993) e *Lucy: La femme verticale* (1998), essencialmente históricos, nos quais a mulher tem o papel principal, de transformação. No entanto, a leitura do pesquisador concernente à reescritura histórica, sem abordar necessariamente o feminino, aplica-se igualmente a outras de suas obras, como *L’enfant multiple*³⁷, objeto de nossa pesquisa: a narrativa tem como

³⁶ Cf. subcapítulo 1.4, p. 61.

³⁷ Idem.

pano de fundo a guerra do Líbano, que ocorreu entre 1975 e 1990, e traz algumas informações históricas específicas, bem como os romances *La maison sans racines* (1985³⁸) e *Le message* (2007³⁹).

Para Chedid,

escrever pode, às vezes, parecer leve e fácil, quase lúdico, em comparação a uma mãe Teresa ou a um grande médico, aos sofrimentos que eles aliviam, às dificuldades que enfrentam. Mas, como diz Bachelard, nós somos “reais e irrealis” e, se não conjugarmos ao mesmo tempo o real e o irreal, ficamos traumatizados, por sermos incompletos. Pela escritura, sintetizamos nossa carne e nosso espírito. Assim, a poesia é uma prática de amor, e é o amor que dá a respiração. Não se trata somente do amor entre um homem e uma mulher, mas do amor universal. Quando eu saio na rua, me misturo à multidão, eu amo os outros. Eu os observo. Eu me afogo neles. Essa multidão é a argila que eu amasso para fazer meus poemas, meus textos. Todos esses pequenos momentos de encontro com os outros alimentam a vida, o ímpeto sem o qual nos afundaríamos no vazio que nos espreita. (CHEDID, 1997, p. 49, aspas da autora)

1.3 – ARTESANATO E RITMO

Como afirma Izoard, Chedid deixava intacta a linguagem que lhe foi dada como instrumento: “Ela não destrói a gramática, não desfaz as palavras, respeita a sintaxe e os imperativos habituais da linguagem”, (2004, p.10). O “tecido das palavras”, segundo o poeta, é manipulado pela escritora em nome da busca pelo lirismo, presente em suas obras de maneira muito “limpa, densa e simples”. A própria autora o nomeava como “um lirismo à beira de um cume inclinado mais ao lado sensível do que ao intelectual” (IZOARD, 2004, p.14). Por meio dele, ela buscava o múltiplo e a diversidade, visando a alcançar ou provocar a alteridade. A autora era sensível ao texto enquanto tal, à própria noção que tinha da palavra “texto”, à sua estrutura, nítida ao verificarmos a importância que ela dava à gênese de sua escritura, considerada por Izoard um “trabalho de artesã, trabalho delicado, de palavra por palavra, letra por letra [...]. Uma construção paciente de linhas, de parágrafos, de estrofes... Uma perspectiva de associação de palavras pacientemente colocadas” (2004, p.14). A

³⁸ CHEDID, A. **La maison sans racines**. Paris: Flammarion (Librio), 1985.

³⁹ CHEDID, A. **Le Message**. Paris: Flammarion, 2007.

preocupação com a associação de palavras, diz o poeta, leva à noção de *encaminhamento*⁴⁰, tão cara a Chedid.

Muitos de seus poemas são metalinguísticos⁴¹ e abordam seu processo criativo, como *Épreuves de l'écrit (Provações da escritura)*, do qual apresentamos um trecho abaixo:

Éprouver ne suffit pas. / Pour traduire l'élan, pour faire germer le grain, il faut développer, modeler, architecturer ce tohu-bohu — ou ce plainchant — du dedans. / Rythmes et intervalles, accords et dissonances, foisonnement de caractères ou pauses des blancs. [...] Les mots s'affrontent, les contradictions s'épousent, pour qu'émergent ces déflagrations, ces anfractuosités, ces mouvements aériens, enfouis au fond de nous. (CHEDID, 1991, p. 201-202)⁴²

A escritora, a nosso ver, fala das ideias que borbulham, incomodam, continuamente; não basta colocá-las no papel, é preciso trabalhá-las, organizar o caos, o embaralhamento das ideias, das palavras. Fica clara a afirmação de Chedid de que escrever é uma aventura, uma navegação: “Pegamos o leme, temos uma vaga noção do rumo a tomar; avançamos no oceano, em um espaço, infinito, misterioso, entre tempestades e calmarias” (FENOGLIO, 2004, p. 99). A autora organiza as palavras buscando os ritmos, os silêncios; lidando com os acordes, no sentido sonoro, poético, harmonioso, e as dissonâncias, no sentido da desentonação, da desarmonia sonora. Ela precisa escolher as palavras, em meio à “abundância de caracteres” ou às pausas, os brancos do texto, que separam as palavras, as ideias. O dito e o não dito. Que dão a respiração. Ela enfrenta contradições, as quais externa na escritura, até conseguir dar corpo ao turbilhão de ideias e caracteres que a perseguem. A própria palavra “épreuves” (provações), segundo Chedid, que intitula o poema e o livro do qual ele faz parte (*Épreuves du vivant – Provações do [estar] vivo*), “refere-se ao sentido físico e material do termo: esse enraizamento é fundamental” (CHEDID, 1983,

⁴⁰ Traduzida do francês *cheminement*. A nosso ver, Chedid prefere *cheminement* (encaminhamento) a *enchaînement* (encadeamento); a primeira palavra, tanto em francês como em português, remete-nos a *conduzir, guiar, fazer avançar*, enquanto a segunda nos remete ao recurso textual de encadeamento de palavras, frases.

⁴¹ Vale ressaltar que não queremos, com esta incursão, reduzir a poeta à pessoa, mas indicar, em seus poemas, vestígios de um distanciamento crítico em relação à sua própria face poética.

⁴² Tradução nossa: “Provar não basta. Para traduzir o ímpeto, germinar o grão / é preciso desenvolver, modelar, arquitetar esse caos — ou esse canto obsessivo — de dentro. [...] Ritmos e intervalos, acordes e dissonâncias / abundância de caracteres ou pausas dos brancos. / As palavras se enfrentam, as contradições se esposam, / para que emergam essas deflagrações, essas anfractuositades, / esses movimentos aéreos, fincados no fundo de nós.”

contracapa). A palavra, explica a autora, remete a “canteiro e a tentativas”, que aperfeiçoam e renovam o ímpeto de escrever. E complementa:

Testes do artista, do escritor, suscetíveis a remodelações, recomeços, rasuras, à destruição, talvez? Ação feita com ardor e dúvidas, atitude sem ponto de pausa⁴³, condução sem epílogo que justifiquem, por elas mesmas, uma existência (CHEDID, 1983, contracapa).

Ainda com relação ao trecho do poema acima, é interessante observar que a palavra “tohu-bohu” (*caos*) remete-nos à origem do mundo; é um empréstimo do hebreu bíblico *tōhū wābhōhū*, expressão utilizada na Gênese para descrever o estado da terra antes da criação, sendo *tōhū* “vazio, nada, deserto, solidão” e *bōhū* “vazio” (CNRTL, 2013). A partir dessa perspectiva, Peeters (2003, p.63) entende que a passagem do movimento inicial da escritura da autora — o caos — para sua “encarnação em palavras” é muito difícil por exigir o controle da mobilidade ou do dinamismo de toda a energia que a impulsiona a escrever. Para Peeters, essa passagem é o próprio movimento da vida, binário, no qual os contrários se impõem e, em Chedid, não se opõem, mas se abrem um ao outro — voltamos, aqui, à alteridade; é esse movimento que mantém aceso, segundo ele, o mistério da poesia e da vida. Para Chedid, a Poesia (com P maiúsculo) está presente em nossos destinos e é, simultaneamente, “a espora, a esperança e a provação do [estar] vivo” (CHEDID, 1983, contracapa).

Como já vimos, Chedid passou a escrever romances porque sentia que tinha mais a dizer, queria falar sobre as pessoas que conhecera, vira, no Egito, no Líbano. E, como podemos observar no trecho abaixo, extraído do romance de sua autoria *Le sixième jour* (adaptado ao cinema)⁴⁴, a prosa da escritora tem uma poética própria.

L'enfant est partout, l'enfant existe. Près d'elle, devant elle, dans la voix, dans le cœur de ces hommes. Il n'est pas mort, il ne pourra plus mourir. On dirait qu'elles chantent, ces voix. Entre la terre et demain, entre la terre et là-bas, le chant est ininterrompu. / — La vie, la mer..., soupire-t-elle. Enfin, la mer...⁴⁵ (CHEDID, 1986, p. 129)

⁴³ É importante colocar que “ponto de pausa” se refere ao léxico musical, presente em boa parte das obras de Chedid.

⁴⁴ Cf. p. 33.

⁴⁵ Trecho traduzido por nós livremente: “A criança está em todos os lugares, a criança existe. Perto dela, diante dela, na voz, no coração desses homens. Ele não está morto, ele não poderá mais morrer.

Frases curtas, incisivas, vírgulas, *encaminhamento* de palavras. Paralelismos rítmicos são observados nas repetições das palavras e/ou estruturas *enfant, elle, voix, dans, entre la terre et, mer (mar)*, nas palavras *mort e mourir, chantent e chant*, na aliteração em [d] e [v] em *devant elle, dans la voix*. Elementos da natureza, abordagem de sujeitos imateriais, subjetivos. Ritmo. Sentimos a pausa dos brancos. Visto que estas são as últimas linhas do livro, o não dito deste trecho fora dito nas 128 páginas anteriores. Robert Solé, um dos mais conhecidos escritores francófonos da atualidade que seguiu percurso semelhante ao da escritora — nasceu no Cairo e, desde os 18 anos, mora na França —, afirma sobre Chedid: “Gosto da limpidez de seu estilo, da capacidade de provocar emoção com economia de frases. Admiro sua flexibilidade e suas nuances, a maneira de não brigar com as palavras, sem dúvida pois as maneja com perfeição” (SOLÉ, 2004, p.70)⁴⁶.

Em entrevista a Leca (CHEDID, 1997, p.50), frente à afirmação da jornalista de que a autora “soube trazer novamente ao romance o sentido da poesia”, Chedid explica que todos os seus romances possuem uma textura poética, pois a poesia é, para ela, essencial; é a forma pela qual se aprofunda. Como explica Izoard (2004, p. 104), seus romances não são a continuação de seus poemas, mas de alguma forma os englobam; os caminhos são diferentes, pois enquanto o poema fala do instante, rompe o êxtase, o romance é alimentado por anedotas, leva longe o leitor, no tempo e no espaço, por meio de capturas de cenas da vida quotidiana, de uma escritura “fluida e presta” (IZOARD, 2004, p. 105). Ainda, em entrevista a Kernel, Chedid conta que, quando começou a publicar romances, foi uma grande decepção para seu editor, Guy Lévis Mano, para quem escrever romances era “degradante” (KERNEL, 2006, p. 52). Mais tarde ele se abriu à sua prosa, com o livro *L'autre*, a ele dedicado. “Lembro que o mundo literário estava muito dividido na época entre a poesia e a prosa”, diz Chedid, que, no mesmo contexto, afirma que Eugène Guillevic, poeta francês, após lê-lo, ligou para ela dizendo ter gostado e aceitou participar de um programa de rádio cuja pauta abordava o livro.

Diríamos que elas cantam, essas vozes. Entre a terra e amanhã, entre a terra e lá, o canto é ininterrompido. / — A vida, o mar... — põe-se a suspirar. Finalmente, o mar...”

⁴⁶ Solé talvez não sabia, mas nós já vimos que a autora “brigava” constantemente com o turbilhão de palavras que pululavam em sua mente durante seu processo criativo.

Estávamos em quatro ou cinco no estúdio, entrevistados por um jornalista. De repente, quando falávamos de romance e poesia, Guillevic bateu na mesa e soltou: “Não é um romance, é um poema!”. [...] foi um balde de água fria. Ele não estava errado, meus romances nunca estão muito distantes da poesia. (KERNEL, 2006, p. 53)

A escritura, para Chedid, é um momento de refinamento, desenvolvimento e condensação de si, que dá equilíbrio ao escritor; um momento de perguntas sobre o destino e a essência das coisas. “Sinto-me muito próxima dos poetas japoneses que praticam o haikai, esse pequeno poema formal de 17 sílabas nas quais o fulgor do essencial se inscreve na tinta”, diz a autora (CHEDID, 1997, p.50), reiterando que gosta de escrever frases compactas e que um poema deriva de muitas interrogações e reflexões que podem durar vários dias. Esse processo, confessa, “é uma maiêutica⁴⁷ cotidiana”.

O processo de gestação e externalização das ideias, em Chedid, é inicialmente penoso, cheio de dúvidas e recomeços. É, portanto, na segunda fase da escritura, a da lapidação do texto bruto, que a escritora encontra o prazer, a recompensa, e sabe qual direção tomar:

Escrevo da mesma maneira poesia e romance; antes me deixo levar [...] fica tudo muito rabiscado e quase ilegível. Em seguida começo o trabalho de artesã. Retomo palavra por palavra. Então no começo eu me solto e depois tenho um trabalho mais rígido [...]. Também busco um certo ritmo, que as palavras soem bem aos ouvidos. Tem realmente duas fases de trabalho. (FENOGLIO, 2003, p.128)

A partir do “bloco de argila”⁴⁸ — o texto bruto —, ela começa a construir (FENOGLIO, 2003, p. 133). Abaixo reproduzimos um trecho de uma entrevista no qual a escritora fala sobre seu processo de escritura; dessa vez não por meio de um

⁴⁷ “(do gr. maieutiké: arte do parto) 1. No Teeteto, Platão mostra Sócrates definindo sua tarefa filosófica por analogia à de uma parteira (profissão de sua mãe), sendo que, ao invés de dar à luz crianças, o filósofo dá à luz ideias. O filósofo deveria, portanto, segundo Sócrates, provocar nos indivíduos o desenvolvimento de seu pensamento de modo que estes viessem a superar sua própria ignorância, mas através da descoberta, por si próprios, com o auxílio do “parteiro”, da verdade que trazem em si. 2. Enquanto método filosófico, praticado por Sócrates, a maiêutica consiste em um procedimento dialético no qual Sócrates, partindo das opiniões que seu interlocutor tem sobre algo, procura fazê-lo cair em contradição ao defender seus pontos de vista, vindo assim a reconhecer sua ignorância acerca daquilo que julgava saber. A partir do reconhecimento da ignorância, trata-se então de descobrir, pela razão, a verdade que temos em nós. Ver dialética; reminiscência: método.” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001).

⁴⁸ Observamos, durante as leituras de suas obras e entrevistas, que a palavra “argila” é amplamente repetida pela escritora (Cf. exemplos nas páginas 38 e 40). Em nosso entender, ela representa a volta à questão da origem do mundo, do caos que deve ser organizado, sendo esse mundo caótico a própria argila, a obra em seu estado mais puro, mais “rabiscado”, pronta para ser trabalhada e aperfeiçoada.

poema, mas por respostas objetivas⁴⁹. Consideramo-las importantes para esta dissertação por explicitarem detalhes relacionados à prosa, gênero literário do objeto de nosso trabalho:

Irène Fenoglio – Quando você retoma um texto, é para ajustá-lo do ponto de vista do estilo, da língua?

Andrée Chedid – Sim, eu procuro ser muito clara, límpida. Na poesia é difícil, mas uso palavras simples e o que me interessa é a musicalidade e o ritmo. [...] eu uso os espaços, busco a sonoridade da palavra, uso muito os dicionários para encontrar a palavra certa, aquela que cai bem na frase. Se a palavra não soa bem aos ouvidos, é porque não é a palavra certa.

I. F. – Como você sabe quando se trata da palavra certa?

A. C. – De repente o poema ganha um brilho com essa palavra, uma significação.

I. F. – Para a prosa é o mesmo percurso?

A. C. – Para a prosa também, é por isso que me toma muito tempo, mais ou menos três anos para um romance. Eu reescrevo muito, muito, muito. [...] por exemplo, acho que escrevi doze ou catorze vezes *Le Sixième Jour*. (FENOGLIO, 2003, p. 129)

Aqui a autora confirma a busca pela limpidez na escritura, citada anteriormente por Izoard e Solé⁵⁰. Fica igualmente clara a fase de artífice, ou artesã, como diz Izoard, na qual almeja a palavra certa, aquela que “cai bem na frase”. Tal palavra, geralmente simples, ganha uma função poética no decorrer do processo de *encaminhamento* com as demais palavras, produzindo uma estrutura textual ritmada, que soe bem aos ouvidos e explicita a textura poética buscada pela autora. Julgamos interessante traçar um paralelo com a *palavra poética* defendida por Meschonnic, teórico da tradução, segundo o qual esta não é uma palavra bonita, carregada de uma essência ou de uma ideia, mas uma palavra como qualquer outra, que

pertence a um sistema fechado de oposições e de relações, no qual ela assume um valor que não poderia ser assumido em nenhuma outra parte, que só pode ser entendido ali: naquele escritor, em tal obra, e no qual a obra, o escritor, se definem. (MESCHONNIC, 1970, p. 60)

Entendemos, portanto, que a palavra certa de Chedid, depois de identificada no processo de *encaminhamento* das palavras, ganha o status de palavra poética de Meschonnic por pertencer a um sistema de oposições e relações definido, próprio a

⁴⁹ Vale ressaltar que não queremos, com esta incursão, reduzir a pessoa à poeta, mas indicar, em suas declarações pessoais, as observações que fez a respeito de sua própria face poética.

⁵⁰ Cf. p. 40 e 43, respectivamente.

uma única escritura. E que a percepção e o entendimento desse processo são fundamentais para o nosso trabalho de tradução.

Nesse contexto, como experimento introdutório antes de adentrarmos na discussão específica da tradução comentada, visando a demonstrar a sonoridade — ou musicalidade — e a busca pela palavra certa em Chedid, analisamos um trecho da obra *L'enfant multiple*, objeto de nossa pesquisa, que possui tais características, intrínsecas aos textos de Chedid. Como de nada adiantaria colocarmos o texto apenas no original e apontarmos tais particularidades, analisamos o trecho em francês explicando algumas das escolhas tradutórias, guiadas por tudo o que lemos sobre a autora até aqui. A fim de facilitar a compreensão de nossa análise, reproduzimos inicialmente o trecho original (1) em sua totalidade e, em seguida, desmembramo-lo por parágrafos (2) que contêm o “Trecho original” e o “Trecho traduzido”, acompanhados de análises e explicações.

(1) Trecho original (recomenda-se a leitura em voz alta, para a percepção da sonoridade e do ritmo do acontecimento narrado, bem como a audição da Faixa 01 do CD apensado a esta dissertação)

En maillot de bain, le torse nu, les pieds en feu, l'enfant file à travers champs. Sa longue corde s'élève, s'étire vers le ciel, jusqu'à l'insecte géant, l'oiseau multicolore qui fend l'air.

C'est l'aube ou bien le crépuscule, l'heure indécise et tranquille où les choses sont plus magiques, les adultes moins exigeants. Léger et souverain, fragile et vif, le cerf-volant — choisi, offert par Léonard — pivote, pirouette, hésite, taquine, quitte et reprend le vent... À la merci de l'intrépide jouet, le gamin s'immobilise, repart, accélère ; s'arrête de nouveau, bondit une fois encore.

Mais un soir, un ballet d'oiseaux de passage fonça sur le magnifique objet, fracassant son fragile mécanisme, déchiquetant ses papiers colorés. L'un d'eux s'entortilla dans la corde. Ses pattes, ses ailes ne parvenaient plus à se dégager de la frêle carcasse.

L'hirondelle et le cerf-volant se blessèrent, s'entallèrent mutuellement. Puis s'effondrèrent, emmêlés, aux pieds du gamin.

Secoué de sanglots et de gémissements, celui-ci s'agenouilla, s'efforçant de rassembler les débris épars.

Le lendemain il enfouit l'oiseau de plumes avec l'oiseau de papier — on ne les distinguait plus l'un de l'autre — sous la même motte de terre.

L'enfant multiple (CHEDID, 1989, p. 11)

(2) Análise parágrafo por parágrafo

Parágrafo	Trecho original	Trecho traduzido
1°	En maillot de bain, le torse nu, les pieds en feu, l'enfant file à travers champs. Sa longue corde s'élève, s'étire vers le ciel, jusqu'à l'insecte géant, l'oiseau multicolore qui fend l'air.	Em traje de banho, o torso nu, os pés em chamas, o garoto toca mato afora. A longa linha sobe, estende-se ao céu, até ao inseto gigante, o pássaro multicolor que fende os ares.

Análise: O narrador narra um acontecimento. Ele remete o leitor a uma imagem poética de um garoto que corre, sem camisa, no campo, acompanhado — ou atrás — de uma “longa linha” que leva ao “inseto gigante”, ao “pássaro multicolor”. Estão presentes uma criança, elementos da natureza e cores — portadores de simbologias que não vamos discutir aqui. Chedid utiliza frases curtas estabelecidas por vírgulas e pontos finais. Na primeira frase, é nítida a aliteração por meio das consoantes [f] e [l]: “*l*es pieds en *f*eu, *l*'*e*n*f*ant *f*ile”, que proporcionam, junto às frases curtas, sonoridade, e denotam a busca pela palavra certa da autora. Assim, este mostrou-se um desafio tradutório: a busca, por nós, da palavra certa em nossa tradução — lembrando que não há uma única escolha, perfeita, e que ela depende única e exclusivamente, em nossa pesquisa, de nossa interpretação enquanto tradutoras. Inicialmente, após consultas a dicionários e testes de sonoridade (leituras em voz alta), provamos repetir a consoante oclusiva [g]⁵¹ a fim de buscar um padrão, visto que a tradução literal não proporcionava sonoridade à frase (“os pés em fogo, o garoto corre pelos campos”). A primeira escolha não levou ao resultado esperado: “os pés em fogo, o garoto ganha”. Além disso, a tradução “os pés em fogo” não parece respeitar a sintaxe da língua portuguesa. Outros testes foram: “Em maiô de banho, o peito nu, os pés em brasa, o menino ganha a campanha”. / “Em traje de banho, o torso nu, os pés em chamas, o menino chispa pelos campos” / “Em traje de banho, o torso nu, os pés em chamas, a criança corre campo afora / o garoto se joga campo afora”. Chegamos, enfim, a uma tradução que julgamos não a ideal, mas a que mais respeita o jogo sonoro de Chedid, por meio da aliteração de [t] e pela rima toante *oca-ora*: “o garoto toca mato afora”. Ainda, observamos que a palavra *toca*, aqui usada como *partir*, *ir*, é polissêmica, e

⁵¹ Não usaremos o alfabeto fonético para tornar o texto mais acessível a possíveis leitores que não o dominam.

que um de seus significados refere-se à ação de tocar um instrumento musical — o léxico musical é fortemente presente na obra que traduzimos, como veremos mais adiante. Quanto à frase posterior, a tradução literal mostrou-se igualmente poética.

Parágrafo	Trecho original	Trecho traduzido
2°	C'est l'aube ou bien le crépuscule, l'heure indécise et tranquille où les choses sont plus magiques, les adultes moins exigeants. Léger et souverain, fragile et vif, le cerf-volant — choisi, offert par Léonard — pivote, pirouette, hésite, taquine, quitte et reprend le vent... À la merci de l'intrépide jouet, le gamin s'immobilise, repart, accélère ; s'arrête de nouveau, bondit une fois encore.	É a aurora, ou então o crepúsculo, a hora indecisa e tranquila em que as coisas são mais mágicas, os adultos menos exigentes. Leve e soberana, frágil e vívida, a pipa – escolhida, dada por Léonard – rodopia, pirueta, tropeça, trepida, capina e deixa-se levar pelo vento... À mercê do intrépido brinquedo, o garoto se imobiliza, recomeça, acelera; para de novo, salta mais uma vez.

Análise: As frases compactas continuam, bem como a imagem poética. O que nos chama a atenção no original é a sequência do movimento da pipa (cerf-volant), no meio do parágrafo, conduzida pela imagem e pelo som por meio da repetição breve da consoante oclusiva [p] e mais reforçada da consoante também oclusiva [t] em uma sequência de palavras, finalizada por uma ação da pipa seguida por reticências, que proporcionam a pausa do movimento do que é narrado, da imagem e do texto escrito: “pivote, pirouette, hésite, taquine, quitte et reprend le vent...”. Inicialmente, a tradução foi literal e mantivemos as reticências: “gira, dá piruetas, hesita, zomba, parte e deixa-se levar pelo vento...”. Optamos por “deixa-se levar” instintivamente, imaginando o movimento da pipa e a poeticidade da imagem — não pensamos em traduzir literalmente *reprend* por *retoma*. Em seguida, assim como faz a autora, fizemos nós na tradução: lapidamos o texto. Buscamos sinônimos que tivessem as consoantes [p] e [t] e optamos por “pivota, pirueta, hesita, trepida, capina e recobra o vento”. Questionamos a primeira tradução de *reprend* e, considerando que em francês é um verbo de ação, fizemos um teste com a palavra *recobra* em português, considerando a sílaba ca da palavra anterior (capina / recobra) — não nos satisfiz, pois o som é muito diferente, e deixamos como estava. Em revisão posterior, trocamos a palavra *hesita* por *trepida*, uma vez que esta última, sinônimo da primeira, contém ambas as consoantes em questão e rima com

um adjetivo da frase que vem a seguir: intrépido. Tal escolha mostrou-se mais adequada, considerando que ela ressalta a sonoridade da sequência de movimento e remete igualmente ao significado de *hesita*. Na última frase a tradução literal manteve o ritmo do original e respeitou a semântica da língua-alvo.

Parágrafo	Trecho original	Trecho traduzido
3°	Mais un soir, un ballet d’oiseaux de passage fonça sur le magnifique objet, fracassant son fragile mécanisme, déchiquetant ses papiers colorés. L’un d’eux s’entortilla dans la corde. Ses pattes, ses ailes ne parvenaient plus à se dégager de la frêle carcasse.	Até que, numa noite, um balé de pássaros de passagem se choca contra o magnífico objeto, destruindo seu frágil mecanismo, despedaçando seus papéis coloridos. Um deles se enrosca na linha. Suas patas, suas asas não conseguem mais se liberar da delicada carcaça.

Análise: Há uma nova imagem poética na narrativa, um *balé de pássaros* que aparece numa noite e anuncia uma tragédia. Voltam não só os pássaros, como também as cores, a linha. Não há figuras de som no texto, mas a poeticidade é mantida não apenas pelos elementos que acabamos de citar, mas também pelas frases curtas, carregadas de imagens; pelo uso das vírgulas, pelo não uso — entendemos que proposital — da conjunção *et* (e). Por fim, embora em francês a autora utilize os verbos no passado simples (*fonça / s’entortilla*), pensamos em usar o mais-que-perfeito-simples em português, mas no final optamos por traduzi-lo no presente do indicativo, por acharmos que este tempo traz mais força ao texto, considerando que nos parágrafos anteriores o acontecimento é narrado no presente do indicativo. Além disso, assim como nós, a própria autora prefere o presente, por ser uma maneira de “estar no presente” (KERNEL, 2006, p. 86). “O presente tem mais força, mesmo ouvido, e é mais agradável de ser lido”, afirma.

Parágrafo	Trecho original	Trecho traduzido
4°	L’hirondelle et le cerf-volant se blessèrent, s’entaillèrent mutuellement. Puis s’effondrèrent, emmêlés, aux pieds du gamin.	A andorinha e a pipa se machucam, cortam-se mutuamente. E despencam, embaraçadas, aos pés do garoto.

Análise: A imagem poética-trágica continua: os “pássaros” se chocam um contra o outro e caem aos pés do menino, que volta à cena. As frases continuam compactas. A tradução é literal e, como explicado acima, optamos pelo uso do presente do indicativo na tradução no lugar do passado simples do original (*se blessèrent / s’entaillèrent / s’effondrèrent*). Há uma leve repetição das fricativas [s] e dos sons [è], [elle] e [èrent]: *hirondelle / c/erf / se bless/èrent / s’entaillèrent / mutuellement / s’effondrèrent*. Pensamos, aqui, na possibilidade de a escritora ter passado a usar o *passé simple* ao final da narrativa justamente ao “lapidar” este trecho-verso, considerando as sonoridades das repetições acima detalhadas.

Parágrafo	Trecho original	Trecho traduzido
5°	Secoué de sanglots et de gémissements, celui-ci s’agenouilla, s’efforçant de rassembler les débris épars.	Desconcertado, soluçando e lamentando-se, ele se ajoelha, esforçando-se para reunir os destroços dispersos.

Análise: Imaginamos o menino tremendo, chorando, ajoelhado, tentando juntar os restos da pipa. Como no original vemos, novamente, a repetição das consoantes fricativas sibilantes [s] (*s, ss e c*), na tradução procuramos reproduzir esse som. Mantemo-la no presente do indicativo.

Parágrafo	Trecho original	Trecho traduzido
6°	Le lendemain il enfouit l’oiseau de plumes avec l’oiseau de papier — on ne les distinguait plus l’un de l’autre — sous la même motte de terre.	No dia seguinte, enterra o pássaro de plumas com o pássaro de papel – já não se distingue um do outro – sob o mesmo montinho de terra.

Análise: Não há tensões nem figuras de som. Há a união entre os pássaros, a concretização da tragédia anunciada, o fechamento da narrativa por mais uma imagem poética: ambos os pássaros sob o mesmo montinho de terra. Mantivemos a tradução no presente do indicativo por entendermos que esta opção preserva o acontecimento no presente, trazendo-o para mais perto do leitor; além disso, sua disposição gráfica permite tal escolha, pois o trecho é separado por aproximadamente duas linhas dos trechos que o antecedem e o sucedem. Observamos a repetição da nasal [m] (*même motte*), que ocorre também na tradução (mesmo montinho).

Para melhor leitura e visualização da imagem em português, disponibilizamos abaixo a tradução integral do trecho (recomenda-se a leitura em voz alta, para a percepção da sonoridade e do ritmo do acontecimento narrado, bem como a audição da Faixa 02 do CD apensado a esta dissertação):

Em traje de banho, o torso nu, os pés em chamas, o garoto toca mato afora. A longa linha sobe, estende-se ao céu, até ao inseto gigante, o pássaro multicolor que fende os ares.

É a aurora, ou então o crepúsculo, a hora indecisa e tranquila em que as coisas são mais mágicas, os adultos menos exigentes. Leve e soberana, frágil e vívida, a pipa — escolhida, dada por Léonard — rodopia, pirueta, tropeça, trepida, capina e deixa-se levar pelo vento... À mercê do intrépido brinquedo, o garoto se imobiliza, recomeça, acelera; para de novo, salta mais uma vez.

Até que, numa noite, um balé de pássaros de passagem se choca contra o magnífico objeto, destruindo seu frágil mecanismo, despedaçando seus papéis coloridos. Um deles se enrosca na linha. Suas patas, suas asas não conseguem mais se liberar da delicada carcaça.

A andorinha e a pipa se machucam, cortam-se mutuamente. E despencam, embaraçadas, aos pés do garoto.

Desconcertado, soluçando e lamentando-se, ele se ajoelha, esforçando-se para reunir os destroços dispersos.

No dia seguinte, enterra o pássaro de plumas com o pássaro de papel — já não se distingue um do outro — sob o mesmo montinho de terra.

(Tradução: Carla de Mojana di Cologna Renard)

No âmbito da significância, em entrevista a Aline Pailler no programa televisivo *Regards de Femme* (COURTEMANCHE; PAILLER, 1989), após leitura deste trecho pela apresentadora — segundo a qual ele é claramente um poema —, a autora responde:

Sim, mas o que eu tento dizer por meio dessa imagem é que o sonho que cada um carrega... a vida martela nossos sonhos. [...] é preciso recriá-los o tempo todo, recarregá-los por meio dos outros, pela esperança que carregamos em nós. Quero dizer que um sonho não é feito para planar; um sonho é feito para ser desfeito e para recomeçar. (COURTEMANCHE; PAILLER, 1989, transcrição e tradução nossas⁵²)

Além de toda a preocupação de Chedid com as palavras e a sonoridade, vemos também que as imagens são muito relevantes para ela, principalmente nos trechos em que há preocupação com o poético. Isto é, importa-lhe a significância, “a maneira específica de produzir sentidos” (LARANJEIRA, 1993, p. 12).

No âmbito tradutório, como vimos acima, trabalhamos a ideia da autora de lapidar o texto bruto e achar a palavra certa, fazendo o mesmo na tradução. Entendemos que a “palavra certa” varia de acordo com a pessoa que escreve, a

⁵² Reforçamos que todas as transcrições e traduções nesta dissertação são nossas.

pessoa que traduz e a pessoa que lê, cada qual com sua interpretação sonora, imagética. Ou seja: as palavras certas de Chedid são aquelas que soam bem aos seus ouvidos, assim como nossas palavras certas são aquelas que soam bem aos nossos ouvidos. Além disso, quanto mais relemos e traduzimos Chedid, mais percebemos o amor e o respeito que ela tinha pela língua francesa; sempre fiel à língua dicionarizada. Tais características relacionam-se diretamente à busca pela palavra certa de Chedid e a outro fato que não será discorrido nesta dissertação, mas que julgamos significativo para o entendimento das obras da escritora e das escolhas tradutórias: seus textos são muito utilizados como ferramentas pedagógicas nas escolas francesas. Como explica Vaudin (2003, p. 119), isso se deve ao domínio que ela possui da língua francesa e à “destreza com a qual mostra nos seus escritos a riqueza da mesma. De fato, seus textos oferecem fabulosos objetos de estudo, de análise e de compreensão da gramática, da ortografia e da sintaxe francesas”.

Consideramos igualmente relevante, do ponto de vista da tradução, a compreensão do quão Chedid presava a pontuação correta, protagonista em sua escritura. Um episódio ilustrativo de tal afirmação, espirituoso, é uma carta de resposta ao seu marido, Louis Antoine, que a recebeu de volta com correções, acompanhada por uma observação: “Já desde o tempo em que você ‘galopava sobre essas dunas’⁵³, sua pontuação era muito inferior ao seu galope. Permito-me, então, por diversão, reenviar sua última carta com as vírgulas e os pontos ressuscitados em vermelho!” (CHEDID; CHEDID, 1999, p.112, aspas dos autores). Em resposta, Louis disse vê-la como a reencarnação do inventor da pontuação no século II a. C., Aristófanes.

Não à toa, ela escreveu poemas para crianças compilados no livro *Grammaire en fête* (CHEDID, 1998) [Gramática em festa], cujos títulos são sugestivos, sendo alguns deles: Les Parenthèses (Os Parênteses), Louange de l’Apostrophe (Louvor à Apóstrofe), Eloge de l’Accent (Elogio ao Acento), Pavane de la Virgule (Pavana da Vírgula), Apothéose du Point (Apoteose do Ponto), Triomphe de l’Interrogation (Triunfo da Interrogação), La Tyrannie du Verbe (A Tirania do Verbo), L’Article (O Artigo), La Revolte du Sujet (A Revolta do Sujeito). Levando em conta o episódio da vírgula acima narrado, reproduzimos abaixo de maneira ilustrativa o poema Pavane de la Virgule

⁵³ À época ele estava no Egito, ela na França.

(recomenda-se igualmente a leitura em voz alta e a audição do poema na Faixa 03 do CD apensado a esta dissertação):

"Quant à *Moi* !" dit la Virgule,
J'articule et je module ;
Minuscule, mais je régule
Les mots qui s'emportaient !

J'ai la forme d'une Péninsule ;
A mon signe la phrase bascule.
Avec grâce je granule
Le moindre petit opuscule.

Quant au Point !
Cette tête de mule
Qui se prétend mon cousin !
Voyez comme il se coagule,
On dirait une pustule,
Au mieux : un grain de sarrasin.

Je le dis sans préambule :
Les poètes funambules
Qui, sans *Moi*, se véhiculent
Finirons sans une notule
Au Grand livre du Destin !

(CHEDID, 1998, p. 30-31)

A tradução literal do poema (nossa), divertido, é: “Quanto a *Mim*!” diz a Vírgula, / Articulo e modulo; / Minúscula, mas regulo / As palavras que se entusiasmavam! / Tenho a forma de uma Península; / Ao meu sinal a frase bascula. / Com graça eu granulo / O menor opúsculo. / Quanto ao ponto! / Esse cabeça dura / Que se diz meu primo! / Veja como ele se coagula, / Parece uma pústula, / Ou melhor: um grão de trigo sarraceno. / Eu o digo sem preâmbulo: / Os poetas funâmbulos / Que, sem a *Mim*, se veiculam / Acabarão sem anotação / No Grande livro do Destino!

Visando ao público infantil, que nessa idade tem os primeiros contatos com a gramática, Chedid trata da vírgula de maneira lúdica, levando-nos a depreender outra de suas facetas criativas. Ainda, segundo Peeters (2003, p.67), a autora muitas vezes usa vírgulas onde elas não são logicamente necessárias ou onde seriam usadas conjunções de coordenação (como vimos na análise do trecho de *L'enfant multiple*, parágrafo 3, página 49). Assim, segundo ele, o leitor percebe um certo dinamismo; que, como a frase deve soar bem aos ouvidos, encontrar a palavra certa só pode ser o resultado de uma ação voluntária, bem como o uso da pontuação e do léxico.

É interessante ressaltar que, em estudo específico sobre a pontuação usada pelos escritores publicado em 1980 (LORENCEAU), Chedid assinalou algumas de suas técnicas à época que consideramos importantes para a interpretação de suas obras e para nossas escolhas tradutórias: (1) o hífen era usado como uma longa linha no final de uma palavra, como para prolongá-la na boca e no pensamento (p.91); (2) no poema, no lugar da pontuação, ela preferia usar a inicial maiúscula, os brancos, por sentir que a substituíam suficientemente e davam o ritmo almejado (p. 92); (3) usava às vezes a pontuação para indicar uma maneira oral de dizer o texto, a hora de parar e de retomá-lo; para indicar a respiração e a significação inicial (p. 95). Ou seja, vemos que a pontuação e a inicial maiúscula também são usadas pela escritora para dar ritmo e sonoridade à frase e/ou ao texto. Segundo Peeters,

esse ritmo não é movimento puro, ele é parte integral do sentido. Quando a vírgula separa o determinante do determinado, o grupo sintáxico irrompe ritmicamente, mas ao mesmo tempo o determinante adquire igual importância à do determinado. [...] Essa pontuação que indica o ritmo do movimento do pensamento e sua direção é uma indicação de que a palavra “caiu bem”: o movimento da frase é aquele da onda na qual não poderíamos distinguir as partes no movimento do todo. De certa maneira a frase já existe antes que as palavras a articulem. Assim o leitor assiste ao surgimento do pensamento, à sua encarnação. O que é importante sentir aqui é que a frase não é a construção elegante de uma ideia previamente concebida, mas a chegada dessa última no poema. Assistimos assim ao verdadeiro movimento do pensamento, verdadeiramente poético, mais criador do que criado, pensamento vivo e vital. (PEETERS, 2003, p.68).

1.3.1 – IMAGEM-CHAVE

Como pudemos observar no trecho analisado na página 46, o texto poético de Chedid é imagético. Segundo Peeters (2003, p.58), o poeta enquanto tal, além da constante busca do entendimento do processo que dá origem aos seus poemas, sente-se obrigado a reter as imagens que a ele se impõem e a dar-lhes forma e estabilidade (provisória) por meio das palavras — quando não é o contrário que acontece; uma palavra que se impõe e busca uma imagem. Na compilação poética *Cavernes et Soleils* (CHEDID, 1979, p.115), no poema *Chantier du poème* [Canteiro do poema], Chedid escreve que “a chegada do poema é múltipla. Ela se organiza, às vezes, a partir de uma palavra-chave” ou como uma onda que se forma com um

turbilhão de imagens e de palavras. Ou, ainda, a partir de uma palavra principal, central (*mot noyau*), que cai densa, bagunça o vocabulário para que ele seja mais trabalhado, e ao mesmo tempo proporciona um alívio interior, desenvolvendo um movimento que procura o ritmo, sua “forma-letras” (*forme-paroles*). Podemos traçar um breve paralelo com o poema *Épreuves de l’écrit*, do qual já tratamos anteriormente⁵⁴: ambos falam do caos inicial a partir do qual um texto é escrito. No entanto, no poema que abordamos agora, a autora detalha que imagens e palavras integram o caos. E, em se tratando de romances, como aponta Carmen Boustani, é principalmente uma imagem que conduz Chedid. Como acontece em *La Maison sans racines*:

O romance é escrito a partir de uma fotografia imaginária. Palavras e imagem são uma só. A imagem é emblemática para a narradora e as lembranças são os materiais principais do gesto de escritura. Ou seja, nela [em Chedid] as palavras formam imagens e as imagens criam palavras. Sons e gestos estão no texto como um espetáculo no tempo. (BOUSTANI, 2004, p.59)

A transposição das imagens em palavras é tão importante para Chedid quanto a busca pelas palavras certas e a pontuação; são, na realidade, intrínsecas e, juntas, proporcionam ritmo, movimento, sonoridade ao texto. A atenção que a escritora dá ao trabalho poético, que transcende os gêneros, é propícia a “um estudo sobre o sentido emergente da materialidade do corpo a corpo com o texto”, como afirma Chaulet-Achour (2003, p. 6). Esta autora refere-se ao artigo de Jean Foucault, intitulado *Corps à Corps avec les mots pour un Enfant multiple* (2003, p.59-72, [Corpo a Corpo com as palavras para um Menino múltiplo]), no qual o pesquisador analisa trechos de manuscritos do livro *L’enfant multiple* — objeto de nossa pesquisa. Assim, nada mais oportuno do que abordá-lo para tratar dessa junção de palavras e imagens visando à sonoridade.

Considerando que o próprio movimento do texto, em Chedid, é trabalhado a partir de uma imagem — visando a transmitir a imagem vista ou pensada —, veremos, no próximo subcapítulo, que a ideia do livro *L’enfant multiple* surgiu a partir de uma situação vivenciada, que a autora interpretou e registrou como uma imagem. Segundo Foucault (2003, p. 66), no arquivo dos manuscritos do livro em questão há três fotos datadas de junho de 1988 (ele foi publicado em março de 1989) que, conforme a

⁵⁴ Cf. p. 41.

escritora, são imagens do cemitério do Cairo — cenário que, no livro, é um cemitério no Líbano. Nesse caso, aponta Foucault, é exatamente o movimento de uma imagem que levará a escritora a mudar a atmosfera do texto ao trabalhá-lo, considerando o projeto conjunto que suporta a escritura. Não há um texto “sob o texto” (aspas do autor), mas um esquema narrativo. Como a imagem é móvel, faz o leitor se esforçar para fixar um momento e, mesmo sendo indeterminada, turva, brincar com ela, fazendo-a variar indefinitivamente (SIRAN⁵⁵ apud FOUCAULT, 2003, p. 66).

L'enfant multiple é escrito de forma não linear, ou seja, há um jogo constante de tempo e espaço, idas e vindas, imagens narradas sem uma sequência lógica, características essas que deixam o leitor livre para interpretá-las da forma que quiser. E é esse jogo entre imagens e palavras, entendemos, pacientemente trabalhado, que juntamente com os efeitos sonoros produzidos pelas escolhas das palavras visando a seu *encaminhamento*, também provoca a sensação de ritmo, inicialmente em trechos específicos e posteriormente em toda a obra. Chedid realiza um trabalho permanente com as palavras, como aponta Foucault, a fim de dar fluidez ao texto. E o pesquisador insiste: “Não nos enganemos: essa fluidez é o resultado de um trabalho exigente. Não para pesquisas de ‘efeitos’, de uma beleza separada do sentido, mas para a adequação da palavra que deve passar o sentido” (FOUCAULT, 2003, p. 66, aspas do autor). Palavra essa que, como já vimos, Chedid classificou como “a palavra certa”⁵⁶.

Visando a exemplificar o trabalho da escritora com as palavras, partindo do texto bruto e chegando ao texto final, que preza pela transmissão da imagem poética por meio de um texto ritmado, traremos duas versões de manuscritos⁵⁷ do primeiro parágrafo do livro *L'enfant multiple* e a versão final, apresentadas e comentadas por Foucault (2003, p. 66-67) e por nós. Na primeira versão — como explica Foucault — são colocadas entre colchetes as rasuras contidas no texto datilografado (recomenda-se a leitura em voz alta de cada trecho, sem considerar os textos entre os colchetes, e a audição destes em francês, no CD apensado a esta dissertação, da Faixa 04, que

⁵⁵ SIRAN, Jean-Louis. *L'illusion mythique*. Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo, 1998. p. 68

⁵⁶ Cf. p. 45.

⁵⁷ Tais manuscritos se encontram no IMEC, Institut Mémoire de l'édition contemporaine, disponíveis para consulta mediante solicitação. Fonte: <http://www.imec-archives.com/>

contém a gravação da 1ª e da 2ª versão, e da Faixa 05, que contém a gravação da versão final publicada).

1ª versão

Plein août. Huit heures du matin. Des trottoirs sans passants, de grands⁵⁸ bandes de chaussée, vide, de grandes zones de bitume ; on peut compter jusqu'à quinze, jusqu'à trente, sans voir dévaler une seule [puis : la moindre] voiture, [puis : Plaisir de] se promener sur les pavés en dos d'âne en observant [détaillant] leurs différences [leurs formes, leurs différents reflets], naviguer depuis les caniveaux jusqu'au milieu de la chaussée, librement; de s'inventer des chemins entre bordures de pierre et de ciment et le large ruban de macadam, en s'amusant [Se plaire] dans une ville à soi [soudain offerte]; une citée retrouvée [brusquement révélée. Saisi de bonheur, chanter "en dedans". "Chanter en dedans", cela ne lui arrivait plus à Maxime"]].

Tradução literal: *Pleno agosto. Oito horas da manhã. Calçadas sem passantes, grandes faixas de rua, vazia, grandes áreas de betume; pode-se contar até quinze, até trinta, sem ver passar rapidamente um único [depois: nenhum] carro, [depois: Prazer de] passear nos paralelepípedos em lombadas observando [detalhando] suas diferenças [suas formas, seus diferentes reflexos], navegar das sarjetas até o meio da rua, livremente; de inventar caminhos entre os acostamentos de pedra e de cimento e a larga faixa de asfalto, divertindo-se [Agradar-se] em uma cidade para si [frequentemente oferecida]; uma cidade reencontrada [subitamente revelada. Tomado de felicidade, cantar "por dentro". "Cantar por dentro", isso não lhe acontecia mais com Maxime!]*

Segundo Foucault, esta primeira versão é muito sobrecarregada, o que é frequente em manuscritos. Do nosso ponto de vista há muitas rasuras, as quais acreditamos ser observações da escritora durante a busca pela palavra certa, pelo ritmo, pelas palavras que a auxiliem na descrição poética da imagem. Lendo o trecho sem considerar o que está entre colchetes, sentimos falta dos pontos finais, que dão a respiração e o ritmo característicos de Chedid, bem como as frases compactas. As vírgulas e os pontos e vírgulas, a nosso ver, não alcançam o mesmo efeito sonoro dos pontos finais. Para exemplificar, reproduzimos um trecho corrido, seguindo a pontuação tal como vemos acima, mas sem as rasuras entre colchetes: "(...) *on peut compter jusqu'à quinze, jusqu'à trente, sans voir dévaler une seule voiture, se promener sur les pavés en dos d'âne en observant leurs différences, naviguer depuis les caniveaux jusqu'au milieu de la chaussée, librement; de s'inventer des chemins*

⁵⁸ A nosso ver, *grands*, adjetivo masculino plural, é um erro ortográfico ou do original ou do artigo de Foucault, já que *bandes* é um substantivo feminino plural, mas preferimos deixar como está no livro consultado; o correto seria *grandes*, "*grandes bandes*".

entre bordures de pierre et de ciment et le large ruban de macadam, en s’amusant dans une ville à soi (...)”. As frases são mais longas, as sequências corridas; não há, ao lê-las, a pausa para respiração provocada pelos pontos finais. A imagem nos vem à mente, mas ela ainda é rígida, não há melodia. Fica claro ser um texto bruto, pronto para ser lapidado.

2ª versão

Plein août. Sept heures du matin. Des trottoirs sans passants, des bandes de chaussée vide, de larges zones de bitume. On peut compter jusqu’à quinze, jusqu’à trente, parfois jusqu’à cinquante, sans voir dévaler la moindre voiture. Plaisir de se promener sur les pavés en dos d’âne en détaillant leurs formes différentes, leurs reflets. De naviguer depuis les caniveaux jusqu’au milieu de la rue, librement ; de s’inventer des chemins entre les bordures de ciment et le large ruban de macadam. Se plaire dans une ville soudain offerte, brusquement révélée. Et saisi de bonheur, chanter. Chanter “en dedans”.

Tout cela n’arrivait plus à Maxime !

Tradução literal: *Pleno agosto. Sete horas da manhã. Calçadas sem passantes, faixas de rua vazia, grandes áreas de betume. Pode-se contar até quinze, até trinta, às vezes até cinquenta, sem ver passar rapidamente nenhum carro. Prazer de passear nos paralelepípedos das lombadas detalhando suas formas diferentes, seus reflexos. De navegar das sarjetas até o meio da rua, livremente; de inventar caminhos entre os acostamentos de cimento e a larga faixa de asfalto. Deliciar-se em uma cidade frequentemente oferecida, bruscamente revelada. E tomado de felicidade, cantar. Cantar “por dentro”.*

Tudo isso não acontecia mais com Maxime!

Esta segunda versão apresenta as alterações feitas na 1ª versão das rasuras entre colchetes. Para Foucault, em ambas delas a cidade é descrita como uma “terra de ninguém” (aspas do autor — “no man’s land”), sensação que para ele toma conta da narrativa, misturada a imagens, viagens e encontros. Poderia ser qualquer cidade com um rio. De nossa parte, ao compararmos a forma como foram escritas as três versões tais como ele as transpõe — tal como aqui as transpomos — percebemos que na primeira versão os caracteres estão inteiramente em itálico; na segunda também, mas vemos que a última frase apresenta um tamanho de letra um pouco maior (“Tout cela n’arrivait plus à Maxime !”) e está deslocada para a linha seguinte. Já na terceira, como veremos a seguir, os caracteres não apresentam nenhum recurso tipográfico. Entendemos, portanto, que há a possibilidade de ser o próprio personagem quem narra a imagem que ele mesmo vê nas duas primeiras versões, como se ele estivesse pensando a respeito. Percebemos também a busca pelo jogo

de palavras e o ritmo, como em “voir dévaler la moindre voiture” e “en dos d’âne en détaillant”. A imagem, no entanto, parece-nos literalmente acinzentada, transmitida pelo uso de palavras que remetem ao urbano, tais como *trottoirs*, *bandes de chaussée*, *bitumes*, *pâvés en dos d’âne* e *rue*. Ela não nos transmite o “bonheur” anunciado. Observamos também que ela antecipou o horário – antes eram oito, agora são sete horas da manhã. Talvez porque às sete horas tenha menos gente nas ruas do que às oito, o que nos ajuda a imaginar Maxime sozinho perambulando pelas ruas da cidade.

Versão publicada

Un matin d’août, se rendre à son travail en traversant Paris à pied. Découvrir la ville à la sortie de sa nuit ; observer son développement graduel hors du bain révélateur. S’en imbiber les yeux. Bénir le sort de faire partie de cette cité. La surprendre, parcourue par de rares passants, dans sa captivante nudité. Se tenir, parfois, au bord d’un trottoir : compter jusqu’à vingt, jusqu’à trente, quarante... sans qu’une voiture s’annonce sur la chaussée. Naviguer le long de ses avenues, serpenter au fil de ses ruelles, contourner ses places ; côtoyer la Seine qui se cuivre, les arbres qui s’enluminent. Goûter à ce silence rythmé par tant de souffles. Ressentir ce face à face, chargé de tant de vies. Chanter en dedans. Savourer. Tout cela n’arrivait plus à Maxime !

Tradução nossa⁵⁹: Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar sua aparição gradual fora do banho revelador. Embeber os olhos. Bendizer a sorte de dela fazer parte. Surpreendê-la, percorrida por raros passantes, em sua cativante nudez. Parar, volta e meia, no bordo do meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear no curso de suas ruelas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar esse silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse cara a cara, carregado de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear. Nada disso acontecia mais com Maxime!

Na versão publicada, para Foucault, a imagem da “terra de ninguém” é substituída pela imagem da revelação. Os carros aparecem um a um quando a imagem é revelada na câmara escura de um laboratório fotográfico (*Découvrir la ville à la sortie de sa nuit; observer son développement graduel hors du bain révélateur*), bem como os contornos da cidade ao amanhecer, o que transmite, enfim, o sentimento de prazer (*le bonheur*). Palavras e imagens são encadeadas a fim de construir um

⁵⁹ As escolhas tradutórias são discutidas no Capítulo 2. Neste subcapítulo nosso intuito é apenas mostrar o percurso de busca da palavra certa e da sonoridade pela imagem poética. Portanto, a tradução aqui apresentada condiz com a tradução discutida no Capítulo 2 (Cf. p. 85-86), não sendo a tradução final (apresentada no subcapítulo 4.2, p. 182, lida na Faxe 06 do CD).

universo homogêneo, explica Foucault: “‘Cuivre’ [cobre] e ‘s’enluminent’ [se iluminam] são introduzidas [...] como prolongamento direto do universo criado pelas palavras anteriores”⁶⁰ (2003, p. 68). Observamos que, além da imagem da revelação do local, agora o local tem um nome: Paris. É a cidade que é novamente revelada aos olhos de um morador, como se ele estivesse assistindo a um filme. Como se o tempo fosse mais longo, os detalhes mais presentes, percebidos, sentidos. Todo esse romantismo imagético, fortalecido pela introdução do rio Sena — provavelmente possível devido à definição do local — e da luz que ilumina as árvores, elementos que trazem vida à imagem antes voltada ao betume, proporciona ao leitor os sentimentos de prazer, felicidade, provocados também pela inserção das palavras “rythme” (ritmo) e “souffles” (suspiros), bem como da imagem — do sentimento do leitor — de “naviguer” (navegar) pela cidade. Enquanto na primeira e na segunda versão o acontecimento tinha um horário – oito e sete horas –, nessa versão há um período: a manhã; enquanto antes ele perambulava, agora sabemos que ele tem um destino: o trabalho. Foucault aponta que o uso das frases com o verbo no infinitivo, frequente nas obras de Chedid, é uma das características da autora que envolvem o leitor, como em “se rendre à son travail” (ir ao seu trabalho) e “découvrir” (descobrir). Para nós, o pesquisador se refere à impessoalidade do texto construído com esses verbos, de forma que qualquer leitor possa se apropriar da imagem narrada, considerando o ritmo que não só o *encaminhamento* das palavras impõe, mas também o uso dos verbos no infinitivo. O encerramento do uso desses verbos, segundo Foucault, só acontece ao final do trecho, cortado com uma frase construída com o verbo no imperfeito: “tout cela n’arrivait plus à Maxime” (“nada disso/daquilo acontecia mais com Maxime”). Ou seja, o uso do imperfeito acaba com a impessoalidade inserida até então; é quando o leitor percebe que se trata de algo que ocorria com Maxime, o personagem da história. Acrescentamos, aqui, que a impessoalidade é encerrada pelo uso do imperfeito seguido pela exposição do próprio personagem, Maxime. Para finalizar, constatamos o ritmo e o poético nessa versão final, denotados por algo que nos faltava nas duas primeiras: o uso do ponto final. Encontramos os pontos de pausa, os momentos de respiração, sempre presentes e necessários nos textos de Chedid. Visualizamos a imagem poética, sentimo-nos parte do cenário, até a chegada de Maxime. E

⁶⁰ As traduções aqui utilizadas são de caráter elucidativo, não necessariamente as mesmas da tradução final.

admitimos: foi esse primeiro parágrafo que nos incitou a ler o livro que tornou-se objeto de nossa pesquisa.

1.4 – *L'ENFANT MULTIPLE*

Dadas as informações e discussões sobre a autora, seus críticos e algumas de suas obras apresentadas anteriormente, bem como a introdução do livro que é objeto de nosso estudo, por meio da exploração de seu parágrafo de abertura e de um trecho que exemplificam o processo de criação e de lapidação do texto de Chedid, vamos enfim abordar *L'enfant multiple*.

O romance, publicado em 1989, foi escrito a partir da novela *L'enfant des manèges* [O menino dos carrosséis] (CHEDID, 1998a), que compõe o livro *Mondes Miroirs Magies*⁶¹. *L'enfant des manèges*⁶² foi inspirada numa imagem; mais especificamente, num acontecimento-imagem. Em entrevista a Pailler no ano de lançamento da obra, Chedid conta como surgiu a ideia da história:

Foi uma sequência de acasos. Eu ia na direção dessa praça, lembro desse dia; eu voltava do Centro Pompidou com minha neta, que na época tinha sete ou oito anos, e é uma neta muito esperta, cheia de vida, e que ao ver esse carrossel, correu até ele. Infelizmente ele estava fechado; ela não pôde montar nos cavalos de madeira e teve uma longa conversa com o proprietário. E a ideia partiu um pouco daí. E também, depois, me aprofundando, descobri que se tratava da praça Saint-Jacques, que é uma praça excepcional, e todo o resto veio em seguida. (COURTEMANCHE; PAILLER, 1989).

Em troca de e-mails com as netas mais velhas da escritora, Émilie Chedid, Beryl Koltz e Élisabeth Koltz (informação pessoal⁶³), tentamos descobrir se elas se lembravam daquele momento. Provavelmente era Élisabeth quem a acompanhava: “Realmente éramos muito pequenas! Eu me lembro desses momentos com a minha avó e do carrossel, mas não tenho certeza desse momento exato”.

⁶¹ CHEDID, A. **Mondes Miroirs Magies**. Paris: Flammarion, 1988.

⁶² In CHEDID, A. **L'Enfant des manèges et autres nouvelles**. Paris: Flammarion, 1998.

⁶³ As trocas de e-mails ocorreram entre os dias 16 e 26 de maio de 2015.

Mesmo antes de apresentarmos a história, pelo depoimento acima concedido pela escritora, as pistas principais são dadas: temos o local — a praça Saint-Jacques —, um carrossel e seu proprietário e uma criança. No romance, o proprietário se torna Maxime, o personagem que protagoniza o primeiro parágrafo analisado no subcapítulo anterior — ao que tudo indica, de nacionalidade francesa (vemos que passou a infância no Sul da França). A criança não é Élisabeth, mas Omar-Jo, menino libanês de doze anos que perdeu os pais durante a guerra do Líbano e foi enviado pelo avô a Paris, para viver com os primos de sua mãe. Vemos que, de um simples acontecimento, toda uma história é contada com personagens construídos ou talvez resgatados das lembranças referentes aos países de origem da escritora, à sua formação, às memórias de sua infância, às suas expectativas para um futuro de paz.

É o menino quem impõe uma relação de amizade com Maxime, fechado em si mesmo, que futuramente se transforma numa relação análoga à de pai e filho. Em determinado trecho, o avô do menino diz em carta enviada ao proprietário do carrossel: “Obrigado, amigo Maxime. O menino precisava conhecer um mundo em paz” (CHEDID, 1989, p.99). Chedid claramente utiliza seus personagens para falar de si, de sua visão de mundo. No romance, o menino, que perdeu o braço esquerdo na mesma explosão na qual morreram os pais e ganhou traços permanentes da guerra em seu rosto, descobre a cidade — bem como Chedid, que a descobriu na sua infância, durante as férias de verão — e a trama se desenrola a partir do encontro dos três: Maxime, Omar-Jo e o Carrossel (este último sempre escrito com a inicial maiúscula, fazendo-nos entender que a autora intencionalmente o personifica).

O encontro acontece na praça Saint-Jacques, aos pés da Torre Saint-Jacques; situada no bairro cultural de Montparnasse, a praça foi palco de encontros de diversas civilizações no século XIV — informação narrada pela autora no livro com mais detalhes. Maxime, que abandonara um emprego estável na administração pública para realizar seu sonho de infância, ter um Carrossel, estava à beira da falência e ridicularizado pela família, que o chamava de maneira pejorativa de *saltimbanco*. Cada vez mais desiludido, via na venda do Carrossel a única saída. Com criatividade e sensibilidade, o menino dotado de alegria, musicalidade, amor e persistência salva ambos, Maxime e o Carrossel, e dá um novo sentido às suas vidas. Apesar das perdas, que o tornam tão maduro para sua idade, Omar-Jo salva também a si e, contagiando todos ao seu redor, dá esperança àqueles que ainda podem ser salvos.

Tendo em conta a diversidade cultural-religiosa dos personagens e mesmo da praça, a analogia às origens da autora, múltiplas, é direta. Daí deve-se o próprio título da obra, *A criança/O menino múltiplo*⁶⁴. A multiplicidade e a aceitação do diferente, carregado de suas raízes e histórias, são o cerne da narrativa. O texto toca nessas questões de maneira delicada, lúdica, poética, pela voz de uma criança que, além de estrangeira, fica fisicamente “estranha” após a explosão que mata seus pais; criança que, como a autora, possui o árabe e o francês como línguas maternas. E que, ainda dotada de características infantis, como a fantasia e a não assimilação de preconceitos, incute nos adultos valores escondidos, perdidos, como a fé, o amor e a aceitação do Outro. Tal como a poesia de Chedid, que de certa forma busca reavivar esses valores em seus leitores — muitas vezes, recorrendo à infância.

Como afirma Chaulet Chacour, Chedid preza a infância por ser, por um lado, “a idade reveladora das ‘provações do [estar] vivo’, a idade a partir da qual tudo ou muito pode ser dito sobre as sociedades e suas culturas” (2003, p.49, aspas da autora), e, por outro, por ser uma das principais maneiras de universalizar os sentimentos, fazer com que eles não tenham cor, credo, ideologias. Já na epígrafe de seu primeiro livro⁶⁵, Chedid utiliza uma frase do poeta Paul Fort que retrata a essência do que ela busca ao escrever, a essência de *L'enfant multiple*, publicado quarenta e seis anos depois: “Poderíamos então fazer uma ciranda ao redor do mundo se todas as pessoas do mundo quisessem se dar as mãos” (VÁRIOS AUTORES, 2005, p. 651). Numa sequência não linear, a história mostra inicialmente um percurso de enfrentamento de intolerâncias ao lado do aceite do estrangeiro; em seguida, de forma realista, mas um pouco romantizada, um acontecimento trágico e novamente o aceite do Outro, desta vez por iniciativa de uma criança; e, finalmente, uma transformação nas relações humanas, plena de alteridade e amor, ainda que envolva fatos trágicos, como o enfrentamento da morte: o dualismo vida e morte ronda a obra.

Também estão presentes o romantismo, a questão da tolerância entre os povos de maneira idealista, mas factível, e a persistente inquietude frente à guerra, contrária à “ciranda ao redor do mundo” de Fort. Como explica a autora:

⁶⁴ Dúvida tradutória a ser discutida no próximo capítulo.

⁶⁵ Cf. p. 26.

[...] vir de várias culturas diferentes é enriquecedor. Se as pessoas pudessem entender isso, aceitando a diferença, enfim, são palavras que repetimos, mas acho que nunca é suficiente. [...] ainda falta muito para chegarmos lá. As fronteiras se fecham, infelizmente cada vez mais, e os muros se erguem. (CHEDID, 1989)

Sobrevivente de guerra, atuando com a pureza que lhe restou contra a delimitação de barreiras e a favor da ciranda ao redor do mundo, Omar-Jo é o personagem-chave de *L'enfant multiple* que provoca as mudanças e os encontros, a abertura ao Outro, aos sentimentos. Ao mesmo tempo, convive com o luto da perda brusca, injusta de seus pais, da distância de sua terra, de seu avô, com quem viveu por um breve período nas montanhas libanesas antes de ser enviado à capital francesa. Um luto solitário, doloroso, exilado, distância essa marcada em seu nome por aqueles que o formaram enquanto ser duplo desde o nascimento: Omar era o nome de seu pai, muçulmano, e Jo de Joseph, seu avô materno, que tinha formação católica, mas não seguia religiões, ao contrário dos primos que receberam o pequeno em Paris e que chamavam o avô de “velho pagão”. A discussão do aceite das diferentes religiões é colocada quando logo que o menino chega ao novo país, em conversa com os primos:

— *De quelle religion es-tu, petit ?*
 — *De celle de Dieu, répliqua l'enfant.*
 — *Qu'est-ce que tu veux dire ?*
 — *De celle de ma mère et de celle de mon père... De toutes les autres, si je les connaissais.*
Rosie rompit son silence :
 — *Tu sais bien que la vraie religion...*
 — *Si Dieu existe... reprit l'enfant.*
 — *Si Dieu existe ! s'effara Antoine qui n'accomplissait aucun de ses devoirs religieux, mais que le statut de chrétien, fils de l'Eglise romaine, rassurait.*
 — *Si Dieu existe, reprit tranquillement l'enfant, Il nous aime tous. Il a créé le monde, l'univers et les hommes. Il écoute toutes nos voix.*
 (CHEDID, 1989, p. 24-25)⁶⁶

⁶⁶ Tradução nossa:

— Qual é a sua religião, pequeno?
 — Aquela de Deus — respondeu o garoto.
 — O que você quer dizer?
 — A da minha mãe e a do meu pai... E todas as outras, se eu as conhecesse.
 Rosie rompeu seu silêncio:
 — Você sabe muito bem que a verdadeira religião...
 — Se Deus existe... — continuou o menino.
 — Se Deus existe! — admirou-se Antoine, que não cumpria nenhum de seus deveres religiosos, mas cuja condição de cristão, filho da Igreja romana, acomodava-o.
 — Se Deus existe — continuou o menino, sem se alterar — Ele ama todo mundo. Ele criou o mundo, o universo e os homens. Ele escuta todas as nossas vozes.. (Cf. p. 196)

A mensagem de tolerância religiosa não poderia ser mais clara. Em entrevista a Pailler, a escritora fala a respeito, dizendo que, caso exista um Deus, único, os caminhos a ele são múltiplos, como as religiões. E acrescenta: “Acredito no homem apesar de tudo. Tenho a impressão de que o homem é cheio de falhas, de dores, de horrores, mas há também tanta beleza, por que não apostar nisso, no sonho; é preciso afrontar o sonho” (COURTEMANCHE; PAILLER, 1989). Embora tenha tido uma educação católica, Chedid diz ser agnóstica; o paraíso, a confissão, nada disso a atraía. “Na época [no colégio interno], havia uma fórmula: ‘Fora da igreja não há salvação’. Isso me chocava muito, vivíamos em um mundo cosmopolita... Essas exclusões, eu não podia admiti-las!”, explica (KERNEL, 2006, p. 29-30).

Como aponta Kober (2004, p.31), considerando que não é apenas a criança que carrega um nome duplo na obra, a escolha dos nomes é o momento da junção, do “*trait-d’union*” essencial — o hífen, que aqui ficaria mais bem traduzido como “traço de união” —, da união dos espaços geográficos Oriente-Occidente. Há também a personagem Cheranne (Chère+Anne = Cara+Ana) e a criatura mítica Josamjo, feita em madeira pelo avô do menino⁶⁷. Trata-se de um animal mágico, o último animal feito para o Carrossel que Joseph construiria no Líbano: a criatura com patas, asas e nadadeiras simboliza um ser que possui instrumentos para escapar das circunstâncias desfavoráveis, como a guerra e as perdas, o que remete ao desejo mais profundo do avô para Omar-Jo. Tal criatura deveria ter, portanto, um nome que ligasse os dois, avô e neto: “Amalgamando, combinando as letras e sílabas de seus dois nomes em todos os sentidos, o velho Joseph procurou por um bom tempo [até encontrar o nome] Josamjo” (CHEDID, 1989, p.139-140). Como aponta Kober (2004, p.31), “estas são palavras-valise para personagens sem bagagens. A invenção lexical e toponímica possibilita compensar as rupturas da vida”. Nesse sentido, lembramos que o próprio nome “Omar-Jo” é uma invenção lexical, que remete à mensagem de tolerância religiosa.

Na nova cidade, o menino de nome duplo pede para que não reduzam seu nome, não o apelidem: “Ele quer carregar com ele essa multiplicidade de raízes e de temperamento, porque é uma criança que viu a desgraça, que surgiu da desgraça e

⁶⁷ Personagens que aparecem na segunda metade do livro, que não faz parte do *corpus* analisado e traduzido nesta dissertação.

que também tem dentro de si a alegria e a inventividade”, explica a autora (COURTEMANCHE; PAILLER, 1989). Nesse sentido, o menino avisa aos personagens que lhe são próximos que podem chamá-lo de “Omar-Jo-Chaplin”, em referência ao humorista norte-americano Charlie Chaplin, a quem a autora dedica o livro: “A Carlitos, do riso às lágrimas, das lágrimas ao riso” (CHEDID, 1989, p.6). O menino, que puxou o lado artístico de seu avô Joseph, trovador, realiza diversas performances no Carrossel, para crianças e adultos; em uma delas, imita Chaplin, artista no qual, claramente, Omar-Jo se inspira para inspirar seu público. Para a autora, que a nosso ver transfere muito de si ao personagem-menino, a arte do espetáculo é uma das coisas mais extraordinárias, principalmente a dos saltimbancos e palhaços, que tratam da tragédia e do riso com o mesmo grau de importância. Omar-Jo, segundo ela, é apaixonado por Carlitos, um pouco seu herói: “Chaplin é um personagem simbólico, que seria um pouco o seu [o de Omar-Jo] na idade adulta, porque ele também [...] vive na desgraça, na miséria total, e tem o senso de humor e o humor nele mesmo [...] e a bondade” (COURTEMANCHE; PAILLER, 1989). Outro ponto a ser observado é mais uma referência cultural da própria escritora, que estudou em universidade americana e tem o inglês como uma de suas línguas principais. Percebemos que ela une, também nesse sentido, Oriente e Ocidente. Além disso, outros dois personagens remetem aos Estados Unidos e ao mundo artístico: Cheranne, cantora e compositora, e Sugar, músico. A obra toda, a nosso ver, é cheia de ritmo, cores, poesia. A arte, em várias de suas formas, assume o papel de ferramenta transformadora em cada personagem e na narrativa como um todo. Um exemplo é o trecho abaixo, momento em que o menino faz uma performance:

Cheveux orange, joues multicolores, paupières et bouche écarlates, le plumeau ficelé à la place du bras manquant — lui donnant l'apparence d'une créature bizarre, mi-humaine, mi-volatile —, en quelques pirouettes, Omar-Jo se présente. (CHEDID, 1989, p.42)⁶⁸

Temos aqui, novamente, a presença de uma criatura bizarra, dessa vez representada pelo próprio Omar-Jo, que transforma a falta do braço em motivo de riso, integrando-a ao seu novo eu, como parte de sua identidade. Nesse sentido, quando

⁶⁸ Tradução nossa: “Cabelos cor de laranja, bochechas multicoloridas, pálpebras e boca escarlates, o espanador amarrado com barbante no lugar do braço ausente – dando-lhe a aparência de uma criatura bizarra, meio humana, meio alada –; realizando algumas piroetas, Omar-Jo se apresentou”. (Cf. p. 213)

Maxime lhe oferece uma prótese, o garoto a recusa⁶⁹. Segundo Chedid (COURTEMANCHE; PAILLER, 1989), isso ocorre pois ele quer manter a ferida aberta, o enraizamento na dor e na falta. E, falando de Omar-Jo, ela usa o “nós”, mostrando, entendemos, mais uma vez que espelha no personagem suas ânsias: “Não é porque escolhemos outra vida ou que partimos, mas porque há outros horizontes que não esquecemos. [...] ele mantém essa multiplicidade do coração, que é a fidelidade ao que ele viveu e, ao mesmo tempo, a esperança de ir adiante” (COURTEMANCHE; PAILLER, 1989). O menino, antes duplo, passa a ser múltiplo.

É imperativo ressaltar a importância que Chedid dá à infância, às crianças, em muitas de suas obras, em muitos de seus poemas. Segundo Dotan-Robinet (2003, p.154-155), ao escolher a criança no lugar do adulto, Chedid pode construir um personagem “totalmente exposto, erradicado de suas origens no início dos romances, para lhe constituir uma presença cada vez mais considerável e dominante no decorrer da narrativa”. Inicialmente, a criança *chedidiana* aparece em seu estado puro e, a partir do encontro com o adulto, ela enfrenta as provações da existência, do cotidiano, e está sempre fortemente presente no que concerne aos outros personagens do romance, de forma soberana, tornando-se ou uma presença redentora (libertadora), ou alquimista (unificadora). Redentora ao dominar o adulto com sua força afetiva, de amar, e com seu poder emotivo, de provocar emoções no Outro. Como lembra Dotan-Robinet (2003, p.155-156), “é um amor gratuito, como Omar-Jo exprime pelo termo ‘de graça’ que aparece do começo ao fim de *L’enfant multiple* e que se torna a própria definição da relação deles”. Um amor que incita o adulto, antes preso em sua “camisa de força existencial”, a enfrentar o contato visual do menino, a se comunicar, a voltar a se emocionar, a sentir. É quando ele se torna alquimista: “A emoção que despertara no adulto se torna uma ferramenta que permite o movimento na direção do outro. Treinado pela criança, o adulto redescobre o contato com o outro, essência da vida” (DOTAN-ROBINET, 2003, p. 156). É interessante apontar que, na análise sobre a criança *chedidiana*, Dotan-Robinet considerou três dos romances de Chedid: *Les marches de sables*, *La Maison sans racines* e *L’enfant multiple*. Essa criança, redentora e alquimista, é também Omar-Jo. Na obra que estudamos, Chedid cita um alquimista conhecido, Nicolas Flamel, o que nos leva a crer que, ao dar uma nova vida

⁶⁹ Na segunda metade do livro, que não faz parte do *corpus* analisado e traduzido nesta dissertação.

à praça, com novos personagens, ela transfere a Omar-Jo o papel de unificador que fora, um dia, o de Flamel:

Au XIV^e siècle, Nicolas Flamel, « l'alchimiste », fut le bienfaiteur de cet imposant édifice. La rumeur publique affirmait que l'homme correspondait avec d'autres alchimistes de par le monde ; surtout des Arabes de Séville et des Juifs d'Orient, détenteurs du secret de la « pierre philosophale » qui transmue les métaux en or. (CHEDID, 1989, p. 13)⁷⁰

Como bem observa Dotan-Robinet (2003, p.161), levando em conta que Omar-Jo foi o último personagem criança de Chedid em um romance, sua forte presença e o fato de ele optar e lutar pela vida fazem com que ele, simbolicamente, carregue a vida de todas as outras crianças *chedidianas* prematuramente mortas — normalmente em guerras, em conflitos humanos. Como podemos perceber no seguinte trecho: “O menino múltiplo não estava mais lá para divertir. Ele também estava lá para evocar outras imagens. Todas as dolorosas imagens que povoam o mundo” (CHEDID, 1989, p.69)⁷¹. O menino, como aponta Ali-Benali (2003, p.95), reorganiza o mundo, aceitando suas leis, a vida e a morte, ao mesmo tempo em que recusa a submissão a algo passageiro e injusto. A nosso ver, as criações, as formas de se expressar de Omar-Jo — ainda carregadas de pureza infantil —, permitem que o menino fale do mundo tal como ele é e seja um instrumento de renovação. Ainda, respondendo à pergunta de Kernel “O poeta, você, no caso, sempre guarda em si uma parte da infância?”, Chedid afirma: “Totalmente. Eu nunca quis realmente virar adulta, sempre resisti. Sempre tem algo da infância em cada um. [...] O poeta deve manter uma alma de criança, se encantar. Você não acha, Brigitte [Kernel]?” (KERNEL, 2006, p. 77).

Por fim Pailler, em entrevista à Chedid, coloca a seguinte questão: “Quando se trata de coisas tão graves, em um livro, podemos nos perguntar para que servem os poetas, os escritores... Será que todos esses livros servirão, no futuro?” (COURTEMANCHE; PAILLER, 1989). Chedid responde:

⁷⁰ Tradução nossa: “No século XIV, Nicolas Flamel, “o alquimista”, fora o benfeitor da imponente edificação. Boatos afirmavam que o homem se correspondia com outros alquimistas em todo o mundo; principalmente com os árabes de Sevilha e os judeus do Oriente, detentores do segredo da pedra filosofal que transmuta os metais em ouro” (Cf. p. 186).

⁷¹ Cf. 239.

É uma pergunta que podemos nos fazer, sempre. Temos a impressão de que estamos à margem... que escrever um livro a mais, fazer uma pintura a mais, uma música a mais, não serve para muita coisa diante do drama humano. Mas, de outro lado, acho que nosso dever é tão grande... [...], quero dizer, é o grito que podemos soltar, é preciso soltá-lo até o final, e aí talvez essas coisas tenham um encaminhamento, talvez as palavras tenham um encaminhamento, e talvez a música tenha um encaminhamento, e depois talvez tudo [...] que se exprima por meio da glória e da beleza do homem abra, de alguma forma, um caminho, talvez, um dia. (COURTEMANCHE; PAILLER, 1989)

L'enfant multiple é um dos gritos da autora. Nesse sentido, vemos a tradução dessa obra como uma ferramenta de *encaminhamento* das palavras e da musicalidade de Chedid no Brasil, bem como de sua esperança no ser humano.

“(...) tradução é a escritura em processo desejante, é um processo de inscrição no espaço entre línguas, entre histórias. Exposição ao equívoco. Efeito metafórico entre o mesmo e o diferente. Particularidade da língua no discurso. Tradução é também o dizer em ato. Esse exercício monolíngue, esse espaço de fala de uma língua em outro espaço da falta. Esse exercício de se perder no acaso em (per)curso de (re)dizer o já dito em outra língua. É falar com palavras alheias. Ela é o próprio da ilusão faltante. Língua própria versus língua estranha. Escritura alheia entre a língua e o discurso pelo jogo da interpretação nas formulações possíveis em múltiplas versões. Estranho deslize na verdade e no erro da/na história pela interpretação nas versões possíveis de língua e de sujeito.”

(Amanda Scherer)

CAPÍTULO 2 – TRADUÇÃO E REESCRITURA⁷²

2.1 – DISCURSO E RITMO: TRADUZIR O QUE AS PALAVRAS FAZEM⁷³

Ao ler Laranjeira pensamos na palavra *traduzir*, que, como ele aponta, significa *levar através de*. Mas “O que se leva? Informação? Emoção? Imagem? [...] De onde? Para onde? Mediante o quê?” (LARANJEIRA, 1993, p.15-16). Essas indagações nos conduziram a outra questão: leva-se, de fato, alguma coisa? Qualquer resposta, explica Laranjeira, implicaria na concepção do ato tradutório como uma atividade intelectual, ou psicoemocional ou físico-sensitiva, o que determinaria e diferenciaria os processos e resultados. Tal atividade, segundo o autor, demanda o respeito a importantes fatores de ordem teórica em tradução. São eles: (i) socioculturais, que se referem às especificidades ou diferenças culturais de cada língua; (ii) linguístico-culturais, que determinam o grau de traduzibilidade interlingual de mensagens cujas substâncias sonoras têm uma determinada organização e implicam a significância e a própria produção de sentido, impondo dificuldades/problemas ao ato tradutório, ou mesmo características, como as marcas formais de gênero e número; (iii) textuais, relacionados aos textos veiculares, literários e poéticos, prendendo-se à natureza do texto e à relação que se estabelece, no processo de significação, entre significado e significante (LARANJEIRA, 1993, p.18-22). A contemplação desses fatores em nosso projeto tradutório, observando a constante busca pelo ritmo anunciada pela autora, por seus críticos e por nós percebida como sendo uma marca de sua escritura, levou-nos à questão da fidelidade, por nós considerada nos termos de Meschonnic (1999, p.71): preocupamo-nos com “a questão do todo, a da coerência interna do texto, de sua oralidade, de sua poética como sistema de discurso”. Ou seja: em “traduzir o que as palavras fazem, não o que dizem” (MESCHONNIC, 1999, p.173).

A fidelidade ao princípio acima apontado ocorre por meio da busca da reconstrução da prosódia rítmica presente na obra *L'enfant multiple* em língua portuguesa brasileira, em detrimento de possíveis alterações no nível semântico.

⁷² Assim como decidimos utilizar a palavra *escritura* no lugar de *escrita*, utilizamos *reescritura* no lugar de *reescrita*, considerando a reescritura a escritura do tradutor (Cf. p. 27, nota de rodapé 13).

⁷³ Título inspirado no título do capítulo do livro *Poétique du Traduire* (MESCHONNIC, 1999, p.173), intitulado “Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font”.

Como diz Meschonnic (1999, p.11), a tradução é reveladora do pensamento da linguagem e da literatura, uma vez que “refletir sobre a tradução requer um leitor pensante”, sendo ele, o leitor-tradutor, o ator que desenvolve a teoria a partir da experimentação. E, uma vez que a língua é o “sistema de linguagem que identifica a mistura inextricável entre uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, os indivíduos e o que eles fazem” (MESCHONNIC, 1999, p. 12), ela implica a atividade do sujeito da enunciação, “que pode se tornar uma subjetivação do contínuo no contínuo do discurso rítmico e prosódico” (MESCHONNIC, 1999, p. 13). Dessa forma, afirma Meschonnic, não se traduz da língua, mas do discurso, da escritura que organiza a subjetividade do sujeito. E tal discurso, explica, está inserido em uma história, que determina a historicidade⁷⁴ do texto e, posteriormente, a da tradução (que têm, entendemos, cada qual sua historicidade). Assim, segundo o estudioso da tradução, a unidade da linguagem não é a palavra, mas o discurso. E “quanto mais o tradutor se inscrever como sujeito na tradução, mais [...] traduzir pode dar continuidade ao texto. Ou seja, em outro tempo e outra língua, fazer um texto” (MESCHONNIC, 1999, p. 31). Essa continuidade ao texto, a nosso ver, é na tradução o *encaminhamento* do original, tal como usado por Chedid.

Levamos igualmente em conta o pensamento poético de Meschonnic, sendo ele a “maneira específica pela qual um sujeito se transforma, inventando-se, inventando os modos de significar, sentir, pensar, entender, ler, ver — de viver na linguagem. É um modo de ação na linguagem” (MESCHONNIC, 1999, p. 35). Ao aplicar tal pensamento ao processo criativo de Chedid, apresentado no Capítulo 1, o entendemos como a ação por meio da qual a autora lapida seu texto, busca a palavra certa, procurando sons que soem bem aos ouvidos, criando efeitos rítmicos em trechos específicos. E percebemos que, transposto à atividade tradutória, é o mesmo pensamento que a conduz. É ele que nos permite reconhecer o ritmo e, conseqüentemente, o discurso a ser reescrito. Nesse sentido, para traduzir o que as

⁷⁴ Definições de historicidade: (1) “No plano da teoria da linguagem e da literatura, é o status contraditório em uma determinada situação histórica, que é sempre a circunstância de uma atividade, e capacidade de essa atividade produzir indefinidamente condições de sua produção, continuando a ter uma ação e estar continuamente presente em novos presentes. [...] É a especificidade de uma obra literária e a única coisa que faz com que ela continue a ser lida. Ela supõe uma teoria do sujeito do poema” (DESSONS; MESCHONNIC, 1998, p.234). (2) “A historicidade diz duas noções distintas. A historicidade é o pertencimento a um conjunto necessariamente histórico, que dá sentido, e ao qual sentido é referido. Mas a historicidade é também uma situação ativa-passiva na história como princípio de especificidade empírica, contra a transcendência do cósmico (o sagrado), aquela do divino e da metafísica – a relação deles ao sujeito” (MESCHONNIC, 1990, p.307-308).

palavras fazem, respeitando os fatores apontados por Laranjeira⁷⁵, traduzimos o discurso, que é organizado pelo ritmo; nesses termos, é a tradução do ritmo que nos rege na nossa pesquisa. Mas o que é o *ritmo* do qual falamos?

Segundo Benveniste,

A noção de “ritmo” é das que interessam a uma ampla porção das atividades humanas. Serviria talvez até para caracterizar distintivamente os comportamentos humanos, individuais e coletivos, na medida em que tomamos consciência das durações e das sucessões que os regulam e também quando, além da ordem humana, projetamos um ritmo nas coisas e nos acontecimentos. Essa vasta unificação do homem e da natureza sob uma consideração de “tempo”, de intervalos e de repetições semelhantes, teve como condição o próprio emprego da palavra, a generalização, no vocabulário do pensamento ocidental moderno, do termo ritmo [...]. O homem aprendeu da natureza os princípios das coisas, o movimento dos rios inspirou nele a ideia de ritmo. (BENVENISTE, 1989, p. 361, aspas do autor)

A citação acima foi retirada do artigo *La notion de 'rythme' dans son expression linguistique*, que embasou Meschonnic no desenvolvimento de sua teoria sobre *ritmo*. Em análise deste artigo, Meschonnic (1990, p.69-70) aponta que, ao redefinir e reescrever a história da palavra *ritmo*, Benveniste altera sua noção e mesmo a teoria do signo, movendo a palavra de uma definição cristalizada, que a mantinha no signo, para o discurso, principalmente ao utilizar os termos “configurações particulares do movimento”, “arranjo característico das partes em um todo” e “forma de movimento” (BENVENISTE, 1989, p. 330, 333, 334). Meschonnic (1990, p. 70) explica que Benveniste faz uma linguística do discurso, quando precisaria, na verdade, ter elaborado uma “poética do discurso, que analisa o poema como revelador do funcionamento do ritmo no discurso”; por meio da reflexão sobre ritmo, segundo Meschonnic, Benveniste possibilita essa poética, mas não a constitui. O teórico da tradução aponta que, a partir de Benveniste, o ritmo passa a ser não mais uma subcategoria da forma, mas uma organização de um todo, que é o discurso; este é constituído de sentido, que só é possível por causa do ritmo. Portanto, “o ritmo é a organização do sentido no discurso” (MESCHONNIC, 1990, p.70).

⁷⁵ Cf. p. 71.

Procurando definir uma poética da tradução, com base nas formulações acima discutidas, Meschonnic (1970, p. 8) propõe que a teoria só pode ser desenvolvida a partir da prática do contínuo, uma das condições primordiais para a tradução. Para que esta prática seja bem-sucedida, há duas condições indissociáveis: “a subjetivação generalizada da linguagem que cria um sujeito, uma historicidade, e é o que dura [...]; [e] a intuição da linguagem como um contínuo de ritmo, de prosódia, uma semântica serial”⁷⁶. Nesse contexto, o estudioso defende que “o ritmo, organização do movimento da palavra/fala [*parole*] na escritura, é então a unidade de equivalência em uma poética da tradução”⁷⁷ (1999, p. 69). É relevante apontar que essa organização é feita por um sujeito⁷⁸ (DESSONS; MESCHONNIC, 1998, p.28) e que

o ritmo, organização do contínuo, rejeita no descontínuo do signo a oposição tradicional entre o literalismo e o sentido pelo sentido, situação que a concepção corrente da linguagem provoca na tradução, e de tal modo que seus partidários só podem ver a poética como uma busca pela forma, voltada à língua de partida, e segundo o signo. (MESCHONNIC, 1999, p. 69)

Ou seja, a poética da tradução tal como defendida por Meschonnic respeita o ritmo na atividade tradutória, a prosódia, não o literalismo (a forma) e não

⁷⁶ Segundo Dessons e Meschonnic (1998, p. 44), semântica serial é uma “organização das cadeias prosódicas que provocam uma atividade nas palavras que não se confunde com seu sentido, mas que participa de sua força”.

⁷⁷ Tendo em conta as diversas abordagens nos Estudos da Tradução relativas ao termo *equivalência*, Meschonnic (1999, p. 33-34) lembra que é uma noção muito ampla, tão imprecisa como a noção da fidelidade, mas maleável. No discurso, diz, ela pode se aplicar tanto ao ritmo como à prosódia. E, por ser contrário à discussão reduzida da dualidade do signo e da língua de partida / de chegada no que concerne à prática tradutória, opõe-se à equivalência tal como definida por Nida e explica o que para ele quer dizer *equivalência* na tradução: “Porque a equivalência formal é apenas um efeito da teoria do signo e também é ligada ao seu oposto aparente, a equivalência dinâmica, na qual o som e o sentido são relacionados ao signo. É o sistema do discurso que é a unidade para a poética. Todas as outras unidades são de outra ordem, retóricas ou culturais. A equivalência, a concordância, não são mais lexicais, mas da ordem dos paradigmas e dos sintagmas de uma semântica serial” (MESCHONNIC, 1995, p. 515).

⁷⁸ Para Meschonnic não há apenas um sujeito, mas uma pluralidade de sujeitos: “A partir do momento em que você diz ‘é a organização do movimento da *parole*’, o que é a *parole*? A *parole*, no sentido de Saussure, é uma iniciativa individual. E isso coloca a questão: de qual sujeito se trata? E aí também vêm as ideias pré-concebidas, porque no lugar de ter o que chamamos sempre de a questão do sujeito, mostramos a pluralidade da questão do sujeito. E, então, não há mais simplesmente o sujeito, digamos, filosófico, tradicional, que se opõe, digamos, ao sujeito freudiano [...], eu conto uma dúzia de sujeitos. Tem o filosófico, o sujeito psicológico, tem o sujeito do conhecimento dos seres, o sujeito do domínio tecnológico das coisas, tem o sujeito do direito [...], o sujeito da história [...], tem o sujeito da língua, no sentido de Saussure, o sujeito do discurso, que é o sujeito de Benveniste, tem também o sujeito freudiano, evidentemente, mas somos todos sujeitos freudianos, e dentre todos eles não tem aquele que inventa um poema, então, sou obrigado a acrescentar um décimo terceiro, que é o sujeito do poema” (2003, 06min50s – 08min34s). O *sujeito do poema*, segundo o teórico (2006, p.427), é a subjetivação máxima, integral de um discurso.

necessariamente o sentido do original (o sentido pelo sentido). Entendemos ainda que o contínuo, para o autor, é o movimento da *parole* na escritura; ou seja, o próprio ritmo. A reflexão sobre a tradução, para ele, precisa ser parte de um todo: “a força de uma tradução bem-sucedida reside no fato de que ela é uma poética para uma poética [...], o que faz de um ato de linguagem um ato de literatura” (MESCHONNIC, 1999, p. 71). O estudioso defende que o papel teórico da tradução é o de forçar a reconhecer a relação, na linguagem, entre a oralidade, a historicidade e a modernidade. A oralidade, conforme Dessons e Meschonnic (1998, p.45), além de ser a voz viva na fala e a escritura na transcrição gráfica, é também o modo de significar caracterizado por um primado do ritmo e da prosódia no movimento do sentido, o que faz com que a literatura seja o local onde ela alcança seu grau máximo. Portanto, a confrontação da atividade tradutória com a literatura é

a confrontação permanente da língua no discurso, das ideologias da língua e da literatura no funcionamento histórico da literatura. É por isso que a literatura é uma colocação à prova do traduzir, das ideologias do tradutor. É o que define a historicidade do traduzir, sua situação, que se inscreve na sua tradução. (MESCHONNIC, 1999, p. 106-107)

O ritmo, como aponta o teórico, é também a organização da historicidade do texto — a nosso ver, seja ele um texto original ou uma tradução. O entendimento do ato tradutório como uma *poética* permite situar a tradução em “uma teoria de conjunto do sujeito e do social, que supõe e coloca em prática a literatura” (MESCHONNIC, 1999, p. 76). Portanto, às perguntas iniciais deste subcapítulo — “O que se leva? Informação? Emoção? Imagem? [...] De onde? Para onde? Mediante o quê?” (LARANJEIRA, 1993, p.15-16); leva-se, de fato, alguma coisa? —, no âmbito de nossa pesquisa, respondemos: não se leva nada. Recria-se a subjetividade ritmada de um discurso, em outro idioma, em outra historicidade. Com todas as suas complexidades linguísticas e culturais.

2.2 O PARALELO DA REESCRITURA – REVELAÇÃO DO PENSAMENTO PELA LÍNGUA

À vista disso, em nossa pesquisa pretendemos reescrever, em outro sistema linguístico, o ritmo, que é o que faz com que o texto em produção se torne literatura (FURLAN, 2008, p.80), discutir o processo dessa reescritura e seus desdobramentos teóricos. Como vimos no Capítulo 1, a busca pelo ritmo no original — o objeto de nossa pesquisa — é um trabalho árduo, que exige paciência, persistência, perfeccionismo e atenção aos detalhes. Sob essa ótica, nosso objetivo é o de mostrar e analisar o processo de reescritura que é a tradução literária; para tanto, retomamos Meschonnic (1999, p.11), segundo o qual a tradução é reveladora do pensamento da linguagem e da literatura. Ou seja: a tradução, enquanto produto final, a nosso ver, revela (a quem estiver interessado) as escolhas do tradutor e/ou dos indivíduos nela envolvidos, que visam a transformar interpretações, ideias e sensações, integrantes do próprio pensamento da linguagem, de seu funcionamento — a subjetividade ritmada de um curso —, em literatura. Ainda, enquanto processo, vemos a tradução (a reescritura) como reveladora explícita desse pensamento, sempre em movimento, e é isso que vamos tentar mostrar neste capítulo, por meio da exposição de dúvidas, erros, observações e caminhos que nos apontaram escolhas, entremeados de releituras e revisões. Como aponta Zilly,

[o tradutor] tem que ser racional e analítico como o crítico acadêmico, perseverante e desconfiado como um detetive e ao mesmo tempo ingênuo e empolgado como o leitor comum para quem escreve em última análise, admirando-se com tudo, pegando em tudo, revolvendo tudo, como se fosse uma criança erudita, mesclando uma abordagem de leigo com aquela do filólogo e crítico literário ou outro especialista, conforme o tipo e o assunto do texto. Não acha nenhum detalhe simplesmente natural e óbvio, tudo pode ter um segundo ou terceiro sentido, tudo pode não significar aquilo que a gente pensou no primeiro momento, tudo pode ter uma correspondência intra ou intertextual, importante de ser transposta para a versão de chegada, qualquer palavra repetida algumas vezes pode eventualmente ser uma palavra-chave [...]. (ZILLY, 2000, p. 89)

Isto posto, apresentamos os materiais e o método utilizados, seguidos da parte prática de nossa pesquisa: as análises da tradução, das revisões e dos comentários (intuitivos) datados de trechos selecionados do original, revelando assim parte de nosso pensamento — o que foi registrado — no decorrer do movimento tradutório, as dúvidas, os pontos de atenção e os porquês de nossas escolhas. Ou seja, tentamos

desnudar nossa forma de agir na linguagem e pela linguagem, considerando nossa inserção simultânea em dois sistemas linguísticos, que pressupõe tanto a leitura e a interpretação da escritura (original) como a recriação, a reinterpretação, a releitura e uma nova interpretação, respectivamente, da reescritura (tradução), com todas as incertezas, descobertas e inclinações a nós inerentes enquanto leitoras-tradutoras-pesquisadoras.

2.2.1 MATERIAIS E MÉTODO

O objeto de nossa pesquisa, como já vimos no Capítulo 1, é o livro impresso *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, publicado em 1989 pela editora Flammarion (Librio – edição de bolso). Do total de 155 páginas, equivalentes a 37.155 palavras, traduzimos a metade, cerca de 18.578 palavras. Inicialmente pensou-se na tradução do livro em sua totalidade, mas no decorrer da pesquisa entendeu-se que uma amostragem quantitativamente menor satisfaria igualmente, de maneira qualitativa, o objetivo visado.

Para a tradução foram consultados dicionários *online* e impressos, monolíngues, bilíngues e especializados (CORRÊA; SARY, 1980; DUBOIS, 2014; FERNANDES, 1999; FERREIRA, 2010; PIERREL, 2013; Porto Editora, 2012; REY, 1994, 2006; REY; CHANTREAU, 2006; ROCHA; ROCHA, 2011; SILVEIRA, 2010; XATARA; OLIVEIRA, 2008; LAROUSSE.FR, 2008?; NÈGRE, 2002-2015; SANTOS et al, 2009-2015, 2011-2015). A tradução foi realizada em documento Word (MICROSOFT, 2013), após a digitalização da obra impressa em impressora multifuncional Epson Stylus TX105⁷⁹.

As etapas da pesquisa enquanto exercício de tradução em busca do ritmo, da alteridade e de sua eliminação (como veremos no Capítulo 3) foram desenvolvidas como segue⁸⁰:

⁷⁹ A finalidade da digitação foi estritamente acadêmica, para nossa pesquisa; a obra não foi compartilhada ou publicada em nenhum meio impresso ou eletrônico, incluindo site internet e e-mail. Os direitos autorais foram preservados.

⁸⁰ Reiteramos que não nos referimos à pesquisa como um todo, apenas ao exercício tradutório (ponto central da pesquisa).

1ª etapa – Definições e pesquisas crítico-literárias

Digitalização da obra impressa no formato de imagem a cada duas folhas, transformação das imagens digitalizadas em texto (Word, MICROSOFT, 2013), edição do texto (da obra digitalizada) e início da tradução. A princípio começamos a traduzir o texto corrido, em documento no formato Word, e a marcar palavras e/ou sentenças em cor vermelha. As primeiras páginas haviam sido traduzidas antes do início de nossa pesquisa. Posteriormente, já no âmbito acadêmico, fizemos testes para verificar se usaríamos ou não o Wordfast Classic (CHAMPOLLION, 1999), ferramenta de tradução automática. Optamos por não utilizá-la, pois ela nos limitava quando precisávamos anotar observações, a fim de documentá-las e, mais tarde, quando fosse o caso, resolvermos as dúvidas ou o que nos incomodava. Percebemos que a melhor forma era visualizar e analisar todo o parágrafo para depois realizar a tradução. Estabelecemos, assim, que a tradução seria feita em Word, documento no qual inserimos uma tabela de três colunas, com a orientação Paisagem (horizontal), a primeira coluna destinando-se a parágrafos do texto original, a segunda à tradução desses parágrafos (que passou a ser chamada de *revisão* nos arquivos subsequentes) e a terceira a comentários relacionados às percepções, interpretações e observações por nós feitas durante o ato tradutório (que envolve leituras do original, tradução e revisões). Fizemos testes de marcação no decorrer da pesquisa, mas o que nos foi mais útil, utilizado até o final, foi o uso da cor de realce amarela em palavras ou trechos que denominamos *pontos de atenção* (significando a necessidade de revisão e prováveis mudanças) e a cor vermelha em trechos e palavras que deveriam ser melhorados. A tabela foi organizada por grupos de páginas — ex: Páginas 9 a 17, Páginas 18 a 25 —, pois o livro não é dividido em capítulos, mas em blocos narrativos, demarcados por espaços em branco no início e no final de cada bloco. A Figura 1 abaixo, que data de 07 de julho de 2014, mostra a tabela. Na primeira coluna, estão marcadas em amarelo palavras que fazem parte de dois campos semânticos: (1) *bord*, *Naviguer*, *le long*, *Serpenter* e *Seine* referem-se à *lexia fluvial* e *silence rythmé*, *souffles* e *Chanter a ritmo*. Em vermelho, estão marcados trechos que deveriam ser revistos e/ou alterados.

Original	Tradução	Comentários
P. 9 a 17		
<p>Un matin d'août, se rendre à son travail en traversant Paris à pied. Découvrir la ville à la sortie de sa nuit ; observer son développement graduel hors du bain révélateur. S'en imbiber les yeux. Bénir le sort de faire partie de cette cité. La surprendre, parcourue par de rares passants, dans sa captivante nudité. Se tenir, parfois, au bord d'un trottoir : compter jusqu'à vingt, jusqu'à trente, quarante... sans qu'une voiture s'annonce sur la chaussée. Naviguer le long de ses avenues, serpenter au fil de ses ruelles, contourner ses places ; côtoyer la Seine qui se cuivre, les arbres qui s'enluminent. Goûter à ce silence rythmé par tant de souffles. Ressentir ce face à face, chargé de tant de vies. Chanter en dedans. Savourer.</p>	<p>Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade no alvorecer; observar sua aparição gradual fora do banho revelador. Absorvê-la pelos olhos. Bendizer a sorte de dela fazer parte. Surpreendê-la, percorrida por raros passantes, na sua cativante nudez. Ficar, volta e meia, parado no meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear no curso de suas ruelas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar esse silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse cara a cara, carregado de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.</p>	<p>Uso de vírgulas torna o texto mais econômico e poético.</p> <p>Goûter qqch = apprécier par le sens du goût, déguster, savourer qqch (également au figuré comme Montaigne l'a très bien dit) → enjoy sthg</p> <p>Goûter à qqch = en prendre un peu pour en éprouver le goût (généralement pour la 1re fois) → taste sthg</p> <p>Se tenir, parfois, au bord d'un trottoir = Ficar, volta e meia, parado no meio-fio = mantém o princípio fonético.</p>
<p>Tout cela n'arrivait plus à Maxime ! En se dirigeant vers son Manège, le forain arborait, depuis quelque temps, un air morne. Une moue renfrognée, désabusée, qui coïncidait mal avec sa face ronde, ses petits yeux rieurs sous des sourcils en broussaille, sa moustache en touffe, sa joviale calvitie. Il accentuait celle-ci en rasant de près le haut du crâne ; conservant une couronne de cheveux,</p>	<p>Tudo isso não acontecia mais com Maxime! No caminho para o seu Carrossel, o empresário ostentava, havia já algum tempo, um ar triste. Um bico aborrecido, desiludido, que não combinava com seu rosto arredondado, os pequenos olhos risonhos sob sobrancelhas bagunçadas, o bigode em tufo; com a jovial calvície que ele acentuava raspando os cabelos bem rentes à parte de cima do crânio, conservando uma coroa</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Muito « seus ». Coloquei artigo (o/os). - « os cabelos » = acréscimo - Ela usa bastante ponto, ponto e vírgula e vírgula nas frases, sempre curtas. Isso dá uma dinâmica ao texto e proporciona a leitura como se fosse um filme

Figura 1 — Exemplo da tabela definida para o exercício tradutório (07 jul 2014)

Durante essa etapa, também realizamos pesquisas sobre a autora e a obra, fundamentais para nossas análises posteriores e escolhas tradutórias.

2ª etapa – Tradução, revisões e escolhas

A tradução continuou a ser feita. Ao mesmo tempo, realizamos em datas aleatórias revisões de trechos já traduzidos, com base nas marcações e nos comentários. Posteriormente os novos trechos traduzidos passaram por revisões e modificações; quando necessário, alteramos sentenças e optamos por escolhas visando à reescritura do ritmo do original em língua portuguesa. Realizamos tradução e revisões nesse fluxo, até alcançarmos nossa meta tradutória (aproximadamente 18.578 palavras.). Foi um trabalho meticuloso, que nos exigiu consulta constante aos dicionários já citados⁸¹, que nem sempre nos foram suficientes; tivemos de recorrer aos momentos de inspiração para encontrarmos a palavra ou a sentença certa, como diria Chedid, que nos possibilitariam alcançar a prosódia-rítmica e a reescrever o discurso, criando assim um texto literário, tal como defendido por Dessons e Meschonnic (1998) e Furlan (2008).

⁸¹ Cf. p. 77.

3ª etapa – A prática desvelada, discutida e associada à teoria

Dividimos o arquivo tradutório em quatro partes: Parte 1, até a página 45; Parte 2, da página 46 a 58; Parte 3, da página 59 a 68; Parte 4, da página 69 a 78. A primeira é mais longa, pois só posteriormente percebemos que seria melhor dividir a tradução em partes (diferentes arquivos de texto) para podermos trabalhar um dia uma parte, outro dia outra parte, e depois voltar àquela primeira parte etc. Dava-nos mais flexibilidade e era mais produtivo do ponto de vista criativo. Como temos um total de 27 arquivos, incluindo os primeiros nos quais trabalhamos com os textos de maneira corrida, ainda antes de dividi-los em tabelas para colocar o original, a tradução e os comentários lado a lado, conforme descrito na 1ª etapa, entendemos que precisaríamos escolher trechos sobre os quais discorrer na apresentação da pesquisa. Assim, inicialmente selecionamos trechos do original considerando principalmente as dificuldades impostas no ato tradutório, geralmente devido às ocorrências de efeitos rítmicos — assonâncias, aliterações, rimas e paralelismos — e às observações apontadas nos comentários. Logo após selecionamos as revisões das traduções dos trechos escolhidos, em diferentes datas — até cinco datas (tentativas de melhoria e respostas às dúvidas anteriormente colocadas ou marcadas) —, sempre considerando os comentários. Passando às análises do processo tradutório por trechos, em ordem crescente — do começo ao final do *corpus* aqui trabalhado —, colocamos em um arquivo Word (MICROSOFT, 2013), inicialmente, os trechos em língua original e, em seguida, uma tabela dividida em duas colunas: a da esquerda contendo a tradução ou a revisão e a da direita contendo os comentários relativos à tradução ou à revisão, em diferentes datas. Abaixo da tabela redigimos as análises atinentes a cada trecho. No total escolhemos 11 trechos. Quando julgamos necessário, incluímos em alguns trechos uma nova revisão durante a fase de análise — que acarretou em novas datas e novos comentários⁸². Já desde o início da tradução e das revisões identificamos palavras e/ou expressões que nos chamaram a atenção, as quais elencamos e discutimos, de maneira mais específica, em outro subcapítulo (2.2.3). Durante todo esse processo nos colocamos algumas questões e fizemos associações entre a prática e a teoria, discutidas inicialmente neste capítulo e mais

⁸² Cf. subcapítulo 2.2.2 para melhor entender do que se trata..

bem desenvolvidas e ampliadas no Capítulo 3⁸³, no qual apresentamos alguns desdobramentos teóricos.

4ª etapa – Conclusão

Depois das traduções e revisões, unimos os últimos textos revistos das quatro partes, em língua portuguesa (dos últimos arquivos trabalhados de cada parte), em um único arquivo, novo, intitulado “Revisão final”, no qual disponibilizamos apenas o texto em português para ser revisado — então sem cotejar com o original, considerando apenas um sistema linguístico. Esta última revisão (realizada seis vezes), que é discutida no subcapítulo 4.1, nos levou ao texto final, à reescritura (subcapítulo 4.2). Isto feito, redigimos a Introdução e as Considerações finais de nossa pesquisa e registramos o CD apensado à dissertação. Por fim, lembramos que todos os capítulos, depois de prontos, foram por nós revistos, discutidos e corrigidos.

2.2.2 ANÁLISES GERAIS: TRECHOS ORIGINAIS, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

Apresentada a metodologia, passamos à terceira fase do trabalho, em toda sua complexidade, que mostra, além de tudo o que já foi dito, parte da cadeia de associações cognitivas inerente ao ato tradutório — aquilo que pudemos registrar de maneira consciente e que consideramos significativo à pesquisa e aos seus possíveis leitores.

Definido o ritmo como equivalência tradutória, passamos à seguinte questão: como identificá-lo? Sabemos que sua análise, como afirmam Dessons e Meschonnic (1998, p.5-6), pode ser feita por meio de uma técnica objetiva, resultante essencialmente de princípios fonéticos da língua francesa — bem como, acrescentamos, da língua portuguesa. Essa análise, diferentemente da análise de um poema, não é feita por meio de uma escansão métrica, mas pelo reconhecimento inicial desses princípios na leitura, sendo eles a prosódia e o ritmo de cada língua,

⁸³ Fizemos questão de manter os capítulos 2 e 3 como sendo integrantes da 3ª etapa, pois tudo o que é nelas descrito ocorreu concomitantemente. A prática levou a reflexões, à teoria e a ações, uma dependendo sempre da outra.

marcados pela acentuação, pela rima, pelos paralelismos rítmicos. Nesse sentido, a nosso ver, para serem identificados, tais princípios dependem tanto do conhecimento do uso escrito e oral cotidiano da língua-cultura como do conhecimento sobre o/a autor/a lido/a, a sensibilidade, a atenção e a bagagem cognitiva do leitor-tradutor, sendo esta última constituída por

lembranças ([...] representações mentais), fatos vividos, acontecimentos marcantes, emoções, [...] conhecimentos teóricos, imaginações, o resultado de reflexões, o fruto de leituras, [...] a cultura geral e o saber especializado. (LEDERER, 1994, p.37)

Ou seja, é tudo o que contribui para a compreensão do que é lido, por quem, quando, como, conforme a entonação que é dada. Não vamos entrar no assunto das diferentes pronúncias, uma vez que nos posicionamos claramente enquanto responsáveis pela dicção de nosso objeto de pesquisa, que em nosso entender também faz parte da bagagem cognitiva do leitor-tradutor. Nesse caso ressaltamos, devido à influência nos resultados, que essa interpretação é realizada por uma leitora-tradutora brasileira, falante da língua francesa padrão (cujo sotaque, pelas várias influências que sofreu, não é característico de uma região específica) e da língua portuguesa brasileira com influências e sotaque paulistanos (supomos que a leitura da tradução e as próprias escolhas lexicais ou fraseológicas seriam provavelmente diferentes se efetuadas por tradutores brasileiros de outros Estados ou cidades ou por nativos do português europeu ou africano).

Não podemos deixar de apontar que, para marcarmos a leitura rítmica, apoiamo-nos intuitivamente nas figuras de som e nos paralelismos rítmicos — conforme brevemente demonstrado no Capítulo 1, para introduzir a autora e sua escritura. Revela-se importante esclarecer, visto que até agora nos baseamos principalmente em dois autores, Dessons e Meschonnic, que optamos por não utilizar a notação gráfica de ritmo por eles empregada no livro *Traité du rythme — des vers et des proses* (1998), por não ser nosso objeto de estudo e por não acharmos que seja um método prático de notação rítmica para a tradução de um romance. A título de curiosidade, a notação dos autores pode ser vista na Figura 2 abaixo:

La charge prosodique finit par marquer presque toutes les positions du vers, neuf sur dix et huit sur dix dans ces deux vers qui se suivent du dizain XLIX :

The diagram shows the verse "Tant je l'aymay, qu'en elle encor je vis." with rhythmic markings above it. The syllables are numbered 1 to 6. Above each syllable is a symbol: a downward arrow for 1, an upward curve for 2, a downward curve for 3, an upward curve for 4, a downward arrow for 5, and an upward curve for 6. Brackets below the line connect syllables 1-2, 2-3, 3-4, 4-5, and 5-6.

L'écho vocalique [ã] (« tant, encore »), n'est pas accentuant, mais sériant.

The diagram shows the verse "Et tant la vy, que, maulgré moy, je l'ayme." with rhythmic markings above it. The syllables are numbered 1 to 3. Above each syllable is a symbol: an upward curve for 1, a downward curve for 2, an upward curve for 3, a downward curve for 4, an upward curve for 5, a downward curve for 6, an upward curve for 7, a downward curve for 8, and an upward curve for 9. Brackets below the line connect syllables 1-2, 2-3, 3-4, 4-5, 5-6, 6-7, 7-8, and 8-9.

Contre-accent de cinq, puis une suite de dix au vers suivant, (dix positions marquées sur dix), dans les deux vers consécutifs du dizain CCCLXVII :

The diagram shows two verses. The first is "Car en mon corps: mon Ame, tu revins," with rhythmic markings above it. The syllables are numbered 1 to 5. Above each syllable is a symbol: a downward arrow for 1, an upward curve for 2, a downward curve for 3, an upward curve for 4, and a downward arrow for 5. Brackets below the line connect syllables 1-2, 2-3, 3-4, and 4-5. The second verse is "Sentant ses mains, mains celestement blanches" with rhythmic markings above it. The syllables are numbered 1 to 10. Above each syllable is a symbol: a downward arrow for 1, an upward curve for 2, a downward curve for 3, an upward curve for 4, a downward arrow for 5, an upward curve for 6, a downward curve for 7, an upward curve for 8, a downward arrow for 9, and an upward curve for 10. Brackets below the line connect syllables 1-2, 2-3, 3-4, 4-5, 5-6, 6-7, 7-8, 8-9, and 9-10.

Figura 2 — Exemplo de notação gráfica do ritmo (DESSONS; MESCHONNIC, 1998, p. 174)

Nas análises que apresentaremos a seguir, adotamos alguns dos termos apontados pelos autores quando achamos necessário, mas não nos preocupamos em segui-los à risca⁸⁴. Como exemplo, os autores empregam “eco” ou “repetições” em substituição aos termos assonância e aliteração (como verificado na Ilustração 2 acima, ao citarem o “eco vocálico” em *tant – encore* no lugar da assonância), por estes últimos “participarem da representação tradicional da linguagem, em termos de sentido e de forma” (DESSONS; MESCHONNIC, 1998, p.101), enquanto nós os mantivemos. Já as definições de acento de ataque e contra-acento nos foram preciosas para melhor explicar nossas interpretações. A primeira se divide em acento de ataque consonantal, que ocorre quando “o ataque é realizado pela consoante inicial de um grupo rítmico” (DESSONS; MESCHONNIC, 1998, p.141) e acento de ataque vocálico, segundo o qual ao iniciar um grupo, a vogal “pode acentuar a sílaba que ela

⁸⁴ A complexidade do formalismo da proposta dos autores nos levou a apresentar os trechos gravados referentes ao original e à nossa tradução, apensados a esta dissertação, que ilustra o resultado do procedimento tradutório adotado, contribuindo para a sua compreensão.

constitui” (DESSONS; MESCHONNIC, 1998, p.142), provocando o fenômeno da oclusão glotal⁸⁵. Respectivamente, os exemplos dados são: (i) “Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? Ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?” (DESSONS; MESCHONNIC, 1998, p. 141), frase retirada de *L'étranger*, de Baudelaire, na qual as sílabas são acentuadas pelas consoantes de ataque [k], [d] e [t]; e (ii) os comandos militares “[?] une-deux ! [?] une-deux !” e “En avant !” (DESSONS; MESCHONNIC, 1998, pp. 142-143), cujas sílabas são acentuadas por vogais reproduzidas por meio da oclusão da glote quando pronunciadas. O contra-acento, segundo os autores, é uma marca acentual que integra o discurso, sendo ela a sequência de dois acentos, hoje comum em língua francesa. Alguns dos exemplos onde podemos ver essa força acentual — violência variável, conforme os autores — são: “(...) pour sa haute *taille*” (Victor Hugo) (DESSONS; MESCHONNIC, 1998, p.153) e “Le gai Guadalqui *vir rit* aux blonds orangés” (Verlaine) (DESSONS; MESCHONNIC, 1998, p.154). Embora os autores categorizem nove possíveis tipos de contra-acentos (DESSONS; MESCHONNIC, 1998, p.154-155), não nos ativemos a eles, por não fazer parte de nosso escopo. Finalmente, consideramos importante dizer que, no decorrer de todo o processo, não empregamos a transcrição fonética internacional e, como Faleiros (2012, p. 120⁸⁶), optamos por não utilizá-la para facilitar a leitura do texto.

Lembramos que os trechos selecionados podem ser ouvidos no CD apensado a esta dissertação⁸⁷ e que o número das faixas no CD está devidamente indicado em cada trecho. Vamos, então, às análises.

⁸⁵ “Chama-se oclusão glotal o som produzido por uma oclusão na faringe ou na laringe, onde é possível fechar momentaneamente a passagem do ar, aproximando-se completamente as cordas vocais uma da outra. Esse som não tem valor fonológico em francês, embora apareça às vezes diante de uma vogal inicial pronunciada com força. Mas é uma consoante normal em certas línguas, como o dinamarquês e o alemão, em que precede regularmente toda vogal inicial acentuada, assegurando assim uma função demarcativa. A sua representação é /ʔ/”. (DUBOIS, J. et al. **Dicionário de linguística**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2014, p. 440)

⁸⁶ FALEIROS, A. Traduzir o poema. Coleção estudos literários. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

⁸⁷ A leitura é realizada em língua francesa e em língua portuguesa; no entanto, os trechos lidos em língua portuguesa não são os mesmos apresentados ao final de cada revisão de cada trecho, mas os trechos da versão final apresentada no subcapítulo 4.2.

TRECHO 01 (FAIXA 05)**Original (CHEDID, 1989, p.09)**

Un matin d'août, se rendre à son travail en traversant Paris à pied. Découvrir la ville à la sortie de sa nuit ; observer son développement graduel hors du bain révélateur. S'en imbiber les yeux. Bénir le sort de faire partie de cette cité. La surprendre, parcourue par de rares passants, dans sa captivante nudité. Se tenir, parfois, au bord d'un trottoir : compter jusqu'à vingt, jusqu'à trente, quarante... sans qu'une voiture s'annonce sur la chaussée. Naviguer le long de ses avenues, serpenter au fil de ses ruelles, contourner ses places ; côtoyer la Seine qui se cuivre, les arbres qui s'enluminent. Goûter à ce silence rythmé par tant de souffles. Ressentir ce face à face, chargé de tant de vies. Chanter en dedans. Savourer.

Tradução e revisões

(1) 19/12/2012	Comentários
<p>Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar sua transformação gradual desvelando-a do banho revelador. Embeber os olhos. Abençoar o destino por fazer parte dessa cidade. Surpreendê-la, percorrida por raros pedestres, na sua cativante nudez. Parar, às vezes (<i>parfois</i>), à beira de uma calçada (<i>trottoir</i>): contar até vinte, trinta, quarenta... sem que um carro se anuncie na rua. <i>Navegar</i> ao longo de suas avenidas, serpentear nos meandros de suas vielas, contornar suas praças; margear o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar desse silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse cara a cara, cheio de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.</p>	<p>Sem comentários. (As palavras <i>parfois</i> e <i>trottoir</i> foram deixadas entre parênteses, em vermelho e em itálico. A palavra <i>Navegar</i> foi deixada em vermelho e em itálico)⁸⁸.</p>
(2) 30/05/2013	Comentários
<p>Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar <i>sua transformação gradual tirando-a do banho revelador</i>. Embeber os olhos. Louvar o destino por fazer parte dessa cidade. Surpreendê-la, percorrida por raros pedestres, na sua cativante nudez. Parar, volta e meia, no bordo do meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta... sem que um carro se anuncie na rua. <i>Navegar</i> ao longo de suas avenidas,</p>	<p>Sem comentários. (O trecho <i>sua transformação gradual tirando-a do banho revelador</i> foi realçado em vermelho e marcado em itálico. A palavra <i>Navegar</i> está em vermelho e em itálico. Realçamos em amarelo e em itálico “<i>Experimentar esse cara a cara</i>”.)</p>

⁸⁸ Colocamos entre parênteses as informações das cores usadas pois este documento seria majoritariamente impresso em preto e branco, permanecendo colorida apenas a página que integra, explica e exemplifica a metodologia adotada (Cf. Figura 1, p. 79).

<p>serpentear nos meandros de suas vielas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar deste silêncio ritmado por tantos suspiros. <i>Experimentar esse cara a cara</i>, carregado de tantas vidas. Cantar internamente. Saborear.</p>	
<p>(3) 07/07/2014</p>	<p>Comentários</p>
<p>Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade no alvorecer; observar sua aparição gradual fora do banho revelador. Absorvê-la pelos olhos. Bendizer a sorte de dela fazer parte. Surpreendê-la, percorrida por raros passantes, na sua cativante nudez. Ficar, volta e meia, parado no meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear no curso de suas ruelas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar esse silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse cara a cara, carregado de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.</p>	<p>Uso de vírgulas torna o texto mais econômico e poético.</p> <p><i>(Absorvê-la pelos olhos</i> realçado em vermelho e <i>bord, Naviguer, le long, Serpenter, Seine, silence rythmé, souffles</i> e <i>Chanter</i> marcados em amarelo, por integraram os campos semânticos de <i>rio</i> e <i>ritmo</i>)</p> <p>Goûter qqch = apprécier par le sens du goût, déguster, savourer qqch (également au figuré comme Montaigne l'a très bien dit) → enjoy sthg</p> <p>Goûter à qqch = en prendre un peu pour en éprouver le goût (généralement pour la 1ère fois) → taste sthg</p> <p>Se tenir, parfois, au bord d'un trottoir = Ficar, volta e meia, parado no meio-fio = mantém o princípio fonético.</p>
<p>(4) 11/05/2015</p>	<p>Comentários</p>
<p>Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar sua aparição gradual fora do banho revelador. Embeber os olhos. Bendizer a sorte de dela fazer parte. Surpreendê-la, percorrida por raros passantes, em sua cativante nudez. Parar, volta e meia, no bordo do meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear no curso de suas ruelas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar esse silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse cara a cara, carregado de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.</p>	<p>Melhor <i>embeber</i> a encharcar. A imagem é de emoção devido à (re) descoberta da cidade. Também possibilita um efeito sonoro com <i>bendizer</i> e reitera o ritmo. Também é melhor o uso de <i>bordo</i>, por reforçar o campo semântico.</p>

Análise: Na primeira tradução do trecho (1), que é o primeiro parágrafo do livro, os pontos que nos colocam alguma dificuldade são marcados em vermelho — “parfois”, “trottoir”, “Navegar”. Verificamos que as cores, usadas no dia a dia e relacionadas às normas internacionais de trânsito — vermelho parar, amarelo atenção (como veremos mais adiante) —, acabam sendo usadas automaticamente na produção ou revisão de um texto, remetendo à sua organização, ou à busca dela, por parte de quem nele trabalha. Na data anunciada, dezembro de 2012, foram feitos os primeiros testes de tradução, de maneira livre, como mostra a preservação das palavras “parfois” e “trottoir” em língua francesa, entre parênteses, no texto traduzido; devido à rima provocada por essas palavras ([ois] — [oir]), vimos que a tradução literal não manteria a sonoridade e acreditamos que a leitura no meio do trecho em português poderia nos provocar algum estímulo criativo quando retrabalhássemos a frase. Também deixamos a palavra “Navegar” em vermelho, quando deveria ter sido marcada apenas em amarelo, uma vez que o intuito era indicar que ela integrava o campo semântico da imagem narrada, que remetia ao rio Sena (palavras rio, fluvial). Ou seja, fica claro o caráter incipiente da tradução, ainda sem normas básicas, como as de revisão do texto. Importa dizer que, naquela data, ainda não fazíamos comentários e a tradução era corrida⁸⁹. Na primeira revisão da tradução (2), por não gostarmos de “desvelando-a” trocamos por “tirando-a”, que a nosso ver ainda não tinha ficado bom (o trecho continuou em vermelho); de alguma forma, essas escolhas quebravam a leveza do ritmo. Mudamos “Abençoar” para “Louvar” pensando em manter a força religiosa da palavra — Chedid usa termos e faz referências religiosas em suas obras. Depois de testes rítmicos relacionados a “parfois” e “trottoir”, a tradução não foi e não podia ser literal: “Parar, volta e meia, no bordo do meio-fio” manteve a sonoridade pela repetição de uma palavra, alternando apenas seu gênero (meia/meio), e a reconstituição da rima em língua portuguesa. Usamos a palavra “bordo” por estar relacionada a “Navegar”, “Sena” e “bordejar”. A mudança de “Cantar por dentro” por “Cantar internamente”, verificada na comparação entre (1) e (2), mas não registrada nos comentários nem marcada, foi apenas um teste, bem como a alteração de “Sentir esse cara a cara” por “Experimentar esse cara a cara”. A marcação deste último trecho denota que não gostamos do resultado; e, apesar de não dar nenhum indício, tampouco da primeira mudança apontada. No primeiro caso, “internamente” nos remeteu a algo corporativo,

⁸⁹ Cf. 1ª etapa, p. 78.

frio, incoerente com a imagem narrada. Já “experimentar”, além de ser uma palavra muito longa, não provoca a mesma sensação do original, por dar a ideia de uma ação proposital, ativa, enquanto “sentir” denota também passividade, a tranquilidade descompromissada proporcionada pelas águas do rio, ritmada por silêncios e suspiros, dando um ar de mistério, de algo que vai além das palavras. As modificações buscam a sonoridade e a correspondência lexical do campo semântico de rio (o Sena), bem como a leveza da imagem gerada pelo ritmo: tem-se a impressão de que o personagem flutua sobre as águas do rio; que sua vida segue, de alguma maneira, seu próprio fluxo, bem como o rio. Na terceira revisão (3) fizemos alguns comentários e algumas mudanças. A expressão “goûter à”, que anteriormente não havia sido colocada em dúvida, foi verificada em dicionário e registrada, devido à sutileza da língua francesa que, em determinado momento de leitura na data apontada, causou-nos incerteza – fomos verificar a diferença entre “goûter quelque chose” e “goûter à quelque chose” e preferimos registrá-la caso voltássemos a ela durante uma releitura futura. A questão inicial que nos incomodava em (1) e (2) — “desvelando-a” e “tirando-a” — foi solucionada pela tradução literal (“hors” = “fora”). Em (3) não usamos nem “Abençoar” (1), nem “Louvar” (2) para traduzir “Benir”, mas “Bendizer” (em nenhum momento marcada), que nos levou mais nitidamente à imagem de alguém agradecendo aos céus pela graça recebida (a visão apaziguadora da cidade). Substituímos “meandros” por “curso”, pois avaliamos o campo semântico e a imagem (o curso fluvial / curso de água; já meandro remete igualmente a estrada, caminho de terra). A lapidação do texto traduzido continuou. Enquanto há a busca pelo ritmo misturada à imagem em primeiro plano, verifica-se que a preocupação com o léxico também ocorre, em segundo plano, e com ela a busca pelas palavras certas. Na última revisão (4), considerando as alterações precedentes, decidimos quais foram as melhores decisões, os porquês, e finalizamos a tradução do trecho, em alguns casos optando por decisões anteriormente tomadas. Entendemos que, se não puséssemos um ponto final, nunca encerraríamos a tradução do trecho, posto que a impressão de que a reescritura sempre pode ficar melhor acompanha o tradutor em cada releitura. Por isso, deixamos qualquer possível modificação para a leitura final apenas da obra traduzida, em português, sem cotejos.⁹⁰

⁹⁰ A tradução final deste trecho encontra-se na página 182; o registro sonoro, na Faixa 06 do CD.

TRECHO 02 (FAIXA 07)**Original (CHEDID, 1989, p.11)**

Dénué de rancune, Léonard s'en donnait à cœur joie. Il faisait grimper son neveu sur ses épaules, et caracolait autour de la table des banquets en hennissant, en lançant de bons mots à chaque invité.

Tradução e revisões

(1) 19/12/2012	Comentários
Desprovido de ressentimentos, Léonard se doava à tarefa com imenso prazer. Fazia o sobrinho subir em seus ombros e fanfarreava ao redor da mesa do banquete relinchando, ao mesmo tempo em que distribuía elogios a cada convidado.	Sem comentários.
(2) 27/07/2014	Comentários
Desprovido de rancor, Léonard se doava de corpo e alma. Fazia o sobrinho subir em seus ombros e caracolava ao redor das mesas dos banquetes, relinchando e proferindo ditos espirituosos a cada convidado.	dénué / s'en donnait – desprovido / se doava (não gostei ainda)
(3) 11/05/2015	Comentários
Sem rancores, Léonard se doava de corpo e alma. Fazia o sobrinho subir em seus ombros e caracolava ao redor das mesas dos banquetes relinchando, proferindo ditos espirituosos a cada convidado.	É difícil se inspirar para achar a palavra certa, mesmo consultando vários dicionários. Às vezes a solução pode ser mais simples do que parece.
(4) 18/06/2015	Comentários
Sem um pingão de ira, Léonard se comprazia. Fazia o sobrinho subir em seus ombros e caracolava contornando a mesa dos banquetes enquanto relinchava e proferia ditos jocosos a cada conviva.	Não tinha ficado nada bom. O ritmo tinha sido totalmente descartado. Atentei para: Faisait – grimper - Caracolait – banquets – invité / autour - table / en hennissant, en lançant.

Análise: Considerando as datas identificadas, percebe-se que houve grandes intervalos entre a tradução e as releituras e alterações. A primeira tradução (1) foi realizada de maneira bruta, sem nenhuma atenção ao ritmo. Já na primeira revisão (2), em que aparece o primeiro comentário, observa-se um ponto de atenção relativo à sonoridade. O texto começou a ser lapidado. Na terceira (3), verifica-se uma

tentativa falha de modificação no texto e um desabafo no comentário relacionado à falta de inspiração — ou seja, o registro das etapas da prática atesta a tradução como sendo uma atividade de caráter criativo. Ao final, comparando a primeira tradução e a última revisão (1 e 4), observa-se a diferença rítmica do texto traduzido e dos comentários, que mostram a percepção detalhada nos comentários da última modificação. Ao contrário da revisão (3), na (4) é nítida a inspiração, primordial, na tradução do ritmo. Nota-se, finalmente, que as explicações detalhadas sobre as escolhas não foram anotadas nos comentários, mas pensadas e feitas, isto é: durante o ato tradutório aqui discorrido, não visamos outro leitor, mas nossa própria releitura enquanto tradutoras realizadoras do processo em curso. Atendo-se à transformação de “desprovido de ressentimentos” (1) para “desprovido de rancor” (2), “sem rancores” (3) e “sem um pinga de ira” (4), verifica-se o movimento da própria atividade tradutória em busca do movimento cadenciado do texto em português. Essa ênfase, na tradução (4), é dada inicialmente pela repetição da vogal [i]: “ira”, “comprazia”, “fazia”, “subir”, remetendo ao ritmo como tradução do próprio ar, do menino no alto, sentindo o vento. Em seguida o ritmo torna-se circular, com “caracolava” e o uso de palavras redondas, com as vogais [o] e [a]: “contornando”, “enquanto”. O ritmo retoma, então, a cadência anterior e a palavra “enquanto” possibilita o uso de “proferia”, que justifica a escolha de “conviva” no lugar de “convidado” e reforça, dessa maneira, a acentuação final em [ia]. Outro ponto de atenção não indicado nos comentários, mas verificado nas quatro etapas, é “la table des banquets”, literalmente “a mesa dos banquetes” (singular + plural), como utilizado em (4). No contexto, Chedid se refere à mesa onde sempre eram servidos os banquetes durante as reuniões de família. Pensamos em “mesa de quitutes”, “mesa dos pratos” e “mesa das refeições”, mas mantivemos a tradução literal (4). Por último, a troca de “espirituosos” (1,2,3) por “jocosos” (4) deu-se pela escolha do jogo sonoro proporcionado por [co], [ca], [con]: jo[co]sos a [ca]da [con]viva.⁹¹

⁹¹ A tradução final deste trecho encontra-se na página 183; o registro sonoro, na Faixa 08 do CD.

TRECHO 03 (FAIXA 09)**Original (CHEDID, 1989, p.13)**

D'avance il imaginait la plate-forme tournante, surmontée de chevaux rutilants, de véhicules bariolés. À la pensée de ces flots d'enfants montant à l'assaut de son futur Manège, il exultait. Bien que tenacement célibataire, et persuadé qu'il n'aurait jamais d'enfants à lui, il se réjouissait de leur procurer bientôt gaieté, plaisir et friandises en guise de récompense.

Tradução e revisões

(1) 19/12/2012	Comentários
<p>Ele imaginava a plataforma rotatória, dominada de cavalos reluzentes, veículos coloridos. Ao pensar no fluxo de crianças invadindo o Carrossel, vibrava. Embora obstinadamente solteiro e convencido de que nunca teria filhos, se regozijava com a ideia de oferecer às crianças, em breve, alegria, prazer e balas como recompensa.</p>	<p>Sem comentários. (“coloridos” e “como recompensa” destacados em vermelho)</p>
(2) 27/07/2014	Comentários
<p>Ele já imaginava a plataforma rotatória, dominada de cavalos reluzentes, veículos coloridos. Ao pensar na massa de crianças invadindo seu futuro Carrossel, vibrava. Embora obstinadamente solteiro e convencido de que nunca teria filhos, se regozijava com a ideia de dar às crianças, em breve, alegria, prazer e gulodices como brindes.</p>	<p>Sem comentários. (“massa de crianças” e “prazer e gulodices como brindes” destacados em amarelo)</p>
(3) 30/10/2014	Comentários
<p>Já imaginava a plataforma rotatória, dominada por cavalos reluzentes, veículos coloridos. Ao pensar na massa de crianças invadindo seu futuro Carrossel, vibrava. Embora obstinadamente solteiro e convencido de que nunca teria filhos, se deleitava com a ideia de dar às crianças, em breve, alegria, prazer e gulosices como recompensa.</p>	<p>* (3) <u>flots d'enfants montant</u> (f / ant) * (1) <u>na massa de crianças invadindo</u> * (6) <u>flots</u> * (3) <u>plaisir et friandises en guise</u> * (1) <u>prazer e gulosices como</u> * (1) <u>se felicitava</u></p>

(4) 11/05/2015	Comentários
<p>Já imaginava a plataforma rotatória dominada por cavalos reluzentes, veículos sarapintados. Ao pensar no povaréu pueril apossando-se de seu futuro Carrossel, exultava-se. Embora obstinadamente solteiro e persuadido de que nunca teria filhos, rejubilava-se por, em breve, prover às crianças risos, regozijos e guloseimas como prendas.</p>	<p>Reluzentes /cintilantes Fluxo – importante manter ("povaréu pueril apossando-se" e "risos, regozijos e guloseimas como prendas" estão sublinhados)</p>

Análise: Percebe-se que a primeira tradução (1) foi desatenta: houve duas omissões ("d'avance" e "futur", sendo a segunda importante para o contexto) e um acréscimo ("com a ideia de"), este último mantido até a segunda revisão (3). Em "invadindo o Carrossel", o uso do artigo "o" no lugar de "seu" (no original "son futur Manège"), junto à omissão de "futuro" acima citada não deixam claro ao leitor uma informação elementar, evidente em língua francesa: trata-se do futuro Carrossel⁹² do personagem de quem se fala, não de um carrossel qualquer. No decorrer do ato tradutório traduzimos por diversas vezes os pronomes possessivos *son, sa* pelos artigos definidos *o, a*, mas nesse caso tal medida não se aplicava. Essa imprecisão foi retificada na primeira revisão (2). Ainda, em (1), as palavras marcadas em vermelho denotam insatisfações tradutórias, pois a primeira, "coloridos", não correspondia exatamente à ideia de "bariolés", que, como aponta o dicionário Larousse (JEUGE-MAYNART et al, 2008?), refere-se a: "Peindre, marquer, composer de couleurs qui ne s'harmonisent pas" (Pintar, marcar, compor de cores que não se harmonizam); a segunda, "recompensa", naquele momento nos remeteu a gratificação financeira. Na primeira revisão (2), no entanto, não vimos problema com o termo, mas o que nos incomodou foi a não consideração do ritmo nítido em duas principais orações: "À la pensée de ces flots d'enfants montant à l'assaut de son futur Manège" (pensée de ces [sée] [ces] [s] / flots d'enfants [f] / enfants-montant [ants] [ant] / flots + assault de son [o] [so] [s]/ futur (repetição de [f] com flots e enfant) e "plaisir et friandises en guise de récompense" (plaisir — friandise — guise [i] [ise]). Na primeira, além da aliteração proporcionada pela fricativa [f] e das sílabas tônicas [ants] e [ant], percebe-se pelo som de [f] o fluxo que é enunciado (no caso, das crianças), reforçado pelo som de [s] (pensée, ces, l'assaut, son); entendemos ainda que a sequência de palavras oxítonas

⁹² Sempre com [c] maiúscula; falaremos a respeito no próximo subcapítulo.

(pensée — ces — flots — enfants — montant — assaut — son — futur) transmite a sensação desse fluxo, contínuo, inicialmente cadenciado, passando a um movimento de ascensão indicado pela pronúncia de [ur], acompanhado de sua interrupção, ou seja, de seu fim, indicado por meio da quebra proporcionada pela palavra “Manège” (em nossa leitura, paroxítona). Na segunda oração, a repetição seguida de [i] e [ize] (plaisir, friandise, guise) em oxítonas embala o leitor no ritmo do Carrossel, com cavalos subindo e descendo, movimento finalizado pela palavra “recompense”. Considerando essas observações, tentamos mudanças na tradução, marcadas em amarelo para serem retrabalhadas na segunda revisão (3). Esta etapa (3), datada de outubro de 2014, reflete por meio das anotações numeradas e sublinhadas nos comentários um período de testes no qual cada número correspondia a: (1) dúvida / não gostei / alterar; (2) atenção, rever; (3) rimas / aliterações / recursos poéticos; (4) expressões idiomáticas / locuções; (5) mesmo corpo semântico; (6) palavras relacionadas à unidade lexical ritmo⁹³. Essa numeração foi logo descontinuada, por não ser tão eficiente quanto se pretendia, e prosseguimos com os métodos anteriores, principalmente com as anotações nos comentários. As mudanças são igualmente sutis e não significativas. Na última revisão (4), optamos por substituir “coloridos” por “sarapintados” por esta última escolha estar mais próxima à imagem de “bariolés”. Segundo o Aurélio (2010, p. 1894): “sarapintar [De *pintar*, poss.] [...] 2. Pintar de várias cores; mosquear, matizar, variegar”. As duas orações consideradas pontos de atenção das quais falamos acima (inseridas na segunda e na terceira revisão) foram retrabalhadas. Embora “pensar no poveréu pueril apossando-se de seu futuro Carrossel” não ofereça a mesma sensação de fluxo contínuo do original, as aliterações por meio da oclusiva [p] dão vigor ao movimento das crianças (poveréu pueril) tomando o Carrossel, acentuado pela própria acepção da palavra “apossando-se”. Tal movimento é igualmente reiterado pela repetição de [s] e pelas assonâncias em [u]. No entanto, vimos a palavra “fluxo” como palavra-chave desta frase, seja do ponto de vista do ritmo como do ponto de vista do léxico, e não nos contentamos por tê-la retirado. Na última frase substituímos “regojizava” por “rejubilava-se” para trocarmos em seguida “gostos” por regozijos”, visto que havíamos trocado “alegria” por “risos”; a sequência “risos, regozijos”, por meio da repetição de [r], [i], [s/z] e [os],

⁹³ Falamos acerca da percepção da presença de um grande número de palavras pertencentes à unidade lexical de ritmo no subcapítulo 2.2.3.

proporciona a impressão dos movimentos dos cavalos subindo (em [i]) e descendo (em [os]), interrompido em “prendas”. Mesmo a aceção de “risos” nos remete às crianças sobre os cavalos, ao som de suas risadas. Ainda, a substituição de “gulosices” por “guloseimas” e “recompensa” por “prendas” proporciona a rima em [eimas] / [endas] (no original [ise] / [ise]) e fala diretamente ao imaginário do leitor brasileiro, estando a palavra “prenda” ligada a presente, brincadeiras, festas juninas. Embora em português a rima seja imperfeita e em francês perfeita, ambas são sonoras. Finalmente, traduzimos “procurer” por “oferecer” (1), “dar” (2), “dar” (3) e “prover” (4); a última escolha mostrou-se mais fiel à ideia de *procurer quelque chose aux enfants* (dar algo às crianças), uma vez que “prover”, segundo nossa interpretação, remete a cuidado, dedicação, o que o personagem de quem se fala teria para com as crianças que subiriam em seu Carrossel. Os trechos sublinhados mostram que não ficamos totalmente satisfeitos com a tradução, esperando, como apontamos no Trecho 01⁹⁴, melhorá-la na revisão final do texto em português (subcapítulo 4.2).⁹⁵

TRECHO 04 (FAIXA 11)

Original (CHEDID, 1989, p. 20)

Il le confia ensuite à un passager ami. Ce dernier rejoignait sa famille, installée depuis plusieurs années de l'autre côté de la Méditerranée.

Tous deux prendraient le même cargo qui les débarquerait à Chypre. Ensuite, ils gagneraient Paris par mer et par chemin de fer, les moyens les plus économiques. Le trajet devait prendre entre cinq et sept jours.

Tradução e revisões

(1) 27/07/2014	Comentários
<p>Ele o entrega, em seguida, a um passageiro amigo. Este último se uniria aos seus, instalados havia alguns anos do outro lado do Mediterrâneo.</p> <p>Os dois pegariam o mesmo cargueiro que os deixaria em Chipre. Logo após, chegariam a Paris por via marítima e férrea, os meios mais econômicos. O trajeto levaria entre cinco e sete</p>	<p><i>Installée, années, Méditerranée</i> – interpretei como sendo próprio da língua, porque se for tomar tudo como poético pode ser exagero, ainda que eu saiba que ela escolhe muito bem cada palavra, independentemente do gênero. Entendi como poéticos propositais os casos mais óbvios ou</p>

⁹⁴ Cf. p. 85.

⁹⁵ A tradução final deste trecho encontra-se na página 185; o registro sonoro, na Faixa 10 do CD.

dias.	quando as terminações em rima aparecem em maior número. Parece fácil de traduzir, mas a função poética acaba impondo atenções que podem passar despercebidas na leitura. (“marítima e férrea” destacados em amarelo)
(2) 30/10/2014	Comentários
<p>Ele o confia, em seguida, a um passageiro amigo. Este último se uniria aos seus, que estavam morando, havia alguns anos, do outro lado do Mediterrâneo.</p> <p>Os dois pegariam o mesmo cargueiro que os deixaria em Chipre. Logo após, chegariam a Paris por via marítima e férrea, os meios mais econômicos. O trajeto levaria entre cinco e sete dias.</p>	<p>*<i>Passé simple</i> — presente do indicativo.</p> <p>*(3) <u>installée, années, Méditerranée</u></p> <p>*(3) <u>par mer et par chemin de fer</u></p> <p>*(1) <u>por via marítima e férrea</u> (“via marítima e férrea » sublinhado)</p>
(3) 06/07/2015	Comentários
<p>Ele o confia, em seguida, a um passageiro amigo. Este último se uniria à sua família, que vivia, muitos anos havia, na parte oposta do Mediterrâneo.</p> <p>Os dois partiriam no mesmo cargueiro que os deixaria em Chipre. Dali chegariam em Paris por mar e por ferrovia, as vias mais acessíveis. O trajeto deveria durar entre cinco e sete dias.</p>	<p>Acento de grupo; foi provavelmente proposital: <i>dernier, rejoignait, installée, années, Méditerranée, prendraient, débarquerait, gagneraient.</i> // Ami / famille</p> <p>Ou: à sua família, estabelecida, muitos anos havia</p> <p>Partiriam / viajarão</p> <p>Tentativa de manter <i>Paris par mer et par chemin de fer.</i></p> <p>Chypre / Ensuite / économiques</p> <p>Chypre/ chemin – de novo [ch]</p> <p>Trajet / prendre / entre – [r] // endre-entre</p> <p>por via marítima e por ferrovia (outra possibilidade)</p>

Análise: Aqui registramos já na primeira tradução (1), bruta, uma preocupação até então não anunciada: seria exagerada nossa leitura rítmica, mesmo considerando a bibliografia da autora e suas próprias afirmações sobre a busca pela palavra certa, pela sonoridade? É interessante notar que, nos trechos anteriores, as primeiras traduções foram realizadas no final de 2012, enquanto neste ela data de 27/07/2014.

Considerando o progresso de nossa pesquisa, iniciada em 2013, vemos que no decorrer do ato tradutório diferentes observações — como essa — passam a ser feitas, sobre o próprio ato, não apenas sobre o ritmo, sem deixar de destacar observações em amarelo, relacionadas a efeitos de som. Na primeira revisão (2) nota-se a alteração de “entrega” (1) por “confia”, permanecendo a tradução literal; sob o viés dos tempos verbais, “confia” (fr), verbo conjugado em francês na terceira pessoa do singular do *passé simple*, é traduzido pelo mesmo verbo conjugado na terceira pessoa do singular do presente do indicativo em português. Essa troca nos tempos verbais ocorre por duas razões: a primeira delas instintiva, que traduz “entrega” ou “confia” como se fosse um empréstimo da língua francesa, e a segunda, de maneira mais atenciosa, que percebe a variação de tempo entre as línguas e que, levando em conta o contexto e o ritmo, marcado aqui pela assonância em [i] no parágrafo, desde *confia* até *havia*, opta conscientemente por mantê-la. Isso se dá pois este trecho integra um trecho curto narrado de maneira isolada, que abre um novo espaço no livro, cuja narrativa acontece em um tempo passado, e é separado graficamente do trecho que o sucede; o local, o tempo e os personagens mudam. Foi, como já citado no Capítulo 1⁹⁶, uma escolha pela força do texto e da imagem e pela proximidade temporal com o leitor. Outra verificação nesse sentido se refere a “rejoignait”, do verbo *rejoindre*, conjugado na terceira pessoa do singular do *imparfait*, indicando uma ação contínua que ocorria no passado. Em português brasileiro poderíamos adotar apenas o futuro do pretérito (*se uniria*). Se por um lado optamos pela tradução literal “confia” na primeira revisão, por outro procuramos sair da literalidade em busca de um certo ritmo ao trocarmos “instalados” por “moravam” (“moravam havia”, breve aliteração em [v]). Quanto aos comentários com anotações numeradas, trata-se do mesmo teste explicado no Trecho 03⁹⁷. Na última revisão deste trecho (3) assumimos o exagero inicialmente temido e nos sentimos livres para nos atentar, enfim, ao movimento do texto e à sua sonoridade. Algo que já nos havia chamado a atenção no percurso tradutório foi o constante uso de Chedid de mais de uma palavra contendo o dígrafo [ch] em uma mesma frase ou em frases próximas, numa mesma sequência narrativa. É um som que, provavelmente, agradava-lhe. Aqui temos um exemplo, com “Chypre” e “chemin”. De fato, nesse caso, o som de [ch] nos remete ao barulho de locomotiva,

⁹⁶ Cf. p. 49.

⁹⁷ Cf. p. 91.

de água correndo, à imagem narrada. Foi o que pretendemos reforçar ao encurtar “Logo após” para “Dali” na revisão (3) e aproximar as palavras com som de [ch]: “(...) deixaria em Chipre. Dali chegariam”, resolvendo também dessa forma uma outra questão verificada: a assonância em [i] (y/i) em “Chypre” e “Ensuite”. Embora reforcemos a sonoridade em [ch] perde-se o que Dessons e Meschonnic (1998) chamam de acento de ataque⁹⁸, proporcionado por “En” em “Ensuite”. Um ponto que já havíamos observado traduzindo outros trechos⁹⁹ foi a repetição do advérbio *ensuite* pela autora em duas frases próximas (aqui ela usa no primeiro e no segundo parágrafo); automaticamente, não as traduzimos da mesma forma. Mas, neste caso, pensando em Chedid, passamos a ver essa repetição como proposital visando a reiterar a continuidade do longo caminho tomado de um continente a outro e indagamo-nos sobre mantê-la, mas no final não a mantivemos justamente devido às escolhas acima apontadas, prevalecendo sempre o ritmo. O incômodo com a tradução inicialmente apática da rima “mer et fer” foi solucionado após uma observação mais atenta que considerou as orações “Paris par mer et par chemin de fer”. O ritmo foi criado pelas aliterações em [p] com “Paris”, “por” e “por”, pelas aliterações em [v] e, principalmente, pelas rimas vocálicas [ia] em “uniria”, “vivia” e “havia” no primeiro parágrafo e “ferrovia”, “vias”, “deveria” e “dias” no segundo; e, assim como ocorre com [ch], pelo som de [s] em “Paris”, “as vias mais acessíveis”, “cinco e sete dias”. O fim do segundo parágrafo culmina com a esperada interrupção da viagem demarcada por meio de palavras mais curtas, objetivas, bem como com a marcação temporal dada pela definição dos dias (cinco a sete dias). Pensamos ainda, conforme anotado no comentário de (3), em manter o que havíamos definido em (1) e (2), “por via marítima”, mas entendemos que “por via marítima e por ferrovia, as vias mais acessíveis” seria excessivo. Por fim, embora não tenhamos registrado, percebemos um erro de concordância nominal em “por via marítima e férrea”, em (1) e (2), que teríamos corrigido se tivéssemos optado por manter tal oração (sendo o correto: *vias marítima e férrea*).¹⁰⁰

⁹⁸ Cf. p. 83.

⁹⁹ Não vamos trazer novos exemplos, só queremos reforçar uma observação relacionada às escolhas lexicais da autora enquanto leitoras-tradutoras.

¹⁰⁰ A tradução final deste trecho encontra-se na página 192; o registro sonoro, na Faixa 12 do CD.

TRECHO 05 (FAIXA 13)**Original (CHEDID, 1989, p.20)**

Gare de Lyon. Fin mai 1987. Plein midi.

Un soleil novice explosait dans un ciel qui avait, jusqu'ici, boudé la belle saison. Il se répandait, fourmillait au-dessus de la ville, transperçait les verrières du hall ; illuminait les locomotives et les wagons, faisait scintiller les rails. Sous cette flambée de lumière, même le souvenir des nuages, avec cette couleur cendre dont ils badigeonnent visages et pierres, s'effaçait. Enjambant un printemps moisi, le temps se surpassait. L'été s'annonçait triomphal.

Tradução e revisões

(1) 27/07/2014	Comentários
<p>Estação de Lyon. Fim de maio, 1987. Meio-dia.</p> <p>Um sol noviço explodia em um céu que, até então, recusara-se a aparecer na estação das flores. Ele se propagava, fervilhava sobre a cidade, transpassava as vidraças da entrada; iluminava as locomotivas e os vagões, fazia os trilhos cintilarem. Sob essa irrupção luminosa, mesmo a lembrança das nuvens, cuja coloração cinzenta pincelava rostos e pedras, desaparecia. <i>Enjambant</i> uma primavera úmida, o tempo passava. O verão se anunciava triunfal.</p>	<p>Deixei Lyon e Marseille em francês (nomes próprios), pois a história se passa na França, tem personagens francófonos e Paris como pano de fundo.</p> <p>Em alguns locais há rimas em francês que não são recuperadas em português; em outros há rimas em português onde não há em francês.</p> <p>(“<i>Enjambant</i> uma primavera úmida, o tempo passava” marcado em vermelho)</p>
(2) 22/10/2014	Comentários
<p>Gare de Lyon. Fim de maio, 1987. Meio-dia.</p> <p>Um sol noviço explodia em um céu que, até então, havia ignorado a estação das flores. Ele se propagava, fervilhava sobre a cidade, transpassava as vidraças do saguão; iluminava as locomotivas e os vagões, fazia os trilhos cintilarem. Sob essa irrupção luminosa, até a lembrança das nuvens, cuja coloração cinzenta cobria rostos e pedras, desaparecia. Deixando para trás uma primavera úmida, o tempo estava melhor do que de costume. O verão se anunciava triunfal.</p>	<p>(Comentários mantidos; não houve modificação com relação aos acima expostos).</p>
(3) 08/06/2015	Comentários
<p>Gare de Lyon. Fim de maio, 1987. Meio-dia.</p> <p>Um sol noviço explodia em um céu que, até então, havia ignorado a estação das flores.</p>	<p>Perde-se algumas letras [l] que dão o ritmo no discurso. Ex: saguão; iluminava. Tentar trazê-las de volta.</p>

<p>Propagava-se, fervilhava sobre a cidade, transpassava as vidraças do saguão; iluminava as locomotivas e os vagões, fazia os trilhos cintilarem. Sob essa explosão luminosa, até a lembrança das nuvens, com a cor cinza cobrindo rostos e pedras, desaparecia. A despeito do contratempo da primavera úmida, o tempo superava as expectativas. O verão se anunciava triunfal.</p>	<p>Ela usa printemps / temps. Rima rica. Mantivemos.</p> <p><i>Sous cette</i> faz pensar em <i>sucette</i>.</p>
<p>(4) 29/08/2015</p>	<p>Comentários</p>
<p>Gare de Lyon. Fim de maio, 1987. Pleno meio-dia.</p> <p>Um sol noviço explodia em um céu que, até então, omitira-se na estação das flores. Ele se propagava, ebulia sobre a cidade, transpassava as vidraças do saguão; resplandecia as locomotivas e os vagões, fazia os trilhos cintilarem. Sob essa deflagração luzidia, mesmo a lembrança das nuvens, cuja coloração cinza cobria rostos e pedras, desaparecia. A despeito do contratempo da primavera úmida, o tempo excedia as expectativas. O verão se anunciava triunfal.</p>	<p>Fica melhor: Pleno + explodia [pl] omitira-se /ebulia/resplandecia/luzidia/excedia: som de [ja], abrir e fechar da boca.</p> <p>[l] ok deflagração-coloração Cinza-desaparecia Despeito-contratempo-tempo</p>

Análise: Observamos o mesmo progresso apontado no trecho anterior atinente à lapidação do texto. No entanto, registramos poucas mudanças nos comentários, como vemos nas alterações de “Estação de Lyon” (1) para “Gare de Lyon” (2) e de “cuja coloração cinzenta cobria rostos e pedras” (2) para “com a cor cinza cobrindo rostos e pedras” (3). No primeiro caso, a ideia foi preservar Gare, palavra também da língua portuguesa, visando a reforçar a ambientação da cena do original; no segundo caso, tentamos buscar a sonoridade por meio da repetição de [co]: *coloração*, *cobria*. Nos comentários da tradução (3) citamos alguns pontos de atenção, como a rima rica, e mesmo uma observação inicialmente sem importância efetiva para a tradução, relativa à pronúncia semelhante, mas não igual, das palavras dispostas no original uma atrás da outra: *sous cette* (sob essa / esta) fez-nos pensar em *sucette* (pirulito), a diferença estando apenas em [ou] e [u]. Sob o prisma da cadência, a primeira tradução (1) está mais harmônica devido ao uso de “Ele se” e “mesmo”, que conferem leveza e a noção de um acontecimento rotineiro, do movimento do dia-a-dia, por darem continuidade à imagem narrada. Na tradução (2) fizemos um corte com o uso de “até” no lugar de “mesmo”: a primeira é uma palavra seca, monossilábica, que dá a impressão de

finalização da narração, e acelera o movimento frenético do cotidiano; já a segunda possui uma sonoridade mais envolvente, pela repetição de [m] e pela sílaba tônica (mes), mais longa quando pronunciada. Observamos igualmente o corte na cadência na tradução (3) pelo uso de “Propagava-se” no lugar de “Ele se propagava”, o que nos levou a entender que nem sempre a tentativa de tornar o texto mais enxuto é válida quando o que se busca é o ritmo. Numa análise mais detalhada do trecho, verificamos que na primeira linha o uso da vírgula, que não consta no original, imprimiu a cadência em português: “Fim de maio, 1987. Meio-dia”. Ainda, a própria prosódia da língua portuguesa possibilita o jogo de palavras entre “maio” e “meio”, o que nos levou a optar pela omissão de “Pleno” (“Plein midi”) com o propósito de manter o ritmo das frases curtas. No entanto, posteriormente conjecturamos seu uso devido à força do encontro consonantal de [pl], repetido mais adiante em “explodia”, cuja importância se dá também pela repetição de [dia] (“Meio-dia” e “explodia”). As traduções das orações “recusara-se a aparecer” (1), “havia ignorado” (2) e “havia rejeitado” (3) denotam insatisfação nas soluções até então encontradas. Em (3) a palavra “explosão” foi repetida (vimos anteriormente “explodia”) ao substituir “irrupção”, em virtude da ênfase em [l]: “iluminava”, “locomotivas”, “cintilarem”, “luminosa”. Apesar dessas observações duvidosas, chegamos a, pelo menos, uma solução satisfatória: a reescritura da oração “A despeito do contratempo da primavera úmida, o tempo superava as expectativas”; além da rima rica (contratempo – tempo), a quebra por conta dos grupos consonantais remete ao contratempo citado. Na última revisão (4), feita enquanto escrevíamos esta análise, retomamos algumas soluções avaliadas como mais adequadas conforme considerações que fizemos na análise da revisão (3): reconsideramos “Pleno meio-dia”, alteramos “explosão”, que aparecia duas vezes, por uma palavra que seguia a aliteração em [l], “deflagração”, a qual nos levou a retomar “cuja coloração” no lugar de “com a cor”; mantivemos “cinza”, por percebermos a sonoridade entre “cinza” e “desaparecia”, mantendo o ritmo de todo o parágrafo, que apresenta forte aliteração em [s] e [l]. Ainda, relendo o trecho em francês, percebemos que havia um fechar e abrir a boca constante para pronunciar as vogais abertas, [a] e [é], o que nos fez pensar no movimento do sol noviço, expandindo-se, explodindo. Por isso substituímos palavras terminadas em [ava] (“fervilhava”, “iluminava”, “superava”), cuja repetição dava a impressão de algo sem movimento, por palavras terminadas em [ia] (“ebulia”, “resplandecia”, “excedia”), intercalamos [ava] e [ia] em “se propagava, ebulia”, e buscamos reiterar o movimento de fechar e abrir a boca proporcionado pela pronúncia

de [ia] utilizando “omitira-se” e “luzidia”. Captamos, assim, a força — o ritmo — do sol, astro indomável, luminoso, que comanda o tempo, que não dá tempo à cidade, às locomotivas e aos vagões, à lembrança (negativa) das nuvens cinzas. Há uma sequência ritmada de acontecimentos, consolidados pelos princípios fonéticos. Além disso, é um parágrafo, como se poderá ler na versão final traduzida (Capítulo 4), que introduz a chegada do pequeno Omar-Jo em Paris — para nós, nesse sentido, o sol é o próprio menino, com toda a força e com todo o ritmo aqui narrados. Sua chegada é a própria explosão do sol, o anúncio do verão depois de uma primavera cinzenta. Ao mesmo tempo, considerando a história narrada e a personalidade do menino, o movimento do sol nos remete também às batidas do coração, à força vital, à esperança, sempre presente nas obras de Chedid.¹⁰¹

TRECHO 06 (FAIXA 15)

Original (CHEDID, 1989, p.39-40)

Passant du cheval gris moucheté, au noir, au fauve, à l'alezan, au bai-cerise, il frotta leurs jambes, leur poitrail, leurs flancs ; les bouchonnant comme s'ils étaient vivants. Il lustre leurs crinières et leurs queues, fit étinceler brides et rênes. A califourchon sur chaque monture il rinçait, puis curetait l'intérieur de leurs oreilles, de leurs naseaux. — Des nids a poussière ! s'exclama-t-il à quelques pas de Maxime qui le fixait, bouche bée.

Finalemnt, il entreprit le nettoyage du carrosse. Il balaya les lames du parquet, brossa la banquette en velours rouge sur laquelle il avait dormi ; épousseta les roues, astiqua les dorures. Avec une dextérité stupéfiante, se servant de son seul bras, l'enfant répara l'étrier, fit reluire les sept miroirs.

Tradução e revisões

(1) 26/07/2014	Comentários
<p>Passando do cavalo cinza malhado ao preto, ao fulvo, ao alazão, ao baio cereja, ele esfrega as pernas, os peitorais, os flancos, acariciando-os como se estivessem vivos. Lustra crinas e rabos, faz cintilar bridas e rédeas. Escarranchado sobre cada montada ele enxagua e, sem seguida, raspa o interior das orelhas, das narinas.</p> <p>— Ninhos de pó! – exclama o garoto a alguns passos de Maxime, que o fixa boquiaberto.</p>	<p>Sem comentários (as palavras “cereja” e “montada” estão marcadas em amarelo).</p>

¹⁰¹ A tradução final deste trecho encontra-se na página 192; o registro sonoro, na Faixa 14 do CD.

<p>Finalmente ele inicia a limpeza da carruagem. Varre as placas do assoalho, escova o banco de veludo vermelho sobre o qual ele dormira; desempoeira as rodas, pule os ornamentos dourados. Com uma destreza estupenda, servindo-se de seu único braço, o garoto repara o estribo, faz reluzir os sete espelhos.</p>	
<p>(2) 30/10/2014</p>	<p>Comentários</p>
<p>Passando do cavalo cinza malhado ao preto, ao fulvo, ao alazão, ao baio cereja, ele esfregou as pernas, os peitorais, os flancos, acariciando-os como se estivessem vivos. Lustrou crinas e rabos, fez cintilar bridas e rédeas. Escarranchado sobre cada montaria ele enxaguava e, em seguida, raspava o interior das orelhas, das narinas.</p> <p>— Ninhos de pó! – exclamou o garoto a alguns passos de Maxime, que o fixava boquiaberto.</p> <p>Por fim, ele iniciou a limpeza da carruagem. Varreu as placas do assoalho, escovou o banco de veludo vermelho sobre o qual ele dormira; desempoeirou as rodas, poliu os ornamentos dourados. Com uma destreza estupenda, servindo-se de seu único braço, o menino reparou o estribo, deixou reluzentes os sete espelhos.</p>	<p>* <u>Passant du cheval gris moucheté, au noir, au fauve, à l'alezan, au bai-cerise, il frotta leurs jambes, leur poitrail, leurs flancs : les bouchonnant comme s'ils étaient vivants</u> – ritmo por enumeração.</p> <p>*(6) <u>pas</u></p>
<p>(3) 22/06/2015</p>	<p>Comentários</p>
<p>Passando do cavalo cinza malhado ao preto, ao fulvo, ao alazão, ao baio cereja, esfregou-lhes as pernas, os peitorais, os flancos; afagando-os como a seres animados. Lustrou crinas e rabos, fez cintilar bridas e rédeas. Escarranchado sobre cada montaria ele enxaguava e, em seguida, raspava o interior das orelhas, das narinas.</p> <p>— Ninhos de pó! – exclamou o garoto a alguns passos de Maxime, que o fixava estupefato.</p> <p>Por fim, ele começou a limpeza da carruagem. Varreu as placas do assoalho, escovou o banco de veludo vermelho sobre o qual ele cochilara; desempoeirou as rodas, poliu as douraduras. Com uma destreza estupenda, servindo-se de seu único braço, o menino reparou o estribo, fez cintilarem os sete espelhos.</p>	<p>(ver marcações no livro)</p> <p>Alezan / flancs</p> <p>Flancs / bouchonnant / vivants</p> <p>Pt - [f]</p> <p>flancos /afagando-os</p> <p>malhado / animados / rabos</p> <p>Crinières / rênes</p> <p>crinas/bridas</p> <p>(je n'ai pas compris la différence, ni en fr ni en pt, entre brides et rênes – même les dictionnaires les montrent comme synonymes)</p> <p>Califourchon / chaque [ch]</p> <p>Escarranchado / enxaguava</p> <p>l'intérieur / leurs / leurs [eur]</p>

	<p>enxaguava/raspava - montaria/seguida/narinas</p> <p>fixait / bée fixava estupefato [f] a-a</p> <p>balaya les lames [l]</p> <p>velours / rouge / roues / dorures bras / repara / miroirs</p> <p>Pt – aca/ara – co/co – po/po [v]</p>
(4) 29/08/2015	Comentários
<p>Passando do cavalo cinza malhado ao preto, ao fulvo, ao alazão, ao baio cereja, esfregou-lhes as pernas, os peitorais, os flancos; afagando-os como a seres animados. Lustrou crinas e rabos, fez tremeluzir bridas e rédeas. Escarranchado sobre cada montaria ele enxaguava e, em seguida, raspava a parte interna das orelhas, das narinas.</p> <p>— Ninhos de pó! – exclamou o garoto a algumas passadas de Maxime, que o fixava estupefato.</p> <p>Por fim, entabulou a limpeza da carruagem. Varreu as placas do assoalho, escovou o banco de veludo vermelho sobre o qual dormira; desempoeirou as rodas, poliu as douraduras. Com uma destreza admirável, servindo-se de seu único braço, o menino reparou o estribo, fez resplandecerem os sete espelhos.</p>	<p>Tremeluzir proporciona [tr] [cr] [tr] [br]</p> <p>Escarranchado/cavalgadura/enxaguava [ca] [ch] [u] [a] – mas melhor deixar “montaria”, o ritmo fica mais leve e a rima continua.</p> <p>Raspava/parte [pa] + narinas/ninhos + pó/passadas</p> <p>Exclamou/passadas/Maxime/fixava [s][x] (passando/passadas)</p> <p>Fixava/estupefato/fim [f]</p> <p>Entabulou/limpeza [l] (adoro “entabular”!)</p> <p>Admirável/braço [a] – paroxítonas [s]</p>

Análise: O que nos chamou atenção neste trecho foi a sutileza do ritmo provocada, inicialmente, pela enumeração das raças de cavalos que, de certa maneira, deu vida e movimento aos cavalos de madeira do Carrossel, parecidos e diferentes, e, posteriormente, pelo jogo de luz que ocorre entre as bridas e rédeas tremeluzentes e os sete espelhos resplandecentes (tradução conforme a revisão (4)), que só foi possível devido ao cuidado a eles ofertado por Omar-Jo, “servindo-se de seu único braço”; além disso, o movimento da limpeza também lembra o do Carrossel, mesmo estando parado. Na tradução (1), a primeira observação após a leitura é a transformação dos verbos do *passé simple* da língua francesa para verbos conjugados

no presente do indicativo da língua portuguesa. Considerando a data (07/2014), percebemos que foi e época em que fizemos alguns testes a fim de manter a força do texto e da imagem e a proximidade temporal com o leitor, como já mencionado anteriormente. No entanto, não a mantivemos neste caso pois, lendo o parágrafo em contexto, entendemos que a utilização dos verbos no pretérito perfeito permite um fluxo maior na leitura. As marcações feitas denotam apenas preocupações simples com o léxico, sem observação ao ritmo, embora já havíamos observado a enumeração como sendo rítmica – sem anotá-la. Já na primeira revisão (2), fizemos as alterações verbais acima descritas (ex.: “esfrega” foi traduzido como “esfregou”, “lustra” por “lustrou”) e trocamos “montada” por “montaria”, “Finalmente” por “Por fim” e “garoto” por “menino”. A razão das alterações, apesar de não nos referirmos a elas nos comentários¹⁰², foi a sonoridade e a leveza por elas provocadas. Ainda, temos aqui exposto um ponto de atenção relacionado à tradução de “enfant”, traduzido em (1) como “garoto” e em (2) como “menino”; embora neste caso a escolha tenha sido rítmica — “(...) o menino reparou o estribo (...)” —, por estar no título do livro e aparecer diversas vezes, vamos abordá-la com mais detalhes no próximo subcapítulo. Na segunda revisão (3) percebemos, pelos comentários, que foi feita com certo zelo uma leitura — registrada — dos princípios fonéticos do trecho, além de uma colocação de não compreensão da diferença do significado entre duas palavras, em ambos os idiomas trabalhados, uma vez que pesquisas as mostraram como sinônimas. Importa dizer que o comentário entre parênteses, “ver marcações no livro”, foi escrito antes do registro que o precede. Isto porque, como mostra a Figura 3 abaixo, fizemos notações do ritmo no próprio livro que nos auxiliaram a reproduzi-lo em língua portuguesa brasileira. Sentimos frequentemente a necessidade de reler certos trechos não no arquivo em Word, mas no próprio livro impresso, devido à disponibilidade gráfica e à possibilidade de percebermos detalhes (linguísticos) que passaram despercebidos durante as traduções e revisões.

¹⁰² Cf. p. 91 e 92, análise da segunda revisão (3) do Trecho 03 sobre o porquê de os comentários estarem sublinhados e com asteriscos.

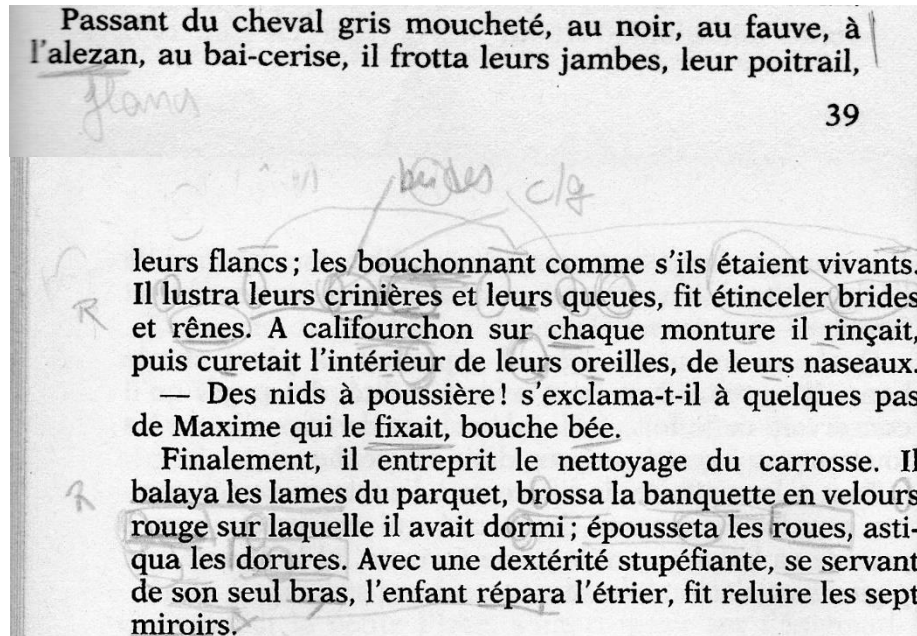


Figura 3 — Anotações no livro impresso (CHEDID, 1989, p. 39-40)

Não repetiremos, aqui, o que pode ser lido na coluna dos comentários, mas falaremos sobre alterações que nos deixaram satisfeitas e sobre o que ainda faltava melhorar — que não anotamos. Ao reescrever a frase “afagando-os como a seres animados”, além de encontrarmos rimas com “flancos” e “rabos”, pudemos eliminar o comparativo “como se”, que parecia empobrecer o texto. Mas algumas coisas ainda não estavam resolvidas, como o uso da palavra “cintilar”, que não proporcionava a imagem que buscávamos, dadas as observações do primeiro parágrafo desta análise e a falta da aliteração pela repetição de [l] que conduz o último parágrafo no original: “Finalement, il entreprit le nettoyage du carrosse. Il balaya les lames (...)” e a falta da assonância e da aliteração em “bras”, “repara”, “miroirs” ([a] / [r]). Finalmente, explicamos uma das alterações que não aparece nos comentários: trocamos “dormira” por “cochilara” visando à sonoridade de [ch], mas, visto que alteramos o significado, deixamos para revê-la na revisão seguinte. Na terceira e última revisão (4) conseguimos a imagem do jogo de luzes, por meio do próprio ritmo ocasionado pelos encontros consonantais em “Lustrou”, “crinas”, “tremeluzir” e “bridas” ([tr] [cr] [tr] [br]), ao substituir “cintilar” por “tremeluzir”. Mantivemos a aliteração em [l] ao usar “entabulou” no lugar de “começou”; optamos, finalmente, por “dormira” em vez de “cochilara”, pois a primeira proporcionava a repetição de [d] e o que Dessons e

Meschonnic chamam de acento de ataque consonantal¹⁰³: “(...) dormira; desempoeirou as rodas, poliu as douraduras. Com uma destreza (...)”. Ainda no último parágrafo, ao trocar “estupenda” por “admirável” retomamos a rima entre duas palavras paroxítonas: “admirável” e “braço”: “Com uma destreza admirável, servindo-se de seu único braço (...)”. Por fim, preferimos “resplandecerem” a “cintilarem” pela sonoridade reafirmada pela repetição dos sons de [r], [s] e [es] na frase: “Com uma destreza admirável, servindo-se de seu único braço, o menino reparou o estribo, fez resplandecerem os sete espelhos”.¹⁰⁴

TRECHO 07 (FAIXA 17)

Original (CHEDID, 1989, p. 62)

Asma, la gardienne des sépultures, une femme erratique et impérieuse, hantait, comme à l'accoutumée, les allées du cimetière a la recherche de son époux. Celui-ci, prétendait-elle, se gavait de nourriture, au détriment de ses huit enfants. Ensuite, pour digérer et dormir en paix tout le reste de la journée, il s'abritait dans un caveau de notable. Spacieuses, dotées d'une chapelle funéraire, plus fraîches l'été, plus tièdes l'hiver, ces tombes-mausolées possédaient tous les avantages. Elles lui permettaient, aussi, d'échapper aux cris de son épouse et aux corvées qu'elle tentait de lui imposer.

Pour qu'Asma perde ses traces, il changeait sans cesse de caveau. Renonçant à des incursions intempestives et vaines, elle se contentait, le plus souvent, de tonner à travers le cimetière, appelant à sa rescousse, les anges, les saints, les morts d'un certain rang ; et sa ribambelle d'enfants qui cherchaient, eux aussi, à la fuir.

Tradução e revisões

(1) 14/07/2015	Comentários
<p>Asma, a guardiã das sepulturas, uma mulher errática e imperiosa, espavoria, como de costume, as alamedas do cemitério em busca de seu marido.</p> <p>Ele, dizia, empanturrava-se de comida em detrimento de suas oito crias. Em seguida, para digerir e dormir em paz todo o resto do dia, abrigava-se em um jazigo distinto. Espaçosas, dotadas de uma capela funerária, mais frescas no verão, mais mornas no inverno, esses túmulos-mausoléus detinham todas as vantagens. Eles</p>	<p>Huit enfants – ensuite = dizia / comida / cria /seguida. (vigia no lugar de guardiã?/ espavoria)</p> <p>Paix/journée – dia (continua a</p>

¹⁰³ Cf. p. 83.

¹⁰⁴ A tradução final deste trecho encontra-se na página 211; o registro sonoro, na Faixa 16 do CD.

<p>lhe permitiam, também, escapulir dos gritos de sua esposa e das incumbências que ela pretendia lhe impor.</p> <p>Para que Asma perdesse seus rastos, ele mudava sempre de jazigo. Renunciando a incursões intempestivas e vãs, ela se contentava, normalmente, a trovejar pelo cemitério, chamando em seu socorro os anjos, os santos, os mortos de uma certa esfera; e seu bando de crianças que tentava, também, debandar.</p>	<p>sequência acima)</p> <p>Funéraire / hiver Aussi / cris Corvées / imposer</p> <p>Appelant /anges / rang /enfants Bando / debandar</p>
<p>(2) 16/07/2015</p>	<p>Comentários</p>
<p>Asma, a guardiã das sepulturas, uma mulher errática e imperiosa, espavoria, como de rotina, as aleias do cemitério em busca de seu marido.</p> <p>Ele, dizia ela, empanturrava-se de comida em detrimento de suas oito crias. Em seguida, para digerir e dormir em paz no resto do dia, abrigava-se em um jazigo exímio. Espaçosos, dotados de uma capela funerária, mais frescos no verão, mais tépidos no inverno, esses túmulos-mausoléus possuíam todas as vantagens. Eles lhe permitiam, também, escapulir dos gritos de sua esposa e das incumbências que ela pretendia lhe impor.</p> <p>Para que Asma perdesse seus rastos, ele mudava sempre de jazigo. Renunciando a incursões intempestivas e vãs, ela se contentava, normalmente, em trovejar pelo cemitério, convocando em seu socorro os anjos, os santos, os mortos de uma certa esfera; e seu bando de filhos que tentava, também, debandar.</p>	<p>Hantait – accoutumée – allées</p> <p>jazigo exímio</p> <p>épouse/imposer – de novo questão de mulher/esposa – rever tudo</p> <p>Esfera/filhos Bando/debandar</p>
<p>(3) 15/08/2015</p>	<p>Comentários</p>
<p>Asma, a guardiã das sepulturas, uma mulher errática e imperiosa, espavoria, como de rotina, as aleias do cemitério à procura de seu esposo.</p> <p>Ele, dizia ela, empanturrava-se de comida em detrimento de suas oito crias. Em seguida, para digerir e dormir em paz no resto do dia, abrigava-se em um jazigo exímio. Espaçosos, dotados de uma capela funerária, mais frescos no verão, mais tépidos no inverno, esses túmulos-mausoléus possuíam todas as vantagens. Eles lhe permitiam, também, escapulir dos gritos de sua esposa e das incumbências que ela pretendia lhe impor.</p> <p>Para que Asma perdesse seus rastos, ele</p>	

<p>mudava sempre de jazigo. Renunciando a incursões intempestivas e vãs, ela se contentava, normalmente, em tropejar pelo cemitério, convocando em seu socorro os anjos, os santos, os mortos de uma certa esfera; e seu bando de filhos que tentava, também, dela debandar.</p>	
<p>17/09/2015 (4)</p>	<p>Comentários</p>
<p>Asma, a guardiã das sepulturas, uma mulher errática e imperiosa, espavoria, como de rotina, as aleias do cemitério à procura de seu esposo.</p> <p>Ele, dizia ela, empanturrava-se de comida em detrimento de suas oito crias. Em seguida, para digerir e dormir em paz no resto do dia, abrigava-se em um jazigo exímio. Espaçosos, dotados de uma capela funerária, mais frescos no verão, mais tépidos no inverno, esses túmulos-mausoléus possuíam mil e uma vantagens. Eles lhe permitiam, também, escapulir dos gritos de sua esposa e das incumbências que ela pretendia lhe impor.</p> <p>Para que Asma perdesse seus rastros, ele mudava sempre de jazigo. Renunciando a incursões intempestivas e vãs, ela se contentava, normalmente, em tropejar pelo cemitério, convocando em seu acalanto os anjos, os santos, os findos de um certo nível; e seu bando de filhos que ensaiava, também, dela debandar.</p>	<p>Melhorar as nasais do português Acalanto/anjos/santos [an] Findos/nível/filhos [i] Santos/certo/ensaiava [s]</p>

Análise: Considerando que a tradução deste trecho foi realizada já em 2015, e que a tradução do primeiro parágrafo do livro data de 2012 (antes do início de nossa pesquisa), percebemos um grande avanço em nosso ato tradutório — não quantitativo, mas qualitativo —, ao qual atribuímos três principais motivos: nosso envolvimento com o texto original, com a autora e com o conjunto de sua obra; o estabelecimento de uma metodologia após vários testes, ela mesma sendo aperfeiçoada no decorrer das traduções e das revisões; o menor intervalo entre a tradução e as revisões, a partir deste trecho — justamente pela necessidade de terminá-las. Percebemos que este intervalo — aqui de um mês entre (2) e (3) e entre (3) e (4) — fez com que entrássemos mais no texto, com que nos apropriássemos dele com mais facilidade e autoridade. Glosas gerais apresentadas, vamos à análise: em (1) percebe-se que a tradução foi menos bruta, mais trabalhada; as palavras mais bem escolhidas. Como exemplo, no primeiro parágrafo, “Asma, a guardiã das sepulturas, uma mulher errática e imperiosa, espavoria (...)”, atentou-se desde já à

sonoridade provocada por “imperiosa” e “espavoria”, em virtude da sonoridade do original em “hantait” e “accoutumée”, pela repetição de [t] e [é] (ait-ée) (embora não tenhamos registrado a escolha), cujas traduções literais seriam “assombrava” e “acostumada” (usamos “espavoria” e “como de costume”). Ao citar “sequência” nos comentários, referimo-nos à percepção que tivemos de uma sequência rítmica do começo ao final do texto, sendo ela mais forte no último parágrafo: “(...) appellant à sa rescousse, les anges, les saints, les morts d’un certain rang ; et sa ribambelle d’enfants.” O encadeamento das palavras transparece o desespero da personagem de quem se fala, a falta de tempo para respirar denotada pela repetição do artigo definido “les” após as vírgulas, que nesse caso não permitem pausas. Chedid, como vimos¹⁰⁵, valoriza e usa com maestria a pontuação da língua francesa. Teríamos que melhorar (lapidar) o trecho traduzido. Foi o que tentamos fazer na primeira revisão (2), além de correções. No primeiro parágrafo, em (1), traduzido como “Asma, a guardiã das sepulturas, uma mulher errática e imperiosa, espavoria, como de costume, as alamedas do cemitério em busca de seu marido.”, alteramos palavras visando à sequência rítmica da qual falamos, ficando em (2): “Asma, a guardiã das sepulturas, uma mulher errática e imperiosa, espavoria, como de rotina, as aleias do cemitério em busca de seu marido.”. Vemos que “(...) espavoria, como de rotina (...)”, devido à assonância em [i] e [a], proporciona a leveza, o ritmo, contidos no original. Aliás, a repetição de [i] e de [a], nesta ordem, já possibilita o ritmo na tradução (1): “dizia”, “comida”, “crias”, “seguida”, “dia”. O uso de “aleias” em (2) permite a ligação rítmica com o parágrafo seguinte, por meio do jogo de palavras com “ele” e “ela”. Observe-se, aí, a primeira correção: na tradução (1) não estava claro quem dizia (era “ela”, Asma). Outras duas observações: “jazigo exímio” reforçou o som de [zi] e o tom de ironia do acontecimento e “tépidos” no lugar de “mornas” proporcionou a repetição da oclusiva [t]; há, neste último caso, mais uma correção: dessa vez de concordância e gênero, pois nos referíamos aos jazigos, não à capela. No último parágrafo, acima comentado, conseguimos manter a força sequencial e sonora ressaltando a fricativa [f] (“esfera”, “filhos”) e rimando “bando” com “debandar”. Entendemos que a repetição do som [ban] dá a ideia de fuga, por remeter à onomatopeia bum! (bomba explodindo), logo após uma sequência que podemos chamar de explosiva. Na segunda revisão (3), não contemplamos registrar dúvidas ou observações. A leitura da revisão foi fluida,

¹⁰⁵ Cf. p. 52-54.

seguindo nosso estado de espírito¹⁰⁶. Apenas durante esta análise, posterior à tradução e às revisões, pudemos entender que tal leitura ocorreu porque não considerávamos fazer muitas alterações e deixamo-nos levar pelo texto traduzido, sem nos preocupar com a revisão anterior. Constatamos que, nesse caso, foi sensato aproveitar o momento a se preocupar em registrar o que foi feito ou pensado. Sendo o ritmo, como afirma Benveniste, uma característica intrínseca ao comportamento humano¹⁰⁷, depreendemos que ele também se manifesta no ato tradutório sem aviso prévio. As mudanças, sutis, foram feitas com base nesse estado de espírito. Houve uma correção, na última frase do último parágrafo, que reforçou o ritmo devido ao acento de ataque consonantal: “(...) dela debandar.”. No entanto, em leitura posterior, percebemos que o último parágrafo ainda poderia ser melhorado (revisão 4), por meio do uso sequencial das nasais em [an]: “convocando”, “acalanto”, “anjos”, “santos”; da assonância em [i]: “findos”, “nível”, “filhos”, da repetição de [s] em “santos”, “certo”, “ensaiava” e do jogo de palavras entre “findos” e “filhos”. Aproveitamos também para mudar, no parágrafo anterior, “todas as vantagens” para “mil e uma vantagens”, buscando a naturalidade em uma frase simples, que a exige. Encerramos a análise retomando a impressão de que, durante a revisão final, poderemos ainda fazer alterações.¹⁰⁸

TRECHO 08 (FAIXA 19)

Original (CHEDID, 1989, p. 64)

— *Quel bouffon ! s'exclama Maxime dans un éclat de rire.*

Depuis deux semaines, Omar-Jo inventait, chaque jour, un nouvel accoutrement. Cette fois c'étaient des ailes ; elles lui poussaient partout. Ailes en papier, en tissu, en plastique, couvertes de peintures voyantes, représentant des visages grotesques flottant, comme des nénuphars, au milieu de flamboyantes géométries. Sur son nez géant et rouge se perchait une volumineuse guêpe. Des bémols renversés remplaçaient ses sourcils.

Il s'était fait offrir, par Antoine et Rosie, un harmonica bon marché dont il tirait d'abondantes vibrations ; y ajoutant parfois un trémolo farceur, ou bien une note stridente, qui attirait vers sa personne tous les regards.

Averti par le bouche à oreille, et par les affiches collées autour de la Place, le public commençait d'affluer.

¹⁰⁶ Curiosamente, a esse respeito Meschonnic (1999, p. 96) diz: “Considerando que é preciso tentar pensar a literatura pela linguagem e vice-versa, (...) para entender além de esquemas, é no discurso que isso ocorre”.

¹⁰⁷ Cf. p. 73.

¹⁰⁸ A tradução final deste trecho encontra-se na página 231; o registro sonoro, na Faixa 18 do CD.

— *Je te vois venir, maugréa Maxime. Bientôt tu demanderas un salaire.*
 — *Offre-moi, de temps en temps, un tour dans ton carrosse, continue de me nourrir, et je donne tout le reste gratis. « Gratis », comme je l'ai déjà dit !*
 — *Allons-y pour « gratis ».*

L'aventure avait mis Maxime en appétit. Il se frottait les mains en voyant s'allonger la file des garçonnets et des fillettes, impatients de monter à l'assaut de son Manège. Certains adultes déploraient d'avoir trop tôt poussé hors de leurs corps d'enfants ; ces corps libres, ces corps légers qui tournoyaient en musique sur des montures de rêve !

Tradução e revisões

(1) 14/07/2015	Comentários
<p>— Que palhaço! – Exclamou Maxime enquanto gargalhava.</p> <p>Fazia duas semanas, Omar-Jo inventava, todo dia, uma nova indumentária. Desta vez foram as asas; saíam de todos os lugares. Asas de papel, de tecido, de plástico, cobertas por pinturas vistosas, representando rostos grotescos flutuando, como nenúfares, em meio a reluzentes geometrias. Sobre seu nariz gigante e vermelho havia uma voluminosa vespa. Bemols derramados substituíam suas sobranceiras.</p> <p>Ele ganhou, de Antoine e Rosie, uma gaita barata da qual ele tirava abundantes vibrações; adicionando às vezes um <i>tremolo</i> travesso, ou mesmo uma nota estridente, que atraíam todos os olhares para ele.</p> <p>Por avisos de boca em boca e cartazes colados ao redor da Praça, o público começou a afluir.</p> <p>— Eu te vejo vir – murmurou Maxime. Em breve você pedirá um salário.</p> <p>— Me ofereça, de vez em quando, um giro na carruagem, continue a me alimentar, e eu te dou todo o resto de graça. “Grátis”, como eu já te disse!</p> <p>— Então vamos lá, “grátis”.</p> <p>A aventura tinha dado uma injeção de ânimo em Maxime, ele esfregava as mãos ao ver aumentar a fila dos meninos e meninas, impacientes para invadir seu Carrossel. Alguns adultos se lamentavam de ter sido empurrados muito cedo para fora de seus corpos de criança; corpos livres, corpos de luz que giravam em meio à música em cavalos de sonho!</p>	<p>(as asas; saíam / haviam / Bemols derramados substituíam / abundantes vibrações / de ter sido empurrados muito cedo para fora de seus corpos de criança / em meio à música – marcados em amarelo)</p> <p>Ailes / elles lui poussaient partout papier /tissu / plastique /peinture voyantes / représentant / flottant / flamboyantes</p> <p>Tremolo é uma palavra italiana, usada no mundo da música. No original não está em itálico, está em francês. Em português deixei em itálico.</p> <p>Deixei as asas.</p> <p>Mettre en appétit – aqui cabe dar uma injeção de ânimo.</p> <p>monter à l'assaut – já apareceu no livro.</p>
(2) 16/07/2015	Comentários

<p>— Que bufão! – Exclamou Maxime enquanto gargalhava.</p> <p>Fazia duas semanas, Omar-Jo fabulizava, dia a dia, uma nova indumentária. Dessa vez foram as asas; desabrochavam por toda parte. Asas de papel, de tecido, de plástico, cobertas por pinturas vistosas, representando rostos grotescos flutuando, como nenúfares, em meio a luminosas geometrias. Sobre seu nariz gigante e vermelho empoleirava-se uma voluminosa vespa. Bemóis revolvidos substituíam suas sobrancelhas.</p> <p>Ele havia ganhado, de Antoine e Rosie, uma gaita barata da qual tirava abundantes vibrações; adicionando às vezes um <i>tremolo</i> travesso, ou mesmo uma nota estridente, que atraía todos os olhares para si.</p> <p>Avisado pelo boca a boca e por cartazes colados ao redor da Praça, o público começou a afluir.</p> <p>— Eu vejo você vir – murmurou Maxime. Em breve pedirá um salário.</p> <p>— Me ofereça, de vez em quando, uma volta na carruagem, continue a me alimentar, e eu te dou todo o resto de graça. “Grátis”, como eu já disse!</p> <p>— Então vamos lá, “grátis”.</p> <p>A aventura tinha dado uma injeção de ânimo em Maxime. Ele esfregava as mãos ao ver aumentar a fila dos meninos e meninas, impacientes para invadir seu Carrossel. Alguns adultos se lamentavam por terem deixado muito cedo seus corpos de criança; corpos livres, corpos leves que rodopiavam em meio à música sobre montarias de sonho!</p>	<p>Fazia/fabulizava</p> <p>Asas/desabrochavam</p> <p>vistosas /luminosas /voluminosas</p> <p>Note/stridente</p>
<p>(3) 15/08/2015</p>	<p>Comentários</p>
<p>— Que bufão! – exclamou Maxime enquanto gargalhava.</p> <p>Fazia duas semanas, Omar-Jo fabulizava, dia a dia, uma nova indumentária. Daquela vez foram as asas; desabrochavam por toda parte. Asas de papel, de pano, de plástico, cobertas por pinturas vistosas, representando rostos grotescos flutuando, como nenúfares, em meio a cintilantes geometrias. Sobre seu nariz gigante e vermelho empoleirava-se uma voluminosa vespa. Bemóis revolvidos substituíam suas sobrancelhas.</p> <p>Ele havia ganhado de Antoine e Rosie uma harmônica barata da qual tirava abundantes vibrações; adicionava às vezes um <i>tremolo</i></p>	<p>Representando / flutuando / cintilantes / gigante</p>

<p>travesso, ou mesmo uma nota estridente, que atraía todos os olhares ao garoto.</p> <p>Alertado pelo boca a boca e por cartazes colados ao redor da Praça, o público começou a afluir.</p> <p>— Já estou vendo você vir – murmurou Maxime. Daqui a pouco vai pedir um salário.</p> <p>— É só me dar, de quando em quando, uma volta na carruagem, continuar a me alimentar, e eu te dou todo o resto de graça. “Grátis”, como eu já disse!</p> <p>— Então vamos lá, “grátis”.</p> <p>A aventura tinha dado uma injeção de ânimo em Maxime. Ele esfregava as mãos ao ver crescer a fila de meninos e meninas, impacientes para conquistar o Carrossel. Alguns adultos se lamentavam por terem deixado muito cedo seus corpos de criança; corpos livres, corpos leves que voluteavam em meio à música sobre cavalos sonhados!</p>	<p>sourcils / Il s’était fait offrir</p> <p>Manter harmônica – ritmo no léxico</p> <p>Coesão: do jeito que estava parecia que a harmônica atraía os olhares para ela, mas era para o menino.</p> <p>Melhorar os diálogos, deixá-los mais informais (à medida do possível) — rever no final.</p> <p>de temps en temps, un tour dans ton</p> <p>Ver/crescer</p> <p>Fila/meninas</p>
---	---

Análise: O ponto central deste trecho é a presença de palavras que integram o campo semântico da unidade lexical *rythme* (ritmo): “bémols”, “harmonica”, “vibrations”, “trémolo”, “note stridente”, “musique”. Falaremos mais a respeito no próximo subcapítulo, mas já antecipamos as escolhas a elas relacionadas: serão sempre traduzidas literalmente ou, quando for o caso, com modulações¹⁰⁹. Chedid é musical, o personagem é musical, todo o romance é, além de poético, musical. Como podemos ler, ver e ouvir neste trecho, a música e a arte, cênica e plástica, que compõem as imagens narradas, envolvendo corpos humanos, alados, cavalos de madeira, são conduzidas pelo próprio ritmo como organização das palavras, no sentido de Meschonnic (1999). Na tradução (1), vemos pelos comentários que palavras e trechos foram marcados em amarelo — deveriam ser revistos; seja pelo som, em geral, seja pela dúvida específica de “Bemols” em português (a ser consultado no dicionário). Já no início, na tabela dos comentários, anotamos palavras que, juntas, proporcionam a

¹⁰⁹ Segundo Aubert (p. 66), a modulação é a modalidade mais rica e complexa dentre as modalidades da tradução. É a solução que resulta em uma alteração perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha o mesmo efeito geral de sentido denotativo no contexto analisado; é onde se expressa a cultura linguística, o modo de dizer, os idiomatismos, sendo por isso a principal marca identificadora da tradução literária. Ref.: AUBERT, F. H. Em busca das refrações na literatura brasileira traduzida — revendo a ferramenta de análise. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 9, p. 60-69, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19741>>. Acesso em: 24 nov. 2015.

sonoridade do primeiro parágrafo e a riqueza de detalhes que dão vida ao personagem principal, evidenciando atenção necessária na revisão. Em seguida colocamos uma informação sobre a palavra “trémolo”, que foi escrita tal como em língua italiana, uma vez que é usada dessa forma internacionalmente (*tremolo*). Por ser um empréstimo de um terceiro idioma, deixamos em itálico. Fizemos, ainda, breves observações relacionadas a expressões idiomáticas, que não nos ofereceram dificuldades no processo tradutório. Muito teria de ser alterado; fomos então à primeira revisão (2). No primeiro parágrafo, a troca de “inventava” por “fabulizava”, além de proporcionar a repetição da fricativa [z], que volta pouco depois com a repetição de “asas”, agrega todo um imaginário mágico transmitido pela autora. Ainda, no original, a oração “(...) c’étaient des ailes ; elles lui poussaient partout. Ailes en papier, en tissu (...)” é toda sonora: “ailes” e “elles” têm a mesma pronúncia; ocorre aliteração em [p], além da força sonora estar no meio da oração, com “poussaient partout”; vemos uma rima tímida, imperfeita, em “partout” e “tissu”, cuja leitura reproduz um som fechado, alto – expansivo. Não encontramos jogos de palavras semelhantes em língua portuguesa, referente a “ailes” e “elles”, mas ficamos satisfeitas com a solução encontrada, “asas” e “desabrochavam”; reforçamos o som de [z] e, dada a aliteração em [v] na penúltima frase do parágrafo (“vermelho”, “voluminosa”, “vespa”), procuramos reforçá-la ao substituir mais adiante, no mesmo parágrafo, “derramados” por “revolvidos”. Ainda, o uso da palavra “empoleirava-se”, além de manter a aliteração [v], correspondia melhor ao significado da palavra no original (“se percher”). No segundo e no terceiro parágrafo e nos diálogos que os sucedem, as mudanças foram sutis. O último parágrafo foi sutilmente aprimorado: a imagem dos adultos deixando muito cedo seus corpos de criança foi melhorada e a tradução “corpos de luz” foi corrigida para “corpos leves”, tal como no original (não sabemos por qual razão traduzimos “corpos de luz”, talvez tenhamos deixado nos levar pela imagem). A segunda revisão (3) traz poucas mas importantes alterações. No primeiro parágrafo, ainda em busca da sonoridade na tradução de “(...) c’étaient des ailes ; elles lui poussaient partout. Ailes en papier, en tissu (...)”, no lugar de “tecido” usamos “pano”, que possibilita a aliteração e o acento de ataque consonantal pela repetição de [p] — “(...) Asas de papel, de pano, de plástico (...)” —, proporcionando a imagem do movimento contínuo das asas desabrochando do menino, então ente alado, ou petalado, tal as pétalas de uma flor. Há, no segundo parágrafo, duas correções significativas: a primeira relacionada à decisão de traduzir literalmente as palavras do mesmo campo semântico da lexia

ritmo, por meio da preservação de “harmônica” no lugar de “gaita”, e a segunda de coesão — vide a anotação na tabela Comentários. Percebeu-se, aqui, que na revisão final os diálogos terão de ter uma atenção especial, visando à oralidade. Ainda nos diálogos, fizemos dois ajustes buscando a sonoridade: o uso de “Alertado” no lugar de “Avisado” permitiu a rima com “colados” e a troca de “Me ofereça, de vez em quando, uma volta na carruagem, continue a me alimentar (...)” por “É só me dar, de quando em quando, uma volta na carruagem, continuar a me alimentar (...)”, considerando, no original, “(...) de temps en temps, un tour dans ton (...)” (acento de ataque consonantal em [t] e rima em “temps”, “temps”, “dans” e “ton”), fez com que a sonoridade de [q], [ca] e [co] salientasse a ocasionalidade, ou temporalidade, sugerida pelo menino no diálogo, além de formar a rima (ainda que pobre) em [ar] (dar/continuar/alimentar) e deixar o diálogo mais natural. No último parágrafo, enquanto antes as crianças queriam “invadir” o Carrossel (que denota violência), elas passaram a querer “conquistar” o Carrossel (que remete à ideia de o Carrossel sendo a vida e as crianças ávidas a conquistá-la). Ainda, a alteração de “ver aumentar” para “ver crescer” alude ao aumento/crescimento da fila, por meio do prolongamento proporcionado pela sequência de duas palavras oxítonas finalizadas em [er]. Por fim, na última oração, a substituição de “rodopiavam” por “voluteavam” deve-se à repetição de [v] na segunda palavra e à sua conseqüente sonoridade, ao passo que “cavalos sonhados” no lugar de “montarias de sonho” permite mais naturalidade em língua portuguesa e a assonância em [a] e [o], em palavras paroxítonas.¹¹⁰

¹¹⁰ A tradução final deste trecho encontra-se na página 234; o registro sonoro, na Faixa 20 do CD.

TRECHO 09 (FAIXA 21)**Original (CHEDID, 1989, p. 68)**

Debout sur un des chevaux de bois, ou bondissant hors du carrosse comme un diable de sa boîte, Omar-Jo accompagnait de cent façons la cavalcade des enfants. Il allait, venait, dansait, bonimentait, s'adressant souvent aux spectateurs.

Tradução e revisões

(1) 14/07/2015	Comentários
De pé sobre um dos cavalos de madeira, ou pulando para fora da carroça como um palhaço de sua caixa, Omar-Jo acompanhava de mil maneiras a cavalgada das crianças. Ele ia, vinha, dançava, discursava, dirigindo-se frequentemente aos espectadores.	[b] / trecho todo ritmado, imagem // - precisa ser trabalhado! Diable en boîte – caixa surpresa: ao abri-la, um palhaço pula.
(2) 16/07/2015	Comentários
Equilibrado sobre um dos cavalos esculpidos, ou pinchando para fora do coche tal qual um palhaço de sua caixa, Omar-Jo acompanhava de formas variadas a cavalgada da meninada. Ele ia, vinha, dançava, discursava, dirigindo-se incessantemente aos espectadores.	[b] [s] // Cent/façons/enfants Pulando=pinchando “de formas variadas a cavalgada da meninada” está muito simples, pobre.
(3) 15/08/2015	Comentários
Em pé sobre um dos cavalos esculpidos, ou saltando para fora da carroça tal qual um palhaço de sua caixa, Omar-Jo acompanhava de múltiplas formas a cavalgada da meninada. Ele ia, vinha, dançava, discursava, dirigindo-se incessantemente aos espectadores.	[s] Múltiplas – Omar-Jo é múltiplo. Obs.: [p] não tem a mesma sonoridade de [b]. p – desvozeada / b – vozeada. Tentar com [d], [g], [v] ou [z].
(4) 29/08/2015	Comentários
Equilibrado sobre um dos cavalos cinzelados, ou cabriolando para fora do coche feito um bufo de sua caixa, Omar-Jo acompanhava de formas variadas a cavalgada da criança. Ele ia e vinha, dançava e discursava, dirigindo-se constantemente aos espectadores.	Ou borbotando Está mais pra bufo do que para palhaço mesmo.

Análise: O parágrafo é todo ritmado. Vamos, portanto, analisá-lo primeiramente por orações, no original. Na primeira, “Debout sur un des chevaux de bois, ou bondissant hors du carrosse comme un diable de sa boîte (...)”¹¹¹, a aliteração em [b] e em [d] (esta última sempre no início das palavras, remetendo-nos ao acento de ataque consonantal) dá o ritmo dos cavalos subindo e descendo, do menino indo de um cavalo a outro, de maneira lúdica. Ainda, a repetição do som de [a], vogal aberta, ao final da oração, “diable de sa boîte”, indica a surpresa do palhaço saindo da caixa, de Omar-Jo surpreendendo as crianças, os espectadores. Na segunda oração, “(...) Omar-Jo accompagnait de cent façons la cavalcade des enfants. (...)”, três palavras oxítonas, cujas sílabas finais são pronunciadas da mesma forma, comandam o ritmo da leitura, indicam a velocidade e a multiplicidade, no caso a onipresença, do menino: “cent”, “façons”, “enfants” [em português, algo como [on]], reforçada pela aliteração com as fricativas com som de [f] (“façons” / “enfants”) e [s] (“cent” / “façons”), além do acento de ataque vocálico em “enfants”. Na terceira oração, “(...) Il allait, venait, dansait, bonimentait (...)”, nota-se a sequência das rimas em [ait], que mais uma vez atesta a dinamicidade do menino, dando a impressão de passos de dança. Na última oração, “(...) s’adressant souvent aux spectateurs (...)”, a sonoridade proporcionada pela fricativa [s], que constrói o acento de ataque consonantal e denota esta oração como sendo um grupo rítmico¹¹², desloca os passos de dança aos espectadores. Na tradução (1), já atentas à dificuldade tradutória que o trecho impunha, preocupamo-nos inicialmente com a tradução literal, do sentido, para depois lapidá-la. Na primeira revisão (2) tentamos provocar a sonoridade com o uso das consoantes [q] e [c] (“Equilibrado”, “cavalos”, “esculpidos”) e, em seguida, com a repetição dos sons de [p] (“esculpidos”, “pinchando”, “palhaço”) e [ch] (“pinchando”, “coche”, “caixa”). A assonância em [a] em uma sequência de palavras paroxítonas (“acompanhava”, “variadas”, “cavalgada”, “meninada”) deu a dinâmica do original, embora de maneira mais leve, menos incisiva. Ainda, com esta finalidade, trocamos na revisão a ordem em que aparecem as palavras “cent façons” no original e “mil maneiras” na tradução (1), ficando “formas variadas” na revisão (2). A substituição de “frequentemente” por “incessantemente” deveu-se à noção de deslize, de deslizar dos passos de dança aos espectadores, proporcionada pela repetição de [s] (embora não tenhamos reproduzido

¹¹¹ Preferimos unir as duas primeiras orações em apenas uma pois elas seriam analisadas conjuntamente.

¹¹² Cf. p. 83.

o grupo rítmico formado pelo acento de ataque consonantal do original). Considerando a revisão (3) ineficaz, como pode ser lido na última observação da tabela “Comentários” concernente à mesma data, fizemos retoques na terceira revisão (4): retomamos algumas soluções pensadas na primeira revisão (2) que nos permitiram deixar o trecho mais ritmado, destacando sons que já o compunham, principalmente com o uso dos sons das oclusivas [b] e [q]/[c] e das fricativas [f], [ch], [s] em todo o trecho, bem como com as aliterações em [l], as rimas [ado], [alos], [ados], [ando] e os mesmos encontros consonantais [br] em “Equilibrando” e “cabriolando” na primeira oração. Na segunda oração, mantivemos a revisão (1), trocando apenas “meninada” por “criançada” visando à sonoridade de [ç] (som de [s]). Nas duas últimas orações houve duas alterações: a palavra “incessantemente” dá uma conotação negativa, sendo por isso substituídas por “constantemente”, que denota simplesmente a repetição de algo, respeitando o ritmo harmonioso dos passos de dança, da movimentação do menino no Carrossel; a substituição das vírgulas pela conjunção aditiva [e], em “Ele ia e vinha, dançava e discursava”, reforça o movimento dos cavalos, subindo e descendo durante o funcionamento do Carrossel. ¹¹³

¹¹³ A tradução final deste trecho encontra-se na página 238; o registro sonoro, na Faixa 22 do CD.

TRECHO 10 (FAIXA 23)

Original (CHEDID, 1989, p. 69-70)¹¹⁴

- 1 *Lorsqu'il sentait son public avec lui, applaudissant et riant de ses loufoqueries, Omar-Jo changeait brusquement de répertoire.*
- 2 *D'abord, il faisait taire la musique ; ses pitreries se fracassaient contre un mur invisible. Ensuite, il laissait un silence opaque planer au-dessus des spectateurs.*
- 3 *D'un seul geste, il arrachait alors les rubans ou les feuillages qui dissimulaient son moignon. Puis, il présentait celui-ci au public, dans toute sa crudité.*
- 4 *Il ôtait son faux nez. En se frottant avec un pan de sa chemise, il se débarbouillait de son maquillage. Sa face apparaissait d'une pâleur extrême ; enfoncés dans leurs orbites, ses yeux étaient d'un noir infini.*
- 5 *Il s'était également dépouillé de ses déguisements qui s'entassaient à ses pieds. Il les piétina avant de grimper sur leurs dépouilles comme sur un monticule, d'où il se remit à parler.*
- 6 *Ce furent d'autres paroles.*
- 7 *Elles s'élevaient du tréfonds, extirpant Omar-Jo de l'ambiance qu'il avait lui-même créée. Oubliant ses jongleries, il laissait monter cette voix du dedans. Cette voix âpre, cette voix nue qui, pour l'instant, recouvrait toutes les autres voix.*
- 8 *L'enfant multiple n'était plus là pour divertir. Il était là aussi pour évoquer d'autres images. Toutes ces douloureuses images qui peuplent le monde.*
- 9 *Mené par sa voix, Omar-Jo évoque sa ville récemment quittée. Elle s'insinue dans ses muscles, s'infiltré dans les battements du cœur, freine le voyage du sang. Il la voit, il la touche, cette cité lointaine. Il la compare à celle-ci, où l'on peut, librement, aller, venir, respirer ! Celle-ci, déjà sienne, déjà tendrement aimée.*
- 10 *Ici les arbres escortent les avenues, entourent les places.*
- 11 *De robustes bâtiments font revivre les siècles disparus, d'autres préfigurent l'avenir. Une population diversifiée flâne ou se hâte. Malgré problèmes et soucis, ils vivent en paix. En paix !*
- 12 *Là-bas les îlots en ruine se multiplient, des arbres déracinés pourrissent au fond de crevasses, les murs sont criblés de balles, les voitures éclatent, les immeubles s'écroulent. D'un côté comme de l'autre de cette cité en miettes, on brade les humains !*
- 13 *Omar-Jo se déchaîne, ses paroles flambent. Omar-Jo ne joue plus. Il contemple le monde, et ce qu'il en sait déjà ! Ses appels s'amplifient, il ne parle pas seulement pour les siens. Tous les malheurs de la terre se ruent sur ce Manège.*
- 14 *Tout s'est immobilisé. Les chevaux ont terminé leur ronde. Le public écoute, pétrifié. Maxime, perplexe, n'ose pas faire taire l'étrange enfant.*

¹¹⁴ Como o trecho é muito longo, numeramos os parágrafos para identificá-los mais facilmente durante a escritura e a leitura da análise.

Tradução e revisões

(1) 16/07/2015	Comentários
<p>Quando sentia seu público com ele, aplaudindo e rindo de suas maluquices, Omar-Jo mudava bruscamente de repertório.</p> <p>Antes, ele calava a cadência; suas brincadeiras se despedaçavam contra uma parede invisível. Em seguida, deixava um silêncio opaco planar sobre os espectadores.</p> <p>Em um único gesto, arrancava as faixas ou as folhagens que dissimulavam seu toco. Depois, apresentava-o ao público, em toda sua crueza.</p> <p>Ele removía seu nariz postiço. Esfregando-se com um pedaço da camisa, limpava a maquiagem. Seu rosto aparecia com uma palidez extrema; afundados em suas órbitas, seus olhos tinham um preto infinito.</p> <p>Ele também se desfazia de suas fantasias, que se apinhavam aos seus pés. Pisava nelas antes de subir sobre seus restos, que faziam as vezes de montículo, de onde ele voltava a falar.</p> <p>Foram outras palavras.</p> <p>Elas subiram das profundezas, extirpando Omar-Jo do ambiente que ele mesmo havia criado. Esquecendo de seus malabarismos, ele deixou sair essa voz de dentro. Essa voz azeda, essa voz nua que, naquele momento, recobria todas as outras vozes.</p> <p>O menino múltiplo não estava lá para divertir. Ele também estava lá para evocar outras imagens. Todas essas dolorosas imagens que povoam o mundo.</p> <p>Levado por sua voz, Omar-Jo evoca sua cidade recentemente deixada. Ela se insinua em seus músculos, infiltra-se nas batidas de seu coração, freia a viagem do sangue. Ele a vê, ele a toca, a cidade longínqua. Ele a compara a essa, onde se pode, livremente, ir, vir, respirar! Essa, já sua, já ternamente amada.</p> <p>Aqui as árvores escoltam as avenidas, rodeiam as praças.</p> <p>Robustos edifícios fazem reviver os séculos desaparecidos, outros prefiguram o futuro. Uma população diversificada deambula ou se apressa. Apesar de problemas e preocupações, eles vivem em paz. Em paz!</p> <p>Lá, as ilhotas em ruína se multiplicam, árvores</p>	<p>Ela usa quatro tempos verbais no mesmo trecho. (<i>marcado em amarelo</i>)</p> <p>De “Lorsqu’il » até « d’où il se remit à parler. » imparfait – ele sempre fazia isso. « Ce furent d’autres paroles. », passé simple, muda o acontecimento. Volta o imparfait, com novo acontecimento. Aqui posso usar o pretérito em pt. Manter o presente na sequência. (ou seja : manter o imparfait, usar passado no lugar do passé simple, usar o passado no lugar do imparfait, manter o presente)</p> <p>Musique/invisible – desloquei para « calar a cadência »</p> <p>ôtait son faux nez - rever</p> <p>Dépouiller / dépouille (verbo/subst..)</p> <p>O menino múltiplo – o título do livro. Rever, não sei se será isso mesmo.</p> <p>Reler a passagem do imparfait para o présent.</p> <p>Déracinés – palavra importante para</p>

<p>desenraizadas apodrecem no fundo das crateras, paredes estão crivadas de balas, carros explodem, prédios desmoronam. De todos os lados daquela cidade em migalhas, aniquilam seres humanos!</p> <p>Omar-Jo se enfurece, suas palavras ardem. Omar-Jo não brinca mais. Ele contempla o mundo, e o que dele ele já sabe! Seus apelos se intensificam, ele não fala mais apenas pelos seus. Todas as desgraças da terra se rebelam nesse Carrossel.</p> <p>Tudo foi imobilizado. Os cavalos terminaram seu giro. O público escuta, petrificado. Maxime, perplexo, não ousa calar o estranho menino.</p>	<p>Chedid.</p> <p>Trecho muito forte. Reler, não prestei atenção ao ritmo. Deixei-me levar pelo acontecimento, pela emoção. Aqui sem dúvida é preciso transmiti-la.</p>
<p>(2) 30/07/2015</p>	<p>Comentários</p>
<p>Quando sentia seu público com ele, aplaudindo e rindo de suas maluquices, Omar-Jo mudava bruscamente de repertório.</p> <p>Antes, ele calava a cadência; suas brincadeiras se despedaçavam contra uma parede invisível. Em seguida, deixava um silêncio opaco planar sobre os espectadores.</p> <p>Em um único gesto, arrancava as faixas ou as folhagens que dissimulavam seu toco. Depois, apresentava-o ao público, em toda sua crueza.</p> <p>Ele tirava seu nariz postiço. Esfregando-se com um pedaço da camisa, limpava a maquiagem. Seu rosto aparecia com uma palidez extrema; afundados em suas órbitas, seus olhos eram de um preto infinito.</p> <p>Ele também se desfazia de suas fantasias, que se apinhavam aos seus pés. Pisava nelas antes de subir sobre o que delas restara como a um montículo, de onde ele voltava a falar.</p> <p>Foram outras palavras.</p> <p>Elas subiram das profundezas, extirpando Omar-Jo do ambiente que ele mesmo havia criado. Esquecendo de seus malabarismos, ele deixou sair essa voz de dentro. Essa voz azeda, essa voz nua que, naquele momento, recobria todas as outras vozes.</p> <p>O menino múltiplo não estava mais lá para divertir. Ele também estava lá para evocar outras imagens. Todas as dolorosas imagens que povoam o mundo.</p> <p>Levado por sua voz, Omar-Jo evoca sua cidade recentemente deixada. Ela se insinua em seus</p>	<p>Não é bem « pisava », não consigo achar a palavra...</p> <p>[ant] [an]</p> <p>Récemment / battements / sang</p>

<p>músculos, infiltra-se nos batimentos de seu coração, freia a viagem do sangue. Ele a vê, ele a toca – a cidade longínqua. Ele a compara a essa, onde se pode, livremente, ir, vir, respirar! Essa, já sua, já ternamente amada.</p> <p>Aqui as árvores escoltam as avenidas, rodeiam as praças.</p> <p>Uns robustos edificios reavivam os séculos desaparecidos, outros prefiguram o futuro. Uma população diversificada flana ou azafama. Apesar de problemas e preocupações, eles vivem em paz. Em paz!</p> <p>Lá, as ilhotas em ruína se multiplicam, árvores desenraizadas se putrefazem no fundo de crateras, paredes estão crivadas de balas, carros explodem, prédios desabam. Em todas as partes daquela cidade em migalhas, os humanos estão em liquidação!</p> <p>Omar-Jo sai de si, suas palavras ardem. Omar-Jo não joga mais. Ele contempla o mundo, e o que dele ele já sabe! Seus apelos se amplificam, ele não fala mais apenas pelos seus. Todas as desgraças da terra se rebelam nesse Carrossel.</p> <p>Tudo se imobilizou. Os cavalos terminaram sua volta. O público escuta, petrificado. Maxime, perplexo, não ousa calar o estranho menino.</p>	<p>Está estranho « a essa », mas é como Chedid usa.</p> <p>[u]</p> <p>Manter flana, que vem do francês (Baudelaire) / « azafama » não é uma palavra de uso corrente / em francês não é o som que chama atenção, mas a imagem de duas palavras com sílabas parecidas, com sons quase parecidos. Flâne / hâte – flana / azafama</p> <p>Crevasses / balles / éclatent – [a] [e]</p> <p>[t]</p> <p>[j]</p>
(3) 30/08/2015	Comentários
<p>Quando sentia seu público com ele, aplaudindo e rindo de suas bizarras, Omar-Jo de súbito mexia no repertório.</p> <p>Antes, ele calava a cadência; suas brincadeiras se despedaçavam contra uma parede invisível. Em seguida, deixava um silêncio opaco planar sobre os espectadores.</p> <p>Em um único gesto, arrancava então as faixas ou as folhagens que dissimulavam seu toco. Depois, apresentava-o ao público, em toda sua crueldade.</p> <p>Ele desvendava seu nariz de verdade. Limpando-se com um pedaço da camisa, desenlambuzava-se da maquiagem. Seu rosto aparecia – palidez suprema; afundados em suas órbitas, seus olhos eram de um preto infinito.</p> <p>Ele também se desfazia de suas fantasias, que se apinhavam aos seus pés. Pisoteava-as antes de subir sobre o que delas restara, ora um montículo, de onde voltava a falar.</p>	<p>Lui / loufoqueries</p> <p>[i][p][b] // público-súbito // sentia-bizarras-mexia</p> <p>Cadência / brincadeiras</p> <p>Cadência / silêncio // p/p</p> <p>Crudité/ ôtait/nez</p> <p>Ele tirava seu nariz de pirata</p> <p>Ele desvendava seu nariz de verdade</p> <p>Crueldade/verdade/maquiagem</p> <p>Suprema / preto</p> <p>[p] fr e pt</p>

<p>Foram outras palavras.</p> <p>Elas subiram das profundezas, extirpando Omar-Jo da ambiência que ele mesmo havia criado. Esquecendo-se de seus malabarismos, ele deixou sair aquela voz de dentro. Voz azeda, voz nua que, naquele momento, recobria todas as outras vozes.</p> <p>O menino múltiplo não estava mais lá para divertir. Ele também estava lá para evocar outras imagens. Todas as dolorosas imagens que povoam o mundo.</p> <p>Levado por sua voz, Omar-Jo evoca sua cidade recentemente deixada. Ela se insinua em seus músculos, infiltra-se nos batimentos cardíacos, freia a viagem sanguínea. Ele a vê, ele a toca – a cidade longínqua. Ele a compara a essa, onde se pode, livremente, ir, vir, respirar! Essa, já sua, já ternamente amada.</p> <p>Aqui as árvores escoltam as avenidas, rodeiam as praças.</p> <p>Alguns robustos edifícios reavivam os séculos desaparecidos, outros prefiguram o futuro. Uma população diversificada flana ou azafama. Apesar de problemas e preocupações, vive em paz. Em paz!</p> <p>Lá, as ilhotas em ruína se multiplicam, árvores desenraizadas apodrecem no fundo de crateras, paredes são crivadas de balas, carros detonam, prédios desmoronam. Em todas as partes daquela cidade esmigalhada, os humanos não valem mais quase nada!</p> <p>Omar-Jo sai de si, suas palavras ardem. Omar-Jo não joga mais. Contempla o mundo e o que dele já sabe! Seus apelos se amplificam, ele não fala mais apenas pelos seus. Todas as desgraças da terra se rebelam no Carrossel.</p> <p>Tudo parou. Os cavalos terminaram a volta. O público escuta, petrificado. Maxime, embasbacado, não ousa calar a estranha criança.</p>	<p>Profundezas / ambiência</p> <p>Esquecendo / dentro / momento</p> <p>évoquer/evoque – ok 2x's evocar</p> <p>Levado/evoca</p> <p>Cardíacos / sanguínea / longínqua</p> <p>[u] [i][f]</p> <p>edifícios / desaparecidos</p> <p>Battements – bâtiments: será proposital?</p> <p>crivadas-balas detonam-desmoronam cidade- esmigalhada-nada</p> <p>Jo-joga / ardem-sabe (ou: Omar-Jo sai de si, suas palavras estão em brasa. Omar-Jo não brinca mais.)</p> <p>Tous – tout = Todas/tudo</p> <p>Immobilisé/ terminé/ pétrifié - cavalos/ petrificado/ embasbacado</p>
--	---

Análise: Este é o trecho mais longo que escolhemos para integrar esta dissertação (contém 14 parágrafos), em virtude de dois principais motivos: o primeiro é que, visto que é a narração de um acontecimento dentro de outro acontecimento, preferimos não fragmentá-lo; o segundo deveu-se à sua sequência rítmica, que nos levou a pensar

em mais uma característica da escritora, ou de sua escritura, neste livro¹¹⁵: os trechos mais profundos, em que acontecimentos, personagens, aspectos psicológicos, sentimentos, insinuações, analogias, lembranças, são narrados de maneira detalhada, são geralmente poéticos. É, entendemos, onde Chedid deixa transparecer a alma de poeta, suas origens literárias. É como se dissesse, nas entrelinhas, que não há melhor forma de aproximar o leitor das dores e das alegrias humanas do que por meio do texto poético. Todas essas percepções são, a nosso ver, vitais para nossa pesquisa tradutória. É importante dizer que, antes de começar a tradução de novos blocos, embora já tendo lido o livro algumas vezes, relemos cada bloco, ou parágrafos dele, atentamente, para detectarmos antecipadamente as dificuldades a serem trabalhadas. Neste trecho, como podemos ver na coluna de Comentários da tradução (1), preocupamo-nos já de início com os tempos verbais, uma vez que a escritora usa quatro tempos num mesmo trecho: *imparfait*, *passé composé*, *passé simple* e *présent* (nesta ordem). Procuramos entender as demarcações temporais no acontecimento narrado para decidirmos os tempos a serem usados em português – vide anotações na tabela. Isto feito, começamos a identificar os princípios fonéticos, as imagens, o discurso rítmico, que foi o que fizemos durante todo esse processo tradutório. Na impossibilidade de encontrarmos equivalentes rítmicos em determinadas orações, fizemo-lo quando identificamos oportunidades, na mesma ou noutra oração, contanto que mantivéssemos o discurso. Ou seja, aplicamos instintivamente o que Vinay e Dalbernet (1995, p.199) chamam de *compensação*, “(...) técnica que mantém a tonalidade de todo o texto ao introduzir, como uma variante estilística, em outro lugar do texto, o elemento que não pode ser processado no mesmo lugar, da mesma forma (...)”. Como exemplo, em (1), a oração do original “(...) D’abord, il faisait taire la musique ; ses pitreries se fracassaient contre un mur invisible. Ensuite, il laissait un silence opaque planer au-dessus des spectateurs. (...)” apresenta rimas com as palavras “musique”, “invisible” e “Ensuite”. Na tradução, que foi mantida após as revisões, não conseguimos o mesmo efeito fonético, mas o acento de ataque consonantal, com a mesma sílaba ([ca]), em “calava a cadência”, seguido da rima entre “cadência” e “brincadeiras” produz um efeito semelhante: “(...) Antes, ele calava a cadência; suas brincadeiras se despedaçavam contra uma parede invisível. Em

¹¹⁵ Não nos arriscamos a dizer que é uma característica da autora, presente em todos seus romances, pois não os analisamos para este fim.

seguida, deixava um silêncio opaco planar sobre os espectadores. (...)”. No entanto, perde-se um pouco da sequência entre as orações do original, marcada pelas três palavras acima referidas que provocavam as rimas. Como exemplo, temos “(...) invisible. Ensuite (...)”, paroxítonas cujo acento tônico está em [i], e “ (...) invisível. Em seguida (...)”, que mesmo sendo paroxítonas e contendo o acento tônico em [i] não reproduzem o mesmo efeito sonoro. Por outro lado, consideramos bem-sucedida a compensação em “calava a cadência” (em francês “faisait taire la musique”, sem efeito fonético), que proporciona a ideia da quebra do som pela repetição dura de [ca] e sua descontinuação, seguida de um silêncio, por meio do ponto e vírgula que a sucedem. Neste caso, temos também um exemplo de modulação, ao substituir a palavra “música” (*musique*) por “cadência”¹¹⁶. Ainda atinente a esta oração, a própria semelhança entre as línguas permitiu a bela reprodução sonora e imagética de “silêncio opaco planar”; isto é, com a música desligada, cria-se um ambiente silencioso tenso, que se impõe repentinamente, pela aliteração em [p]. O próximo desafio está em “(...) dans toute sa crudité. // Il ôtait son faux nez. En se frottant (...)”, que traz rimas em [té], [tait] e [nez], bem como aliteração em [t] e [f], cuja tradução (1) não foi satisfatória: “(...) em toda sua crueza.// Ele removia seu nariz postiço. Esfregando-se (...)”; deixamos uma observação nos comentários: “rever”. Notamos, na tradução (1), a necessidade de reler e conferir o uso dos tempos verbais em português, e o uso, por parte da escritora, de palavras que lhe são caras, como “dépouille” e “déracinés”, já lidas em outras obras, artigos ou reportagens da e sobre a autora ou ouvidas em entrevistas de áudio e vídeo¹¹⁷. Toda a pesquisa realizada no Capítulo 1 mostra-se, novamente, importante para nosso ato tradutório. A certo ponto, ainda na tradução (1), embora atentas ao ritmo, deixamo-nos levar pela emoção suscitada pela tradução do que é narrado, como mostra anotação ao final da coluna Comentários. Por mais vezes que tenhamos lido o mesmo trecho, entendemos que traduzi-lo provoca outras emoções, outros entendimentos, no leitor-tradutor. Na primeira revisão (2) foram feitas poucas alterações. Percebe-se uma breve tentativa de aliteração em [t] na mudança de “(...) Ele removia seu nariz postiço (...)” para “(...) Ele tirava seu nariz postiço (...)”, e a melhora de “(...) Pisava nelas antes de subir sobre seus restos, que faziam as vezes de montículo, de onde ele voltava a falar. (...)” para “(...) Pisava nelas antes de

¹¹⁶ Cf. subcapítulo 2.2.3, item 5.

¹¹⁷ Cf. Referências bibliográficas, p. 254.

subir sobre o que delas restara como a um montículo, de onde ele voltava a falar. (...)", apesar da insatisfação com o verbo *pisar* e, especialmente, apesar de não termos registrado, com "Pisava nelas" — buscávamos a palavra certa, posteriormente encontrada. No início da passagem "(...) De robustes bâtiments font revivre les siècles disparus, d'autres préfigurent l'avenir. Une population diversifiée flâne ou se hâte. Malgré problèmes et soucis, ils vivent en paix. En paix ! (...)", há leve assonância em [u] ("Robustes", "disparus", "préfigurent"), que foi reproduzida na tradução (1) ("Robustos", "prefiguram", "futuro"); contudo, não consideramos a rima entre "hâte" e "flâne", reproduzida na primeira revisão (2): "flana" e "azafama". Resolvemos manter o verbo "flanar", conforme registramos na coluna Comentários, justamente por ser um decalque do francês e remeter a Baudelaire, precursor do Simbolismo¹¹⁸. No parágrafo 12, substituímos "(...) Omar-Jo se enfurece, suas palavras ardem. Omar-Jo não brinca mais.(...)" por "(...) Omar-Jo sai de si, suas palavras ardem. Omar-Jo não joga mais. (...)". A primeira alteração foi antes uma questão de gosto, uma vez que o verbo *déchaîner* nos remete à sua etimologia: livrar-se de correntes; a segunda, dada a repetição de [jo] no original, que pode ser quase definida como um contra-acentos¹¹⁹, decidimos mantê-la ("joga" no lugar de "brinca"). O último parágrafo sofreu pequenas alterações, mas ainda não estávamos satisfeitas com o todo. Desse modo, lapidamos com mais cautela o texto na última revisão (3), como pode ser visto também pela coluna de Comentários a ela relacionada. Já no primeiro parágrafo, "(...) Quando sentia seu público com ele, aplaudindo e rindo de suas maluquices, Omar-Jo mudava bruscamente de repertório.(...)" foi alterada por "(...) Quando sentia seu público com ele, aplaudindo e rindo de suas bizarrias, Omar-Jo de súbito mexia no repertório.(...)" ; além das rimas em [ia], do jogo de palavras entre "público" e "de súbito", reforçamos a assonância pela repetição de [i] em todo o trecho. Ainda, o uso do substantivo "bizarrias" remete à imagem do menino alado, fantasiado, que aparece no trecho anterior, bem como ao terceiro parágrafo, em que ele arranca faixas e folhagens que cobriam seu toco, o que restou de seu braço. No segundo e no sétimo parágrafo atentamos a mais uma característica de Chedid, que é o uso da sinestesia, típico da poesia e da prosa poética: "silêncio opaco", "voz azeda", "voz nua". No final do terceiro

¹¹⁸ Fizemos breves pesquisas sobre a relação de Chedid com o Simbolismo, por acharmos que sua poesia se encaixa neste movimento, mas não achamos nada a respeito até a data do depósito desta dissertação.

¹¹⁹ Cf. p. 83 e 84.

e no início do quarto parágrafo, encontramos enfim um equivalente rítmico para “(...) Puis, il présentait celui-ci au public, dans toute sa crudité. // Il ôtait son faux nez. En se frottant avec un pan de sa chemise (...)”: “(...) Depois, apresentava-o ao público, em toda sua crueldade. // Ele desvendava seu nariz de verdade. Limpando-se com um pedaço da camisa (...)”. Para rimar com a frase anterior, reescrevemos a frase “Il ôtait son faux nez”: no lugar de algo como “ele tirava seu falso nariz” (tradução literal), fizemos o caminho inverso, com ele mostrando seu nariz verdadeiro. Ainda no quarto parágrafo, “se débarbouillait” nos remetia às palavras “barbe” (barba) e “barbouiller” (sujar o rosto, se lambuzar; no caso, com a maquiagem). Por isso fizemos o que consideramos uma correção: trocar “limpar” por “se desenlambuzar”. Logo em seguida, a troca de “palidez extrema” por “palidez suprema” possibilitou a repetição de [pr] e a sonoridade entre “suprema” (a palidez) e “preto” (a cor dos olhos). No quinto parágrafo, encontramos a palavra que procurávamos, e o melhoramos dos pontos de vista da clareza e do estilo: “(...) Pisoteava-as antes de subir sobre o que delas restara, ora um montículo, de onde voltava a falar.(...)”. Vê-se, ainda, o contra-acento em “restara, ora” ([ara] / [ora]). No sétimo parágrafo, a escolha de “ambiência” no lugar de “ambiente” deveu-se à sonoridade de “profundezas” e “ambiência”, palavras paroxítonas cujo acento está em [e]/[ê]. Uma questão significativa, específica das traduções de língua francesa para língua portuguesa, está nos adjetivos demonstrativos: *ce, cet, cette, ces* em francês, geralmente podem ser traduzidos, dependendo do contexto, como *esse/este/aquele, essa/esta/aquela, esses/essas/estes/estas/aqueles/aquelas*, respectivamente. Esta problemática, se assim podemos chamá-la, uma vez que tende a confundir o tradutor, faz-se presente também neste trecho. No sétimo parágrafo, considerando o original “(...) il laissait monter cette voix du dedans. Cette voix âpre, cette voix nue qui, pour l’instant, recouvrait toutes les autres voix.(...)”, trocamos “(...) ele deixou sair essa voz de dentro. Essa voz azeda, essa voz nua que, naquele momento, recobria todas as outras vozes.” para “(...) ele deixou sair aquela voz de dentro. Voz azeda, voz nua que, naquele momento, recobria todas as outras vozes (...)”, considerando o tempo verbal usado no contexto, o pretérito perfeito do indicativo. Foi, também, uma correção, dentre outras pequenas que não comentaremos, mas que podem ser lidas na tabela acima. No nono parágrafo, a alteração de “batimentos de seu coração” e “viagem do sangue” para “batimentos cardíacos” “viagem sanguínea” proporciona a repetição de [í], a rima com “longínqua” e a ideia de prolongamento do movimento do sangue, que

praticamente se estende do menino à sua cidade natal, num movimento de aproximação, quase uma fusão. No décimo segundo parágrafo, a principal alteração foi feita na última frase. A tradução (1) e a revisão (2) nos incomodavam pois pareciam não corresponder a “on brade les humains”, que literalmente seria “vende-se os seres humanos por preços ínfimos”, ou “liquidam os seres humanos”, que em português e em francês remetem a *liquidar* como sendo (i) vender a um preço abaixo do real e (ii) acabar definitivamente com alguma coisa. Portanto, após as tentativas que podem ser vistas na tabela, foi o ritmo que conduziu nossa escolha: “Em todas as partes daquela cidade esmigalhada, os humanos não valem mais quase nada!” ([ade], [ada], [ase], [ada]). No último parágrafo, a escolha de “estranha criança” no lugar de “estranho menino” também foi sonora: [anha] e [ança] – no original temos “étrange enfant” (repetição de [an]) e “étrange”, “estranho”, não poderia ser alterada pois sua carga semântica (polissemia) se refere diretamente ao personagem principal, Omar-Jo (estrangeiro, diferente, surpreendente). Já “criança”, aqui, caberia — coube — no lugar de “menino”. Por fim, fazemos a última observação desta extensa análise: assim como citamos na análise do trecho anterior a este, encontramos palavras que também integram o campo semântico da unidade lexical *ritmo*, todas traduzidas literalmente: “applaudissant”, “riant”, “répertoire”, “taire”, “musique”, “silence”, “paroles”, “voix”.¹²⁰

TRECHO 11 (FAIXA 25)

Original (CHEDID, 1989, p. 74-75)

Dès l'apparition d'Omar-Jo, un molosse sans collier sortit de sa niche, s'approcha en grondant et en exhibant ses crocs.

Dissimulant sa peur, l'enfant poursuivit son chemin. La bête fit de même.

Ils se retrouvèrent face à face. Les grognements s'étaient changés en aboiements, qui alertèrent Asma à l'autre bout du cimetière.

Celle-ci accourut en hurlant. Le son de sa voix avait suffi ; l'animal s'ancre sur place, ses quatre pattes raidies.

Une tornade surgit bientôt au bout du sentier : des babouches vertes battaient les talons de la gardienne, ses robes noires bouillonnaient, gonflées de fureur ; sa tête était couronnée d'une tignasse éparse, rougeâtre, teinte au henné. Saisi par cette soudaine apparition, par cette chevelure frémissante qui paraissait grouillante de serpenteaux, l'enfant demeura interloqué.

Asma s'était précipitée dans l'espoir de trouver, au bout de sa course, un propriétaire repentí. Pris de remords, ce dernier, dès son retour au pays, venait certainement la récompenser d'avoir prodigué tant de soins à ses chers disparus.

¹²⁰ A tradução final deste trecho encontra-se na página 239; o registro sonoro, na Faixa 24 do CD.

La vue du gamin la stupéfia et la déçut.

En s'approchant, elle remarqua sa joue rafistolée, son amputation. Il venait sans doute mendier. Lui fallait-il, elle, déjà si misérable, venir en aide à plus misérable encore ?

— Je n'ai rien. Ce n'est pas la peine de me demander l'aumône.

— L'aumône ?... Je ne suis pas un mendiant ! Je suis le petit-fils de Joseph H. C'est mon grand-père qui m'envoie. Il y a un mois, il a enterré mon père et ma mère dans ce cimetière.

Elle s'en souvenait. En échange d'un bout de terre, le vieil homme l'avait grassement rémunérée. Se disant que le gamin avait été chargé par le vieux Joseph de renouveler le versement, elle gratifia celui-ci d'un éclatant sourire.

Tradução e revisões

(1) 16/07/2015	Comentários
<p>Assim que Omar-Jo apareceu, um molosso sem coleira saiu de sua casinha, aproximou-se rosnando e exibindo seus caninos.</p> <p>Dissimulando seu medo, o menino continuou seu caminho. O animal fez o mesmo.</p> <p>Eles se encontraram cara a cara. As rosnadas se transformaram em latidos, que alertaram Asma do outro lado do cemitério.</p> <p>Ela correu gritando. O som de sua voz foi o suficiente; o animal se imobilizou no local, com as quatro patas retesadas.</p> <p>Um tornado logo surgiu ao final da senda: pantufas verdes batiam nos calcanhares da guardiã, seus vestidos pretos ferviam, inchados de fúria; sua cabeça estava coroada por uma juba desgrenhada, avermelhada, tingida de hena. Surpreendido por essa repentina aparição, por essa cabeleira vibrante que parecia repleta de cobrinhas, o menino ficou desnortado.</p> <p>Asma se apressou esperando encontrar, ao fim de sua corrida, um proprietário arrependido. Tomado de remorsos, este, de volta ao seu país, vinha certamente recompensá-la por não ter poupado cuidados aos seus queridos finados.</p> <p>Viu o garoto; ficou estupefata e decepcionada.</p> <p>Ao se aproximar, percebeu sua bochecha costurada, sua amputação. Ele vinha, sem dúvida, mendigar. Precisava, justo ela, já tão miserável, ajudar um mais miserável ainda?</p> <p>— Não tenho nada. Nem vale a pena me pedir esmola.</p> <p>— Esmola? Não sou um mendigo! Sou o neto de Joseph H. Foi meu avô quem me enviou. Há um</p>	<p>Reescrever.</p>

<p>mês, ele enterrou meu pai e minha mãe nesse cemitério.</p> <p>Ela se lembrava. Em troca de um pedaço de terra, o velho homem a havia generosamente remunerado. Imaginando que o garoto tinha sido encarregado pelo velho Joseph de renovar o pagamento, ela cumprimentou o pequeno com um sorriso reluzente.</p>	<p>Não usei reticências</p>
<p align="center">(2) 30/07/2015</p>	<p align="center">Comentários</p>
<p>Assim que Omar-Jo apareceu, um molosso sem coleira saiu de sua casinha, aproximou-se rosnando e exibindo os caninos.</p> <p>Dissimulando seu medo, o menino continuou o caminho. O animal fez o mesmo.</p> <p>Eles se encontraram cara a cara. As rosnadas se transformaram em latidos, que alertaram Asma no outro lado do cemitério.</p> <p>Ela correu ladrando. O som de sua voz foi o suficiente; o animal se imobilizou no local, com as quatro patas tensas.</p> <p>Um tornado logo surgiu ao final da senda: chinelas orientais verdes batiam nos calcanhares da guardiã, seus vestidos pretos fervilhavam, avolumados de fúria; sua cabeça estava coroada por uma juba desgrenhada, avermelhada, tingida de hena. Surpreendido pela repentina aparição, pela cabeleira vibrante que parecia repleta de cobrinhas, o menino ficou desorientado.</p> <p>Asma se apressou esperando encontrar, ao término de sua corrida, um proprietário arrependido. Doído de remorsos, este, vindo de volta ao seu país, certamente a recompensaria por não ter poupado cuidados aos seus queridos finados.</p> <p>À visão do menino, ficou estupefata e decepcionada.</p> <p>Ao se aproximar, percebeu a bochecha costurada, a amputação. Ele vinha, sem dúvida, mendigar. Precisava, justo ela, já tão desafortunada, ajudar alguém mais miserável ainda?</p> <p>— Não tenho nada. Nem vale a pena me pedir esmola.</p> <p>— Esmola? Não sou um mendigo! Sou o neto de Joseph H. Foi meu avô quem me enviou. Há um mês, ele enterrou meu pai e minha mãe nesse cemitério.</p>	<p>Caninos/ /menino/caminho // medo/mesmo</p> <p>Même / retrouvèrent / alertèrent / cimetièrè</p> <p>aram (3x's)</p> <p>lado/ladrando/tem a ver com o molosso</p> <p>[b] bientôt/ bout/ babouches/ bouillonnaient</p> <p>[t]</p> <p>tignasse éparse</p> <p>[ou] – bout /course</p> <p>Pantoufa parece aquela que temos aqui, achar como se diz babouche ! Por enquanto ficou « chinelas orientais »</p> <p>Repenti/pris – acento de ataque – p/i</p> <p>Repenti/pris/pays – arrependido/doído/vindo</p> <p>Disparus/ vue/ stupéfià/ déçut [u] assonância</p> <p>Fim de um parágrafo, início do outro :</p> <p>Par. 1 e 2 – exhibant / enfant // canino/menino</p> <p>Par. 2 e 3 – même / retrouvèrent - rever</p> <p>Par. 3 e 4 – bout / accourut // lado/ladrando (melhorar)</p> <p>Par. 4 e 5 – raidies / surgit //</p>

<p>Ela se lembrava. Em troca de um pedaço de terra, o velho a havia generosamente remunerado. Imaginando que o garoto tinha sido encarregado pelo velho Joseph de renovar o pagamento, ela cumprimentou o pequeno com um sorriso reluzente.</p>	<p>tensas/senda</p> <p>Par. 5 e 6 – (não tem)</p> <p>Par. 6 e 7 – disparus / déçut //queridos/menino (+/-)</p> <p>Par. 7 e 8 – déçut / joue (+/-) // decepcionada/costurada</p> <p>Par. 8 e 9 – aide / peine // desafortunada/nada (a repetição de miserável pode ser evitada; o que mais conta é a sonoridade)</p> <p>Par. 9 e 10 – aumône (repetido) // demander / mendiant // me/mendigo (meio fraquinho isso)</p> <p>Par. 10 e 11 – cimetièrre / terre //cemitério/terra</p> <p>Pensei em Joseph K (Kafka) – só pra registrar. C'est quoi ce H ?</p> <p>[m] - aumône / mendiant // mon / m'envoie / mois / mon / ma mère / cimetièrre.</p> <p>Souvenait/ l'avait/ rémunérée / avait été chargé / renouveler</p>
<p>(3) 30/08/2015</p>	<p>Comentários</p>
<p>Assim que Omar-Jo apareceu, um molosso sem coleira saiu de sua casinha, aproximou-se rosnando e exibindo os caninos.</p> <p>Dissimulando seu medo, o menino continuou o caminho. O animal fez o mesmo.</p> <p>Eles se encontraram cara a cara. Os rosnados se transformaram em ladrados, que alertaram Asma no outro flanco do cemitério.</p> <p>Ela correu ululando. O som de sua voz foi o suficiente; o animal se imobilizou no local, com as quatro patas tensas.</p> <p>Um tornado logo surgiu ao final da senda: chinelas orientais verdes batiam nos calcanhares da guardiã, vestidos pretos fervilhavam, avolumados de fúria; a cabeça estava coroada por uma juba desgrenhada, avermelhada, tingida de hena. Surpreendido pelo repentino aparecimento, pela cabeleira vibrante que despontava repleta de cobrinhas, o menino ficou desnortado.</p> <p>Asma se apressou esperando encontrar, ao</p>	<p>Surpreendido-repentino</p> <p>Cabeleira-replena</p> <p>Tornado/desnortado</p>

<p>término de sua corrida, um proprietário arrependido. Doído de remorsos, este, de volta ao seu país, certamente a recompensaria por não ter poupado cuidados aos seus queridos finados.</p> <p>À visão do menino, ficou estupefata e decepcionada.</p> <p>Ao se aproximar, percebeu a bochecha costurada, a amputação. Ele vinha, sem dúvida, mendigar. Precisava, justo ela, já tão desafortunada, ajudar alguém mais miserável ainda?</p> <p>— Não tenho patavina. Nem vale a pena me pedir esmola.</p> <p>— Esmola? Não sou um mendigo! Sou o neto de Joseph H. É meu avô quem me envia. Um mês atrás, ele enterrou meu pai e minha mãe neste cemitério.</p> <p>Ela se lembrava. Em troca de um pedaço de terra, o velho a havia generosamente remunerado. Imaginando que o garoto tinha sido encarregado pelo velho Joseph de renovar o pagamento, ela cumprimentou o pequeno com um sorriso reluzente.</p>	<p>Fim de um parágrafo, início do outro :</p> <p>Par. 3 e 4 – bout / accourut // flanco/ululando</p> <p>Par. 9 e 10 – [m] // patavina-envia / nem-quem</p>
---	--

Análise: Neste último trecho, seremos sucintas. Diferentemente do que fizemos nas análises precedentes, aqui vamos atentar apenas à percepção registrada e trabalhada na primeira (2) e na segunda revisão (3). Já havíamos anteriormente notado que Chedid, algumas vezes, escolhia palavras preocupando-se em manter uma sequência rítmica entre parágrafos, por meio de efeitos fonéticos, tal como o *enjambement* na poesia. Este trecho é um bom exemplo disso, devido à recorrência desse artifício lógico: aqui temos a ligação entre 10 parágrafos. Importa mostrar a percepção enquanto leitoras-tradutoras de uma técnica da autora que, a nosso ver, visa o poético na prosa; mostrar o prazer que tivemos ao seguir seus traços, envolvidas em um jogo praticamente infantil. Brincamos, com a autora, com o texto, de caçar palavras¹²¹. Não podíamos achar, conhecendo-a, que ela associou 10 parágrafos por acaso. Já no primeiro parágrafo, embora não tenhamos anotado, vemos duas palavras cuja terminação é [ant]: “grondant” e “exhibant”; no segundo parágrafo, a primeira palavra tem esta mesma terminação, apesar de não a termos anotado: “Dissimulant”; a quarta

¹²¹ O que nos fez pensar na seguinte questão: Não seria essa, afinal, uma das atividades basilares do tradutor? Caçar palavras? Cada projeto sendo um jogo de caça-palavras, dentro de um grande jogo de palavras?

palavra é “enfant”. A ligação que fizemos entre os dois primeiros parágrafos foi de “exhibant” e “enfant”. A ideia de um acontecimento em andamento proporcionada pela repetição de [ant] foi transposta em português por “caninos”, “menino” e “caminho”, pelos sons de [ino], [ino] e [inho], que nos levaram intuitivamente a associá-los a *indo* (gerúndio do verbo *ir*). Não houve dificuldade linguística, posto que as três palavras acima mencionadas em português foram traduzidas literalmente, de maneira consciente. No segundo parágrafo, a situação que ocorria é interrompida quando o cachorro, “la bête”, para diante do menino, movimento registrado pelo som aberto de [ê] (é) em francês, proporcionado por “bête” e “même”, lidas rapidamente e encerradas com um ponto final. Este novo momento narrado, entre o menino e o cachorro, continua no parágrafo seguinte, também pelo ritmo, reforçando-se o som de [ê] em “retrouvèrent”, “alertèrent” e “cimetière” — o que nos leva a reforçar que não anotamos todas nossas percepções nos comentários, mas principalmente, neste trecho, aquelas que nos guiaram para a organização de nossa principal percepção (a ligação entre 10 parágrafos). O que fizemos na tradução, neste caso, foi apostar na sílaba tônica [al] (de “animal”) no segundo parágrafo, procurando palavras com acentuação também em [a], que era o caminho que a prosódia da língua portuguesa nos dava. Assim, apostamos no ritmo proporcionado por palavras paroxítonas sequenciais: “Eles se encontraram cara a cara. Os rosnados se transformaram em ladrados, que alertaram Aasma”. Ao final do terceiro parágrafo, mudando o movimento, a palavra “bout” solicita a palavra “accourut” no começo do quarto parágrafo, que nos levou, na revisão (2), a optar por flanco x ululando, deslocando assim as palavras rimadas (ululando sendo a tradução de “hurlant”, não de “accourut”). Nota-se que os quatro primeiros parágrafos são curtos, o que dá margem, mais facilmente, à percepção de continuidade rítmica entre os parágrafos, e o que nos remete à afirmação de Chedid de que ela gostava de haicais¹²². À ligação entre a última palavra do quarto parágrafo, “raidies”, e a terceira do quinto parágrafo, “surgit”, cujas pronúncias terminam em [i], optamos por “tensas”, que provoca essa tensão rítmica na leitura de “quatro patas tensas”, com aliteração em [t], e “senda”, que acaba a primeira oração do quinto parágrafo, anunciando o “tornado” (a personagem Asma). O jogo é retomado entre o sexto e o sétimo parágrafos; a rima de “disparus” e “déçut” ([u]) é transposta com “queridos” e “meninos” ([i-os]). Nota-se, novamente, que o discurso rítmico é proporcionado não

¹²² Cf. p. 44.

pelas mesmas rimas, pela tradução das mesmas palavras, mas pela compensação tão comum e necessária à tradução literária. Ocorre o mesmo entre o sétimo e o oitavo parágrafos — “dêçut” e “joue” / “decepcionada” e “costurada” —, o oitavo e o nono — “aide” e “peine” / “desafortunada” e “nada” —, e o décimo e o décimo primeiro — “cimetière” e “terre” / “cemitério” e “terra” (tradução literal). Entre o nono e o décimo há a repetição de “aumône” (esmola) e a rima entre “demander” e “mendiant” (som de [mon] na segunda e na primeira sílaba, respectivamente), tentada em português entre “patavina” e “envia” e “nem” e “quem”. Foi uma brincadeira intensa, que nos proporcionou momentos de satisfação e insatisfação, mas que principalmente nos preparou para outros jogos *chedidianos*.¹²³

Estas análises tentaram mostrar aspectos concernentes a questões de ordens prática e teórica, que julgamos inerentes a uma tradução comentada em âmbito acadêmico, bem como o movimento do pensamento do tradutor-pesquisador, das particularidades de seu processo criativo, que podem ser muito parecidas às do processo do próprio autor em alguns momentos. Outrossim, ressaltamos a necessidade do pensamento poético de Meschonnic¹²⁴ na tradução literária, que é o modo de ação na linguagem, a nosso ver conduzida por propriedades como a sensibilidade, a atenção aos detalhes, a paixão pelas línguas-culturas, a atenção ao ritmo, às imagens, essenciais para a transformação de uma tradução, após revisões, em literatura.

¹²³ A tradução final deste trecho encontra-se nas páginas 244 e 245; o registro sonoro, na Faixa 26 do CD.

¹²⁴ Cf. p. 72.

2.2.3 ANÁLISES ESPECÍFICAS: PALAVRAS E MAIS PALAVRAS

No decorrer do processo tradutório acima desnudado e discutido, conforme antecipamos ao apresentarmos a metodologia de nossa pesquisa, além da busca pelo ritmo no discurso, outras questões particulares nos chamaram a atenção e foram, pouco a pouco, sendo pensadas e solucionadas de maneira objetiva. São elas:

1. Título / *Enfant*

O título do livro, *L'enfant multiple*, foi desde os primeiros esboços tradutórios um dos pontos de atenção. Como traduzir aqui a palavra *enfant*, equivalente a *criança*, *filho*, *filha*, *menino*, *menina* em português? Parece evidente, mas não é. À primeira vista, *Criança múltipla* prefigura a tradução mais provável. No entanto, na leitura do romance entende-se que o título trata do protagonista, *L'enfant*, um menino de 12 anos, não uma criança, menino ou menina qualquer. É Omar-Jo, único em sua multiplicidade. Menino maneta, menino alado. *Enfant* é um substantivo comum de dois gêneros: *un enfant* ou *une enfant*; enquanto *criança* é substantivo feminino singular, sobrecomum: a criança. Este detalhe linguístico faz toda a diferença na tradução visando à clareza do título também em língua portuguesa, com todas as nuances de *enfant*. Consideramos *Menino múltiplo*, *Garoto múltiplo*, tentativas que respondem à nossa primeira indagação – já que falamos de Omar-Jo –, mas que inicialmente não foram satisfatórias por restringirem o gênero. Nesse sentido, ponderamos igualmente a visão da infância — e de *enfant* — da própria autora, como vimos no Capítulo 1¹²⁵: a infância é, para Chedid, a época em que as diferenças não existem, em que tudo pode ser dito. Pensamos, assim, em *Menino-criança múltipla*. Por fim, ainda em dúvida, outro ponto observado que foi decisivo para a definição do título foi a tradução de *enfant* no texto: durante a atividade tradutória fizemos testes e optamos por *menino* para não provocar estranhamento na leitura, visto que palavras como (le) *gamin*, (le) *gosse* e (le) *petit* também são usadas para se referir ao personagem, todas do gênero masculino. Em vista disso, entendemos não fazer sentido manter a palavra *criança* no título. Assumimos, então, “O menino múltiplo”.

¹²⁵ Cf. p. 63.

2. Forain

“En se dirigeant vers son Manège, le forain arborait, depuis quelque temps, un air morne (...)” (CHEDID, 1989, p.09). Como traduzir forain? foi uma de nossas primeiras dúvidas. A palavra se relaciona a *fête foraine*, em português parque de diversões ou festa/feira popular, sendo *forain* ou *foraine* a pessoa que organiza atrações de diversão, como carrosséis (é o nosso caso) e circos (REY, 2008). O Dicionário escolar francês-português/português-francês (CORREA; HAUSER, 1980) apresenta forain como “adj. Forasteiro, estrangeiro. Marchand forain, feirante. Fête foraine, parque de diversões (ambulante)”. O *forain* em questão é Maxime, o coprotagonista do romance, dono do Carrossel onde parte da trama se desenrola. Isto posto, vemos que feirante, ambulante, comerciante ambulante são traduções insatisfatórias, bem como forasteiro ou estrangeiro, uma vez que o personagem é originário da cidade onde está instalado o Carrossel (Paris), que não é ambulante. Cogitamos ainda artista e saltimbanco, que mantêm um pouco da magia circense de forain, mas constatamos que Chedid distingue no livro as palavras *forain* (bem específica), *artistique* (que se refere ao tipo de negócio de Maxime) e saltimbanque (como a família o define). Assim, por um lado, pareceu-nos mais conveniente — ainda que não ideal — as formas como falamos no Brasil: empresário, proprietário, dono do Carrossel ou patrão, dependendo do contexto, que não remetem à magia interpretável em *forain*, mas que, ao mesmo tempo, por no livro estarem ligadas à imagem do Carrossel, são aceitáveis. Por outro, pudemos manter essa magia ao usar o “homem do Carrossel” quando ligada ao menino, como aqui: “Omar-Jo se levantou, deu uma volta cuidadosa na pista, tocou com a mão o teto esculpido da carruagem. Depois de alguns segundos, dirigiu-se ao homem do Carrossel, que a duras penas tentava remendar o estribo dos cavalos de madeira” (CHEDID, 1989, p. 39, tradução nossa¹²⁶).

¹²⁶ Cf. p. 210.

3. Iniciais maiúsculas

Como já comentamos no subcapítulo 1.4¹²⁷, a palavra *Manège* (*Carrossel*) aparece unicamente com a inicial maiúscula, independentemente de sua localização no parágrafo ou na frase. Entendemos que isso ocorre devido a duas principais razões: primeiramente, é no *Carrossel* onde tudo acontece, além de ser ele o “responsável” pelo encontro entre o protagonista e o coprotagonista; em segundo lugar, o vemos como mais um personagem, quase um ser animado. O *Carrossel* está instalado na *Praça (Place)* ao lado da *Torre (Tour)*, ambas também sempre escritas com iniciais maiúsculas e consideradas por nós personagens, devido ao seu grau de importância não apenas na trama, mas também histórica, como a autora narra no livro (CHEDID, 1989, p.13). Mantivemos igualmente a inicial maiúscula em palavras como *Lieux Saints e Croisés*, (*Locais Santos e Cruzadas*), partindo do princípio de serem fatos históricos e de que a autora constantemente faz referências a termos religiosos, criticando a intolerância e propagando o respeito à multiplicidade também religiosa em suas obras.

4. Empréstimos

Optamos por não alterar determinadas palavras na tradução visando a manter o estrangeirismo de forma a naturalizá-lo; isto é, considerando que a história se passa em Paris e em Beirute, mantivemos nomes de locais, de monumentos e nomes próprios em francês e em árabe (com a grafia tal como no original), como vemos abaixo:

- Locais e monumentos de Paris: Notre-Dame, Châtelet, (Praça) Saint-Jacques¹²⁸, Gare de Lyon. É a cidade onde tudo acontece, cujos locais e monumentos são convenções, a nosso ver. Ainda, mesmo pessoas que nunca lá estiveram ou que não necessariamente são francófonas ligam, por exemplo, a palavra Notre-Dame à imagem da catedral que leva seu nome, símbolo turístico da cidade. Ao traduzirmo-la para Nossa-Senhora ou Saint-Jaques para Santiago (considerando que a tradução consagrada de Saint-Jaques-de-

¹²⁷ Cf. p. 62.

¹²⁸ Algumas palavras aqui referidas aparecem no subcapítulo 4.1 (tradução final).

Compostelle é Santiago de Compostela), além de descaracterizarmos a referência, causaríamos estranhamento e deslocamento.

- Nomes dos personagens: Maxime, Omar-Jo, Omar, Joseph, Édouard, Annette, Cheranne, Anne, Asma, Saïd, Elie, Marie, Emma, Soad, Naguib, Brahim, Boutros etc. Visto que a trama envolve personagens libaneses, franceses, americanos, reiterando a multiplicidade já apontada no título, acreditamos ser essencial a manutenção dos nomes. Há, no entanto, algumas exceções de nomes que foram traduzidos:
 - Saladin, rei do Egito, é assim chamado pelos franceses, mas como ele não era francês e, em árabe, seu nome era Şalāḥ ad-Dīn, traduzimos da forma como é conhecido em português, Saladino;
 - O mesmo acima citado ocorre com Frédéric, imperador da Alemanha: Friedrich, em alemão, foi traduzido como Frederico, da forma como é conhecido no Brasil;
 - Lotus, o nome do cão de guarda de Asma, é escrito em português, Lótus, por haver apenas uma pequena diferença acentual e os nomes serem quase iguais (a nosso ver, a pronúncia seria brasileira mesmo em “Lotus”).
- Especialidade local: Mantivemos *andouillette* e consideramos colocar uma breve nota de rodapé, mas ao final decidimos não usá-la. Trata-se de uma especialidade gastronômica feita com linguiça recheada com tripas e miúdos do tubo digestivo do porco, altamente calórica, consumida principalmente no inverno.
- Por fim, os nomes próprios — cidades, locais públicos, monumentos e nomes — não são marcados em itálico; já *andouillete*, acima citada, é mantida em itálico, para denotá-la como estrangeirismo, bem como *tremolo*, conforme apontamos na página 111.

5. Campo semântico da unidade lexical *ritmo*

Conforme Saussure (1969, p.142-143), o eixo sintagmático refere-se à leitura linear de signos linguísticos em uma frase, que “exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo” (p. 142) e faz com que o termo tenha valor conforme o contraste estabelecido com os demais termos que o precedem e/ou sucedem. Já o

eixo associativo, hoje chamado de paradigmático, refere-se à associação de palavras que integram o discurso a palavras que não o integram, mas que estão presentes em nossa memória, em nossa cadeia associativa, cognitiva. Desse modo, dadas as análises que fizemos, entendemos que a atividade tradutória exige a leitura, a interpretação e a reprodução da linguagem — das línguas-culturas — em ambos os eixos. Nesse sentido, a definição do ritmo, organização do movimento da *parole* na escritura como unidade de equivalência de nossa tradução¹²⁹, insere-se no eixo sintagmático; já a busca pela palavra certa, de Chedid e nossa, visando a (re)construir o discurso rítmico (a (re)construir a linguagem em seu eixo sintagmático), insere-se no eixo paradigmático, servindo-se, no entanto, simultaneamente da leitura realizada em ambos os eixos para ser estabelecida; isto é, a palavra certa, no eixo paradigmático, deve ser inserida em um discurso em desenvolvimento — dependendo, assim, da leitura no eixo sintagmático — para ser definida como tal e construir, ou reconstruir, no caso da tradução, o discurso rítmico. Isto posto, do ponto de vista paradigmático, observando a grande quantidade de palavras que integram o campo semântico da unidade lexical *ritmo* no *corpus* trabalhado, conforme comentado e exemplificado nas análises dos trechos 3, 8 e 10, decidimos identificá-las e traduzi-las literalmente, considerando a semelhança entre as línguas aqui trabalhadas — ambas línguas românicas — ou fazendo modulações em nome da reescritura do ritmo. Como exemplo, temos a tradução de “il faisait taire la musique” como “ele calava a cadência” no Trecho 10¹³⁰.

Considerando o desenvolvimento tradutório aqui apresentado e analisado, percebemos que escolhas são feitas constantemente no processo tradutório, em busca do discurso rítmico, da palavra certa, exigindo do tradutor uma certa organização das escolhas para manter a coesão na passagem de uma língua-cultura a outra e, conseqüentemente, na sua transformação em literatura. É o que vamos discutir no capítulo seguinte, com base nas normas de Gideon Toury (Estudos Descritivos da Tradução), juntamente a duas outras questões instigadas nesse processo: a tradução como crítica literária e a ética e a alteridade na tradução.

¹²⁹ Cf. p. 74.

¹³⁰ Cf. p. 119.

“Le face-à-face fonde le langage”
(Emmanuel Lévinas)

CAPÍTULO 3 — DA PRÁTICA, A CRÍTICA; DA CRÍTICA, A PRÁTICA

3.1 — NORMAS: O ENCAMINHAMENTO DA REESCRITURA

Nas análises do Capítulo 2, o caminho tradutório que traçamos ocorreu da maneira como o apresentamos, incluindo erros, acertos, meios-termos, tentativas de correções, satisfações e insatisfações, em consequência da equivalência pré-definida: a tradução do ritmo. Guiadas por ela, nossa primeira *escolha*, pudemos realizar outras *escolhas*. No contexto desta dissertação, entendemos as *escolhas* não como meras predileções ou opções — embora também o sejam —, mas principalmente como *operações lógicas*. Isto é, baseamo-nos em categorias racionais — *escolhas/operações* — estabelecidas antes e durante o processo criativo-tradutório, e as padronizamos em casos em que há dúvidas e/ou percepções parecidas e/ou recorrentes; não homogeneizamos as diferenças textuais, mas as semelhanças. Ainda, levando em conta que essas categorias estão em permanente transformação, vemo-las como sendo flexíveis, passíveis de mudança sempre que acharmos necessário. Referimo-nos aqui a tudo o que observamos nos subcapítulos 2.2.2 e 2.2.3: enquanto no primeiro temos detalhadas as escolhas (pontuadas durante o ato tradutório), baseadas na busca da equivalência rítmica (categoria racional definida antes do ato tradutório que rege as demais escolhas), no segundo as pontuamos e as padronizamos (também durante o ato tradutório), considerando seus contextos e a frequência em que apareciam no texto.

Nesse sentido, nossa visão teórica do processo mostrado e discutido insere-se nos Estudos Descritivos da Tradução (EDT), propostos por James S. Holmes¹³¹ (TOURY, 1995, p.07) na década de 70 e investigados, na mesma época, por Gideon Toury (BAKER, 2001, p.163), ambos da Escola de Tel Aviv. Cumpre dizer, a fim de evitar equívocos na compreensão de nossa interpretação, que os EDT conforme desenvolvidos por Toury (1995) visam a estudar de maneira descritiva obras já traduzidas como estudos de caso; isto é, intentam propor um método de análise de

¹³¹ Lembramos que foi Holmes quem cunhou o termo “Estudos da Tradução”, decorrido de sua apresentação intitulada “O Nome e a Natureza dos Estudos da Tradução” no Terceiro Congresso Internacional de Linguística Aplicada, ocorrido em Copenhague, em 1972 (TOURY, 1999, p. 7).

produtos acabados para críticos literários e pesquisadores analisarem, dentre outros quesitos, os comportamentos dos tradutores na cultura de chegada. O que fizemos, no entanto — como veremos a seguir —, foi aplicar a partir de um outro ponto de vista apenas um dos conceitos de Toury (1995), as normas, às análises já observadas de nosso próprio processo enquanto críticas, pesquisadoras e tradutoras. Ou seja, não utilizamos o conceito das normas visando à tradução de outrem, como propõe o próprio teórico, mas a nossa. Nesse sentido, pudemos notar, curiosamente, que à medida que nos distanciamos de nossa própria tradução durante as releituras, distanciamos-nos igualmente de nós mesmas enquanto autoras daquela primeira tradução, o que nos transformou, de certa forma, em outrem; ou, como abordaremos no subcapítulo 3.3, passamos a ver nossa própria tradução como o Outro, enquanto leitoras, não mais tradutoras. Introdução feita, voltemos aos EDT.

Como explica Munday (2016, p.10-11), Holmes divide os EDT em três áreas de pesquisa. A primeira, orientada à (i) *função*, trata da descrição da função da tradução no meio sociocultural do destinatário, analisando contextos, não textos; a segunda, orientada ao (ii) *processo*, investiga o que acontece na mente de um tradutor durante o processo, a partir de uma perspectiva cognitiva, que inclui protocolos de *think-aloud* (ou TAPs, hoje chamados em português de protocolos verbais, protocolos introspectivos, protocolos em voz alta ou pensar em voz alta¹³²); a terceira, orientada ao (iii) *produto*, examina as traduções existentes, podendo envolver a descrição de um único par de línguas-culturas ou uma análise comparativa de traduções em diferentes línguas de um único texto original. Cada área, segundo Toury (1995, p. 11), embora legitime um campo autônomo de estudo — o que poderia levar a descrições individuais superficiais, ressalta —, relaciona-se entre si, formando um conjunto

¹³² É importante ressaltar que a técnica de protocolos verbais, como explica Cintrão (2006, p.16-17), é usada nos estudos processuais de tradução; “oriunda dos estudos psicológicos sobre resolução de problemas, havia passado a ser utilizada também nos estudos lingüísticos, e na década de 1980 começou a ser usada nos estudos de tradução. A técnica dos protocolos verbais recolhe dados valendo-se da introspecção e da explicitação (verbalização) por parte de um sujeito sobre os passos (ações e pensamentos) que segue ao executar uma tarefa. Sua verbalização é gravada e depois transcrita, e assim podem-se obter indícios de processos mentais, impossíveis de ser observados diretamente. A técnica tem variações. Por exemplo, o sujeito diz o que vai pensando e fazendo à medida que realiza a tarefa (TAPs concomitantes), ou discorre sobre a realização da tarefa imediatamente depois de concluí-la (TAPs retrospectivos), ou o faz com maior ou menor grau de intervenção do pesquisador (TAPs dialogados ou não). Os pioneiros dos estudos processuais em tradução nos anos 80 optaram, em geral, pelos TAPs concomitantes, com diferentes interesses de observação dos dados coletados”.

complexo cujas partes constitutivas são dificilmente separáveis umas das outras, a não ser para fins metódicos. Assim, os EDT oferecem uma estrutura metódica para estudos individuais que une as três áreas. Cada estudo individual

é uma atividade local, pertinente a um determinado *corpus*, problema, período histórico ou análogo, bem como parte de um esforço global, de uma tentativa de explicar os meios pelos quais a função, o processo e o produto podem e se definem entre si. (TOURY, 1995, p.11, grifo nosso)

Nossa pesquisa, nesse sentido, é um estudo individual em que, enquanto tradutoras-pesquisadoras, refletimos brevemente sobre a (i) função, na Introdução¹³³, ao explicarmos o porquê da escolha do livro e de sua tradução do ponto de vista da cultura de chegada, tendo como foco a (ii) investigação do processo tradutório, visando a resultar em um (iii) produto. Ou seja: comparando nosso estudo às orientações propostas por Holmes e trabalhadas por Toury, desenvolvemos pouco a função, concentramo-nos no processo e, no lugar de examinar apenas o produto final, visamos a criá-lo, examinando-o primordialmente enquanto leitoras-críticas-tradutoras. Além disso, pensando em nossa pesquisa, considerando a orientação ao *processo*, é interessante apontar que, mesmo sem o conhecimento prévio da técnica dos protocolos verbais tal como desenvolvida hoje¹³⁴, utilizamos o *pensar em voz alta* desde o começo, não de maneira científica, mas intuitiva, por talvez ser uma exigência da própria produção poética, da busca pelo ritmo, pela sonoridade, em ambas as línguas-culturas, o que talvez tenha nos influenciado a falar em voz alta, sozinhas, enquanto fazíamos anotações nas tabelas de comentários, marcações e mesmo enquanto fazíamos as análises do Capítulo 2. Nesse caso, ressaltamos que são apenas impressões da prática propiciadas pela teoria.

Nos EDT, como aponta Toury (1995, p.12), traduções são sempre realizadas de forma a responder a necessidades específicas da cultura de chegada. Isto é, no lugar do cotejo entre o original e a tradução, Toury propõe a análise da *função*, do *processo* e do *produto* apenas da tradução, na língua e na cultura de chegada. Desse modo, para Toury (1995, p.12), características da língua-cultura de partida não seriam

¹³³ Cf. p. 15.

¹³⁴ Cf. p.142, nota de rodapé 132.

descartadas, mas estudadas e reformuladas visando às preocupações da cultura-alvo, sendo assim mantidas e reconstruídas nessa última língua-cultura, pois, para o teórico, atribui-se importância do ponto de vista do destinatário (a nosso ver, tradutor, editor, leitor) às características da língua-cultura de partida; é ele, entendemos, quem define o que será traduzido e como, de acordo com os interesses e as características da língua-cultura de chegada. Nesse sentido, a preservação de características da cultura-fonte, aponta Toury (1995, p.12), é uma condição necessária para que a tradução cumpra a função a ela atribuída no sistema (linguístico e cultural)¹³⁵ de destino. No nosso caso, embora não analisemos a *função* conforme definida por Holmes (MURAY, 2016, p. 11), visto que nosso objetivo é o processo — considerando *função* como o papel que ocuparia a nossa tradução na cultura brasileira —, do ponto de vista literário a *função* se relacionaria à razão da seleção da autora e da obra a ser traduzida: além da intenção de apresentar e introduzir no mercado brasileiro uma escritora franco-egípcia contemporânea desconhecida no Brasil, a tradução da obra escolhida visa a sensibilizar os leitores a questões humanas, como as guerras, as pessoas por elas afetadas — incluindo crianças — e o respeito às diferenças étnicas, sociais e religiosas. Além disso, segundo o teórico, a *função* esperada da tradução também governa as estratégias tomadas durante o *processo*; no nosso caso, percebemos, é a intenção de sensibilizar o leitor, por meio da poeticidade imprimida já no original, na reescritura do ritmo, que direciona as nossas escolhas. Vemos, finalmente, do ponto de vista do leitor, que é a real compreensão dessa função — que determina, a nosso ver, o grau de importância da obra traduzida para a cultura de chegada —, seja por meio de informações extratextuais como críticas, resenhas, entrevistas, seja pela familiaridade com o autor do original ou pela sensibilidade interpretativa do leitor, que faz com que ele leia a obra e a interprete, de acordo com sua própria bagagem cognitiva, transformando-a por fim em literatura na língua-cultura de chegada ao integrar as características das culturas de partida e de chegada, já

¹³⁵ O termo “sistema” tem como base a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar, teórico da Escola de Tel Aviv, no qual também se baseou Toury. Calcado no Formalismo Russo e no Estruturalismo da Escola de Praga, Even-Zohar defende que a literatura integra um sistema que interage com outros sistemas, no seio de um sistema cultural mais amplo, em que tudo é analisado de uma perspectiva culturalista e o texto existe apenas se relacionado com outros elementos, que também fazem parte do sistema e definem o seu funcionamento e o seu significado (1990, 1997, p.9-10). Como lembra Mona Baker (2001, p.163), no lugar de fazer comparações entre o original e a tradução, sob a ótica polissistêmica os textos traduzidos passaram a ser vistos como elementos isolados, nos âmbitos histórico e social, pela maneira como funcionam coletivamente, considerados assim subsistemas dentro de sistemas literários alvo.

previamente filtradas pelo tradutor e pelos atores envolvidos na publicação da obra, ao seu sistema linguístico-cultural.

Nesse contexto, lembrando que esses estudos começaram a ser desenvolvidos na década de 70, em 1977 Toury trouxe uma abordagem sociológica à área ao publicar o livro *Translational Norms and Literary Translation into Hebrew, 1930-1945*¹³⁶, assunto que desenvolveu durante anos¹³⁷, cujo trabalho mais recente a respeito foi publicado em 1995 no livro de sua autoria *Descriptive Translation Studies and Beyond*, no capítulo intitulado *The Nature and Role of Norms in Translation*. É, portanto, a publicação mais recente do teórico que utilizamos em nossa pesquisa.

Segundo Toury (1995, p.53), a atividade tradutória deve ser abordada em uma dimensão sociocultural, governada por um conjunto de normas que determina seu comportamento na cultura de chegada. E, posto que para o teórico (TOURY, 1995, p. 24) as traduções são fatos das culturas que as recebem, elas têm sua importância cultural e social e precisam preencher essa função a elas outorgada por uma comunidade de maneira adequada, seguindo os próprios termos de referência — as normas — da comunidade (TOURY, 1995, p.53). Na tradução, define as normas sob a ótica de sociólogos e psicólogos, e diz:

Sociólogos e psicólogos sociais consideraram por muito tempo as normas como a tradução de valores gerais ou ideias compartilhadas por uma comunidade — o que é certo ou errado, adequado ou inadequado — em instruções de desempenho adequadas e aplicáveis a situações particulares, especificando o que é prescrito e proibido, bem como o que é tolerado e permitido em uma determinada dimensão comportamental. [...] As normas são adquiridas pelo indivíduo durante sua socialização e sempre implicam *sanções* — reais ou potenciais, negativas ou positivas. Em uma comunidade, normas também servem como critérios de acordo com os quais instâncias reais do comportamento são *avaliadas*. (TOURY, 1995, p.54-55, grifos do autor)

Em outras palavras, adquiridas pelo indivíduo durante sua socialização, as normas são os critérios pelos quais condutas são avaliadas, o que possibilita analisar a regularidade comportamental em situações parecidas. Associada à nossa pesquisa,

¹³⁶ TOURY, G. *Translational Norms and Literary Translation into Hebrew, 1930-1945*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1977.

¹³⁷ Informações bibliográficas do teórico podem ser consultadas no site da Universidade de Tel Aviv, em <http://www.tau.ac.il/~tourney/Vita/pub.html> (Acessado em 03 out 2015).

a regularidade da qual trata Toury condiz com nossas observações referentes às escolhas que fizemos e à padronização em casos específicos¹³⁸. Ainda, vemos oportuno associar a esta concepção de normas a historicidade de Meschonnic, que é “o pertencimento a um conjunto necessariamente histórico, que dá sentido, e ao qual sentido é referido [...]” (MESCHONNIC, 1990, p.307-308), que implica a presença do sujeito no plano da linguagem e da literatura. Isto é, em nosso entender as normas que determinam comportamentos em uma cultura, em um determinado momento histórico, são as mesmas que implicam a historicidade de uma obra traduzida naquele mesmo momento, construída de maneira adequada às normas, o que as torna responsáveis pela especificidade — pela historicidade — de cada obra literária traduzida.

Também, como aponta o teórico, a aquisição de um conjunto de normas para determinar a adequação às funções outorgadas às traduções por uma comunidade e administrar todos os fatores que podem condicioná-la é um pré-requisito para o tradutor, uma vez que ele integra um ambiente cultural (TOURY, 1995, p.53); as normas, segundo Toury (1995, p. 55), garantem a criação e a manutenção da ordem social em diferentes culturas ou sistemas que as constituem. Entendemos, nesse sentido, que nossas escolhas foram feitas visando a cumprir as funções por nós estabelecidas, enquanto tradutoras-pesquisadoras integrantes de um ambiente sociocultural (São Paulo, Brasil), e à organização do discurso (do ritmo) em nosso sistema linguístico.

Toury (1995, p. 55) lembra também que, mesmo que haja tipos de comportamentos que não respeitem as normas que prevalecem, isso não os invalidaria, embora houvesse um preço a ser pago por eles — em nosso entender, referindo-nos à nossa pesquisa, em casos, por exemplo, nos quais a equivalência rítmica não tenha sido respeitada (independentemente do motivo), o preço pago foi a perda da força poética em determinado trecho ou oração, mesmo que tenhamos tentado compensar essa falta em outro trecho ou oração.

O teórico atenta, igualmente, ao fato de que a formulação de normas pode implicar outros interesses, como o de controlar o comportamento, o que faz com que elas precisem ser adotadas com cautela (TOURY, 1995, p. 55) — afirmação que, a

¹³⁸ Cf. subcapítulo 2.2.3.

nosso ver, é extremamente complexa, por inferir em questões como a manipulação política do texto, que não é o nosso caso, mas que referimos, como temos feito, apenas à nossa pesquisa: é preciso rever constantemente as escolhas, ou normas, caso a caso, a fim de não controlar — ou refrear — a criatividade, essencial na tradução de obras com teor poético.

Portanto, vemos que, aplicadas à tradução, as normas têm papel idêntico ao que possuem em uma comunidade: orientar o tradutor a organizar o processo tradutório, o que nos leva a entender que as normas, do ponto de vista aqui discutido, estão nos tradutores, enquanto sujeitos inseridos em uma cultura, não nas traduções. Justapostas à nossa pesquisa, endossamos: as *normas* são concebidas no processo tradutório e o organizam, sejam elas assim denominadas ou não, sendo elas um dos fatores que constituem a historicidade das traduções.

A escolha básica feita entre as necessidades das duas diferentes línguas-culturas envolvidas em um projeto de tradução é chamada por Toury (1995, p. 57) de *norma inicial*: é ela que regulamenta *normas particulares de níveis mais específicos*. Temos, portanto, os conceitos de *norma inicial* e *norma específica*, que entendemos corresponder com o que, no primeiro parágrafo deste capítulo, chamamos sem nenhuma pretensão teórica, mas apenas do ponto de vista da observação empírica, de “primeira escolha” e “outras escolhas”¹³⁹. Ao defini-las, diz o teórico, o tradutor escolhe se sujeitar ou (i) ao texto ou às normas da língua e cultura de origem ou (ii) ao texto ou às normas da cultura de chegada¹⁴⁰ (TOURY, 1995, p. 57). No primeiro caso, em que as normas podem ou não ser compatíveis às normas de chegada, a tradução é chamada de *adequada*; no segundo caso, de *aceitável*. Toury assevera que o termo *norma inicial* não deve ser mal interpretado, uma vez que seu caráter iniciativo deriva de sua regulamentação sobre normas particulares pertencentes a níveis inferiores — as normas específicas. O tipo de prioridade postulado, explica,

¹³⁹ Cf. p. 141

¹⁴⁰ Para mais detalhes, ver: PYM, A. Schleiermacher and the Problem of *Blendlinge* in *Translating and Literature* 4/1, 1995; BERMAN, A. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999; VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge, 1995.

é basicamente *lógico* [...]. A noção é, portanto, concebida para servir primeiro e principalmente como uma *ferramenta explicativa*: mesmo que nenhuma tendência clara em nível macro possa ser mostrada, qualquer decisão em nível micro ainda pode ser explicada em termos de adequação vs aceitabilidade. Por outro lado, nos casos em que uma escolha geral tenha sido feita, não é necessário que cada decisão de nível inferior seja realizada totalmente de acordo com ela. Ainda estamos falando de regularidades, [...], mas não necessariamente de nenhum tipo absoluto. É irrealista esperar regularidades absolutas de qualquer forma, em qualquer domínio comportamental. (TOURY, 1995, p. 57, grifos do autor)

Ou seja: a norma inicial (nível macro) é uma ferramenta que pode ou não servir como baliza para orientar normas de níveis específicos (nível micro), adequadas e/ou aceitáveis, como as que discutimos no subcapítulo 2.2.3. Para nós, uma tradução literária que visa a um público heterogêneo busca, inevitavelmente, um equilíbrio entre adequação e aceitabilidade nos níveis macro e micro. Ainda, concordamos com Toury quando ele afirma que essas normas funcionam em todos os tipos de tradução e em todas as etapas do ato tradutório e, portanto, influenciam todas as fases do produto tradutório (1995, p.57). E, retomando a afirmação de Holmes de que a função direciona as estratégias em um projeto de tradução, entendemos que as estratégias são as reflexões e tentativas (a lógica) que levam às *normas*; portanto, passamos a chamar de *normas* nossas concepções iniciais de *escolhas/operações*.

Em outras palavras, considerando nosso processo tradutório, desde a definição inicial do ritmo como equivalência até às soluções adotadas caso a caso e às semelhanças identificadas nas análises de cunho específico, observadas respectivamente nos subcapítulos 2.2.2 e 2.2.3, percebemos que nosso comportamento enquanto tradutoras-pesquisadoras, inseridas em duas línguas-culturas mas em apenas uma comunidade e em uma historicidade, levou-nos a realizar *escolhas* visando a cumprir a função por nós pré-estabelecida (acima tratada); e, com base em Toury, passamos neste capítulo a chamar essas *escolhas*, que fomos pouco a pouco sistematizando antes e durante o ato tradutório para orientá-lo, de *normas*.

Nesse sentido, estando a par do incômodo que pode gerar em alguns pesquisadores a palavra *norma* no âmbito desta dissertação, um estudo que analisa o ato tradutório como um processo criativo, encontramos respaldo em Berman (1995). O teórico atenta ao fato por ele observado de que as análises de traduções realizadas

pelo método normativo de Toury — por outrem, não pelo próprio tradutor — podem suscitar um *mecanicismo* ao se limitar à pesquisa das normas e ao estudo de seu controle sobre as traduções, que “certamente não é a intenção de Toury, mas se manifesta claramente quando os comparatistas analisam traduções com base em suas ideias” (BERMAN, 1995, p.55); a esse respeito, Berman cita um colóquio internacional de literatura comparada realizado na Sorbonne em agosto de 1985, no qual a maioria das intervenções sobre tradução era orientada às normas, do ponto de vista de pesquisadores comparatistas (que comparavam a tradução ao original, que não é o que propõe Toury). Assim, reiteramos: posto que em nenhum momento utilizamos as normas para fazer comparações, uma vez que nossa própria tradução é o objeto em análise e que as normas, que partem de nós — por estarem nos tradutores, não nas traduções —, não são absolutas, não incorremos nesse risco.

Isto posto, a definição das normas segundo Toury nos interessa por ser, em nosso entender, uma ferramenta para rever e sistematizar — não no sentido de normatizar, mas de organizar — nossas estratégias; que nos serviu para percebermos de maneira consciente que fomos guiadas pelas escolhas/normas discutidas nos subcapítulos 2.2.2 e 2.2.3, que consideramos intrínsecas ao ato tradutório, bem como por estudos adicionais sobre a autora e suas obras, que nos levaram, por exemplo, à percepção de um grande número de palavras do mesmo campo semântico que a unidade lexical *ritmo* e, por conseguinte, à definição de uma das normas específicas¹⁴¹ que facilitaram e organizaram nossa reescritura. Sob essa ótica, uma das contribuições desta linha teórica para esta dissertação é a conscientização do que fizemos enquanto leitoras-tradutoras-pesquisadoras. E, a nosso ver, esta sistematização será de grande valia para a revisão final do *corpus* por nós traduzido, acerca da qual discorreremos no Capítulo 4, no qual disponibilizamos a tradução final desse *corpus*.

Para encerrar este subcapítulo, trazemos outra avaliação de Berman (1995, p.59) sobre o método de Toury: a dominação do funcionalismo, segundo Berman, impede qualquer reflexão sobre o sujeito que traduz, visto que o foco é a constituição das normas. Esta colocação provavelmente se aplicaria às intervenções às quais Berman se referiu anteriormente, que ocorreram na Sorbonne em 1985. No entanto, ao relacioná-la à nossa pesquisa, visto que ressaltamos que é o tradutor quem

¹⁴¹ Cf. p. 138, item 5.

concebe as normas, sendo ele o sujeito ao qual Berman se refere, vemos que tal afirmação não se aplica a ela. No nosso caso, ao contrário do que diz Berman, não há como escapar dessa reflexão, posto que o sujeito que traduz, que critica e (re)cria, a cada ato, somos nós.

3.2 – TRADUTOR–(RE)CRIADOR: CRÍTICO POR EXCELÊNCIA

Conforme Zilly (2000, p.87),

O tradutor evidentemente também é leitor, um leitor especialmente atento, assíduo, escrupuloso, crítico e exaustivo na tarefa da (re-) constituição dos significados da obra, um leitor potenciado. Pois ele é [...] um pré-leitor e pró-leitor, aquele que lê antes dos outros e pelos outros, sendo ao mesmo tempo um recitador, aquele que lê em voz alta para os outros, para uma audiência, prefigurando a sua compreensão do texto, espécie de preletor, que ensina como se deve ler. Entenda-se audiência principalmente no sentido metafórico, como leitorado, mas não exclusivamente, pois até os textos destinados unicamente a serem lidos em silêncio têm uma dimensão acústica realizada pela imaginação sonora do leitor, importante traço estilístico, um dos mais difíceis e dos mais necessários a ser transposto para o idioma-alvo [...]. A leitura tradutória condiciona as leituras de milhares de pessoas na língua de chegada, sendo grande, quase inevitável, o perigo de o tradutor agir, sem querer, como espécie de filtro, como censor em relação a certos aspectos do original. Pois o que o tradutor não entende, não capta, não intui, não adivinha pelo menos, e o que ele não repensa, reformula, recria, fica inacessível para o leitor da cultura de chegada, lesado no seu direito de ter acesso à quase-totalidade dos significados do original. Por outro lado, o modo como o tradutor entende uma obra nos seus detalhes e no seu conjunto vai prefigurar de modo decisivo as possíveis leituras da tradução e as ideias que os seus leitores fazem do original.

Seguindo a linha argumentativa do teórico, claramente o que fizemos foi um exercício crítico-criativo por excelência, que nos coloca, enquanto leitoras-tradutoras, como críticas meticulosas, inicialmente do original pouco a pouco destrinchado, posteriormente de cada etapa do ato criativo engendrado do processo tradutório; durante a tradução, as revisões e o produto final, importando-nos sempre com a transposição da dimensão acústica da qual fala Zilly (2000). A esse propósito, Haroldo de Campos diz que a tradução literária é uma vivência interior do mundo e da técnica imbuída ao ato tradutório, que desmonta e remonta a máquina da criação, “susceptível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica” (CAMPOS,

2006, p. 43). Ainda, em relação à aferição de Zilly sobre o tradutor como possível censor¹⁴², entendemos que este papel advém de sua posição inicial de leitor atento, da qual são intrínsecas interpretações baseadas em sua bagagem cognitiva. Tal entendimento recai, a nosso ver, na questão da autoridade do tradutor sobre o texto, que o coloca inevitavelmente como autor. Desse ponto de vista, inferimos que o leitor nunca terá acesso ao original via tradução, mas a um novo produto a partir do original.

Nesse sentido, enquanto críticas, tradutoras e autoras, considerando que, em nossa pesquisa, uma das razões que nos levaram a estudar e traduzir Andrée Chedid é seu ineditismo no Brasil, concordamos com Britto que, durante participação na mesa “A Tradução como Crítica”, no II Seminário Internacional de Crítica Literária do Itaú Cultural em São Paulo, em 2011, afirmou que todo trabalho realizado pelo tradutor ao apresentar um novo autor, por normalmente envolver a elaboração de uma introdução, de notas, de posfácio, é um trabalho crítico — para nós, a apresentação não apenas de um novo poeta, mas de qualquer autor. E, justamente por ser a primeira tradução, a responsabilidade é ainda maior, “porque ele [o tradutor] acaba marcando a maneira como esse poeta [ou autor] vai começar a ser visto na língua meta” (ZILLY et al., 2011). Entendemos, portanto, que o exercício da crítica, do original e da obra em criação, ocorre — e deve ocorrer — em cada etapa tradutória; sem crítica não há tradução, não há reescritura responsável.

Para que haja uma reescritura responsável, a nosso ver, o exercício crítico do tradutor decorre não apenas de sua bagagem cognitiva, mas de pesquisas realizadas em outros meios críticos do mesmo autor e da mesma obra, que foi o que fizemos no Capítulo 1. Como afirmou Zilly (ZILLY et al., 2011) no mesmo evento, o tradutor traduz o texto e a “aura” em torno dele; o tradutor “[...] não fica apenas na superfície, ele tem que examinar [...] as estruturas profundas, os pressupostos, as elipses, aquilo que o autor pressupõe como conhecimento, como emocionalidade, como ideologia, na mente dos leitores”. Para tanto, diz Zilly (ZILLY et al., 2011), as críticas jornalística, ensaística e acadêmica são absolutamente necessárias; o tradutor precisa se valer

¹⁴² Sob essa perspectiva, relacionamos como semelhantes as afirmações do tradutor como possível censor, levantada por Zilly, e do tradutor como possível controlador, levantada por Toury (Cf. p. 146). Em nosso entender, não há como negar que estão sempre presentes no ato tradutório, já que, por meio da crítica, que envolve normas, o tradutor manipula o texto durante sua reescritura, no sentido não apenas de trabalhar no texto em criação, inserido em outro sistema linguístico, mas também de controlá-lo, dominá-lo, de acordo com suas interpretações. Recai-se, novamente, na questão da autoria.

dos resultados dessas críticas para se preparar para a tarefa da tradução, que exige que ele seja um crítico ainda mais minucioso, quase obsessivo, do autor e da obra trabalhados. Nesse sentido, o teórico enriquece a discussão ao comentar que uma das consequências desse trabalho, que procura analisar tanto o texto (o original) como um todo quanto seus detalhes, é a capacidade de “revelar traços nos textos de chegada que talvez muitos críticos e muitos leitores não descubram. Por isso que, até para alguém que sabe a língua do original, é interessante ler traduções” (ZILLY et al., 2011). Sob essa ótica, em nosso entender, a leitura de uma tradução seria a leitura de uma das principais obras críticas do original.

Berman (1995, p. 14-15), ao afirmar que os dois primeiros teóricos a inaugurarem formas de crítica da tradução foram Meschonnic e Toury — modelos de análise para traduções já prontas —, traz quatro princípios destinados a tornar a crítica das traduções legível e, se possível, “cativante”, de modo a abrir novos horizontes: “‘a clareza da exposição’ (para retomar a expressão de Hölderlin), a reflexividade, a digressividade e a comentatividade (o caráter de ‘comentário’ no sentido tradicional)” (BERMAN, 1995, p. 16, grifos do autor). No que concerne a nossa pesquisa, o objetivo de discutir o processo mostrou-se claramente um exercício de crítica — do autor, do original, do processo, do texto em produção, de nossas estratégias e normas —, no qual nos preocupamos, pela necessidade que a própria pesquisa nos impôs, com os princípios apontados por Berman, enquanto leitoras-críticas-tradutoras, visando antes ao leitor da pesquisa e, depois, ao leitor do produto dela decorrente. É interessante notar, aqui, que Berman fala em comentatividade (*commentativité*), atividade basilar de uma tradução comentada em âmbito acadêmico — gênero textual desta dissertação.

Além disso, como lembra Augusto de Campos na introdução do livro *ABC da literatura*, de autoria de Ezra Pound, traduzido em português por Campos e José Paulo Paes, “a criação está presente em quase todas as categorias de crítica que Pound admite como válidas” (POUND, 2006, p. 11), dentre elas a crítica via tradução, que se refere à tradução como recriação e não mera transposição literal. Esta questão já foi por nós abordada, de outra maneira, a partir de Meschonnic, segundo o qual faz-se traduções do discurso, que é organizado pelo ritmo¹⁴³, buscando a *literariedade*, não

¹⁴³ Cf. p. 73.

a *literalidade*; para nós, como pode-se ver no Capítulo 2, reescrever o ritmo de forma a reorganizar discurso requer também recriação, que é orientada pela crítica¹⁴⁴. Ainda, as funções básicas da crítica, segundo Pound, seriam a tentativa de antecipar a composição (a criação), e a seleção, “a ordenação geral e a moldura do que está sendo realizado” (POUND, 2006, p. 11). A partir deste aspecto, aplicando essas funções à nossa pesquisa, vemos a antecipação da criação como a crítica prévia da obra original visando à sua tradução — que foi o que fizemos e o que nos levou à norma inicial — e vemos a seleção em vários níveis: como a própria escolha da obra a ser traduzida; a organização do projeto tradutório levando em conta a norma inicial; a forma como a obra seria traduzida (a tabela em Word com três colunas, uma para o original, uma para a tradução/revisão, uma para os comentários); a organização da coesão do discurso na cultura de chegada por meio das normas inicial e específicas; a seleção dos trechos e a forma como eles foram aqui inseridos e analisados. Ou seja: a seleção, para nós, é primordial para a antecipação da criação, mesmo que posteriormente não seja seguida à risca; para seu desenvolvimento e sua finalização. É a seleção que pauta o projeto tradutório. Nesse sentido, vemos as normas e a afirmação do tradutor como possível censor conforme Zilly (2000, p.87) como formas de crítica intrínsecas a um processo tradutório. Segundo Berman (1995, p. 40), crítica e tradução possuem estruturalmente um grau de parentesco, o que faz com que o tradutor aja na crítica em todos os níveis. E, como diz Meschonnic (1999, p. 209), uma vez que a poética (da tradução) mostra a situação histórica do traduzir, acompanhada de especificidades culturais e nacionais, ela é conseqüentemente crítica.

Zilly vai mais além quando, atendo-se aos detalhes do ato tradutório, defende que o tradutor faz uma leitura

radiográfica, sonográfica, química, (...) procura, percebe e avalia, embora muitas vezes só intuitivamente, os atributos manifestos e encobertos do original, em todos os níveis, semântico, ideológico, sintático, alegórico, fônico, rítmico, eventualmente gráfico, prevendo e ponderando o efeito de seu traslado para a língua e cultura de chegada com suas coordenadas diferentes. (2000, p.89)

¹⁴⁴ Importa dizer que, em nenhum momento, vemos a tradução como transcrição conforme cunhada pelos irmãos Campos, e que concordamos apenas com algumas de suas ideias, que são aqui brevemente discutidas. Para nós, a reescrita (ou a recriação) referente à tradução respeita, à medida do possível, nos eixos paradigmático e sintagmático, a língua do original nos níveis semântico e sintático, com foco na cultura de chegada.

Isto é, leitura crítica. Nota-se, ainda, que Zilly aponta o caráter também intuitivo desse ato que, para nós, está diretamente ligado a todas as etapas de um projeto tradutório, uma vez que faz igualmente parte da bagagem cognitiva do leitor-tradutor. A nosso ver, quanto mais entramos num texto e no autor traduzido, mais intuitivamente resolvemos dilemas, antes mesmo de eles se apresentarem como tais. Como exemplo, ao analisar de maneira geral o desenvolvimento das traduções e revisões de cada trecho no subcapítulo 2.2.2, percebe-se que havia mais dificuldades de níveis relativamente simples nos primeiros trechos, enquanto nos últimos trechos as dificuldades eram de níveis mais complexos, já que intuitivamente as de níveis simples eram resolvidas.

No entanto, mesmo com (quase) todos os cuidados tomados, ao abordar o que chama de *psiquê tradutória*, Berman (1995, p. 47) afirma que ela age sempre na sombra; ninguém olha de perto o que faz o tradutor, o que lhe garante, ironicamente, sua solidão e seu desamparo, bem como sua impunidade perante as negligências que comete no ato tradutório. Abandonado a si mesmo, diz Berman, o tradutor pode fazer o que quiser. Esse “puxão de orelha”, a nosso ver, tem seu mérito e seu porquê, mas entendemos que ele não necessariamente considera as circunstâncias de trabalho, o tempo, o propósito, a bagagem cognitiva do sujeito que traduz e sua historicidade, que, para nós, influenciam fortemente a ação da *psiquê tradutória* de Berman. Percebemos, por outro lado, que assim como ocorre quando uma pessoa se consulta com um terapeuta/psicólogo/psiquiatra/analista para resolver seus problemas, o tradutor, para não cair na tentação de “fazer o que quiser”, ou deveria ser muito bem resolvido para investigar e enfrentar seus atos falhos e tentar corrigi-los, com ou sem a ajuda de outrem, ou precisaria consultar outrem, seja ele um colega, um editor, um professor, um leitor, para reconhecer a causa motriz de sua negligência, buscar amparo e lutar contra essa *psiquê*. Da mesma forma, aplicando esta ideia à nossa pesquisa, entendemos que justamente por termos nos colocado enquanto leitoras-críticas-tradutoras responsáveis, tanto bem resolvidas como bem amparadas em vários sentidos — tivemos um amplo intervalo de tempo para a realização da tradução, que ocorreu em âmbito acadêmico, com suporte de uma bolsa de estudos e de uma professora-orientadora (que faria, de certa forma, o papel de analista) — não haveria como “agir nas sombras” (BERMAN, 1995, p. 47). Desse modo, entendemos que, a partir do momento em que o tradutor se propõe a ser um crítico responsável, tendo

consciência da possível ação dessa *psiquê*, ele a ignora, deixa-a de lado, não dá abertura a ela.

Complementando a ideia de Berman, mas de maneira mais enfática, Zilly aponta que o desejo de cumprir esta tarefa de alta responsabilidade, a tradução, leva o tradutor a um papel quixotesco, a uma aspiração vã,

tão quimérica quanto a (...) pretensão de dar a essa interpretação “completa” uma expressão estética em outra língua, preservando, contra todas as regras da lógica, a identidade da obra na diversidade das línguas, assegurando o maior volume possível de invariâncias entre original e tradução. (ZILLY, 2000, p.88, grifos do autor)

Ou seja: mesmo sendo um crítico responsável e se doando inteiramente à tarefa à qual se propôs, o tradutor sempre apenas *tentará* preservar a identidade, preservar as invariâncias, sem *conseguir* inteiramente, uma vez que, entendemos, o ato tradutório é uma (re)criação, que visa à reescritura. Ainda nesse sentido, conforme Zilly (2000, p.89), a crítica profunda realizada pelo tradutor faz com que ele se familiarize intimamente com a obra, que fique “quase em casa nela”, que conheça suas qualidades e seus defeitos, valorizando-a em seu conjunto, relativizando os pontos frágeis.

Assim, seguindo a analogia da *obra* com a *casa*, trazemos a questão da necessidade de resistir aos perigos da familiaridade. Por um lado, como Zilly aponta, familiaridade cultural e linguística com a obra, que pode “embotar o olhar do leitor, turvar a sua sensibilidade e argúcia, sugerir-lhe uma fácil compreensão, às vezes ilusória” (2000, p.89)¹⁴⁵. Por outro, como percebemos mesmo antes do início de nossa pesquisa, da familiaridade como identificação do tradutor com o autor e com a obra original. Como afirma Campos, “a alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica” (2006, p.255). É, portanto, de identidade e alteridade no ato tradutório que falaremos a seguir.

¹⁴⁵ Cf. p. 96, análise do Trecho 04, quando falamos acerca de empréstimo.

3.3 — IDENTIDADE TRADUTÓRIA: UM CONCEITO EM DESENVOLVIMENTO

Ainda no pré-projeto de nossa pesquisa, uma questão que acreditávamos ser do domínio da ética nos acompanhava: até que ponto a identificação literária e pessoal (as origens) do tradutor com o autor influenciaria uma tradução de cunho literário e quais seriam os cuidados — se houvesse — a serem tomados? Aqui é importante contextualizar que, em nosso entender, uma vez que o tradutor é antes um sujeito inserido numa sociedade, e carrega em si toda sua bagagem cognitiva — incluindo as normas da sociedade na qual vive, que interferem nas observações críticas acerca da obra que traduz —, ele lidará inevitavelmente com questões de cunho pessoal e profissional no curso da tradução em estudo. Nesse sentido, em decorrência de nossa formação jornalística e do exercício da atividade durante aproximadamente oito anos, lemos e interpretamos o original por ela influenciadas; assim, essa questão foi levantada a partir da seguinte perspectiva: considerando a premissa (embora ilusória) da imparcialidade na escrita de uma pauta ou de um texto, seja qual for seu destino (jornal, revista, televisão, rádio, website), visando à informação correta (também discutível) ao cidadão, a questão acima colocada surgiu pois eram nítidos nosso interesse e envolvimento com a autora e a obra estudada, ou seja, não havia nenhuma imparcialidade¹⁴⁶. Havia, pelo contrário, identificação com as origens da escritora, incluindo sua vivência com os idiomas árabe e francês, com seu estilo prosódico (salpicado de passagens poéticas, que preza a riqueza vocabular do idioma no qual escreve) e com a história narrada, que levanta questões como a multiplicidade, a (in)tolerância étnica, religiosa, a imigração forçada, a necessidade da alteridade. Lendo Chedid, liamos nossas origens.

Isto posto, encontramos um alento em Bensoussan (2013), para quem “Traduzir é um ato de adesão ao autor. Um movimento do espírito que comanda a pluma, que por sua vez vibra e se submete à empatia — ou, digamos, à identificação com o outro”. Citando sua primeira experiência de tradução de uma obra-prima — *Três tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante — o tradutor afirma que não sabia nada sobre o autor nem sobre Cuba, mas que “a partir do dia em que penetrei em seu ser e em seus seres — quero dizer, em sua casa

¹⁴⁶ Há muito a ser discutido entre o fazer jornalístico e o fazer tradutório, mas não nos debruçaremos a esse respeito; o objetivo aqui é apenas mostrar o porquê da questão.

— minha vida se transformou”¹⁴⁷. A partir da afirmação da tradução como um movimento na direção da identificação com o outro, levando em conta que Chedid é conhecida como a poeta da alteridade, e que ela mesma usa frequentemente a palavra *Outro*, *Autre*, com “A” maiúsculo¹⁴⁸, associamos inicialmente a identificação com o Outro — que era exatamente o que sentíamos em relação à Chedid, sendo ela a outra — à alteridade, o que conseqüentemente nos levou a pensar nos conceitos de *Rosto*, *eu* e *tu* abordados por Chedid¹⁴⁹. Vimos, assim, que teríamos um caminho ético-filosófico a percorrer, que poderia nos levar a uma outra forma de perceber e refletir sobre o processo tradutório, o que nos levou a teóricos como Laygues e Lévinas¹⁵⁰.

O Rosto¹⁵¹ e a alteridade, intrínsecos às obras de Chedid, são conceitos amplamente discutidos nas ciências humanas, tendo como uma de suas principais bases teóricas o filósofo Emmanuel Lévinas. Curiosamente, tivemos a mesma percepção de Christiane Makward (2006, p. 47), segundo a qual Chedid

é herdeira do que há de mais positivo na moral existencialista, (...) sem o dogmatismo de nossos filósofos. Uma afinidade específica poderia ser explorada entre a sabedoria de Andrée Chedid e seu fundamento na pulsão na direção do outro, com a ética de Emmanuel Lévinas.

Ou seja, essa pulsão que faz parte da autora do original também, de certa forma, mostrou-se presente em nós; enquanto Chedid transparece essa característica em suas obras, numa relação autora-autora-leitores (com seus próprios dilemas enquanto autora, pensando no que transmitir e como aos leitores), nós sentimos esta pulsão ao pensar sobre o processo tradutório, que ainda não havia começado, enquanto leitoras-tradutoras. Assim, para investigarmos a resposta à nossa pergunta, investimos em Lévinas, posto que não

¹⁴⁷ Curiosamente, no livro *O poder da tradução*, em capítulo onde discorre sobre a tradução na época Augustina, na Inglaterra (fim do século XVII e início do século XVIII), Milton lembra: “Além de ser sensível ao autor, o tradutor deve admirá-lo e sentir uma relação próxima com ele. Isso é o “laço de afinidade” de Roscommon, o “gênio semelhante” de Tyler e a “afinidade secreta” de Francklin. De fato, Tyler pensa que o tradutor deve “adotar a própria alma do seu autor” (1993, p. 38). Ref.: MILTON, J. **O poder da tradução**. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

¹⁴⁸ Cf. p. 34.

¹⁴⁹ Cf. p. 37 e 38.

¹⁵⁰ Antes de adentrarmos no conceito, avisamos que, como esse caminho está interligado à nossa pesquisa, consideramos interessante inseri-lo nesta dissertação; ele ainda é incipiente, mas continua em andamento.

¹⁵¹ Como Chedid e Lévinas usam Rosto com a inicial maiúscula, empregamos esta palavra da mesma forma.

encontramos, além da citação acima, material que relacionasse minimamente o filósofo Lévinas à poeta-escritora Chedid.

Começamos, portanto, pela definição de alteridade: segundo Lévinas, a alteridade é justamente o reconhecimento de um Outro¹⁵² que não pode ser reduzido ao Mesmo; este Outro é um Rosto que se apresenta ao Eu e exige uma relação ética que o permita existir outramente — enquanto Outro (LEVINAS, 1971). François Poirié, filósofo, crítico literário e autor do livro Emmanuel Lévinas: ensaio e entrevistas (2007), explica que Lévinas parte da noção do Sujeito — o Eu¹⁵³ — para tratar da ética da alteridade, vendo o Rosto e, conseqüentemente, reconhecendo o Outro (POIRIÉ, 2007, p.15). Tal Sujeito, afirma Poirié, tem uma responsabilidade absoluta “para com outrem”, o que o define como “sujeitado ao outro”, “aquele que está sempre além e fora de mim” (POIRIÉ, 2007, p.22). E coloca:

Qual movimento pode nos fazer pressentir essa inapreensível proximidade de outrem melhor que a linguagem? No diálogo, outrem, sem revelar-se — a linguagem mascara tanto, senão mais, do que revela —, afirma sua presença como outro. Ele me diz que está aí, tendo o poder de falar-me, ouvir-me, responder-me, a partir de *seu* local irreduzível ao meu, distante e, no entanto, muito próximo. (POIRIÉ, 2007, p. 22, grifo do autor)

De maneira didática, Lévinas (1981, p. 89-90) explica que não há como ver o Rosto posto que ele é conhecimento, percepção, que seu acesso é ético. Segundo o filósofo, já a partir do momento em que vemos e que podemos descrever o nariz, os olhos, a testa e o queixo, voltamo-nos a outrem como se ele fosse um objeto. “A melhor maneira de reconhecer o Outro é não observar nem a cor de seus olhos!”, diz Lévinas (1981, p. 89); quando isso ocorre, não estamos mais em uma relação social com outrem, porque o Rosto é aquilo que não se reduz aos detalhes. Ou seja, a nosso ver, reconhecer o Rosto de outrem é apenas perceber sua existência, sua essência, sem invadi-lo, enquanto ser único; é essa aproximação, segundo Lévinas, que mantém a relação entre os homens. Nesse sentido, Poirié (2007, p. 23) esclarece que, para Lévinas, é justamente devido ao fato de o Tu ser absolutamente um outro do Eu que existe o diálogo. Para Lévinas (1985, p.92), em se tratando do diálogo, sempre

¹⁵² Lévinas também usa a inicial maiúscula para se referir ao Outro (l’Autre).

¹⁵³ Sujeito e Eu também são usados com a inicial maiúscula por Lévinas.

há a distinção entre o dizer e o dito; para o filósofo, a ideia de que o dizer deve comportar um dito é uma necessidade, tal como uma necessidade imposta por uma sociedade, com suas leis, instituições e relações sociais — a esta ideia não temos como não associar a cultura de chegada de Toury e a historicidade de Meschonnic. Mas o dizer

é o fato de que, diante de um Rosto, eu não fico simplesmente ali a contemplá-lo, eu respondo-lhe. O dizer é uma maneira de cumprimentar outrem, e cumprimentar outrem já é responder-lhe. É difícil se calar na presença de alguém; essa dificuldade tem como fundamento a significação própria do dizer, seja qual for o dito. É preciso falar de alguma coisa, jogar conversa fora, tanto faz. (LÉVINAS, 1981, p. 92)

Ou seja, o dizer é o diálogo, aquilo que é inerente ao sujeito enquanto ser social. E é o diálogo, independentemente do dito, que permite a aproximação e a identificação do Rosto, sendo ele responsável pela identificação de outrem em sua mortalidade e humanidade. Como diz Poirié (2007, p. 27), para Lévinas o Rosto não se reduz à estética, à *imagem* do rosto: ele não pode ser visto, pois é significação, é o que conduz o Eu ao além; sua escuta prima sobre a sua visão. Assim, o Outro detém a liberdade do Eu, pois face ao Rosto o Eu não pode viver na certeza de si mesmo, sendo assim forçado a responder ao Outro e, da mesma forma, sendo responsável pelas faltas que o Outro pode cometer ou pelas ofensas que pode sofrer. Desta forma, é o rosto de outrem que fornece a moral da existência do Eu, obrigando-o a “ser-para-com-o-outro” (POIRIÉ, 2007, p.28-29).

Não é novidade a discussão da alteridade nos Estudos da Tradução (Berman, 1984; Paz, 1990; Buber, 2001; Schleirmacher, 2001 etc.), mas sentimo-nos particularmente interessadas pela tentativa de transposição da ética da alteridade levinasiana à tradução realizada por Arnaud Laygues (2004). Em artigo no qual aponta *Le traducteur semeur d'éthique* [O tradutor como semeador da ética], o teórico defende que é preciso que a ética da tradução considere a reflexão sobre si e o outro, suas ligações e a relação por elas gerada, e a constituição identitária que delas resulta (LAYGUES, 2004, p. 45). Nesse sentido, para iniciar essa discussão, Laygues se propõe a aplicar o conceito de Rosto à tradução, pois para ele

o pensamento da tradução, enquanto processo, entendido como uma relação da linguagem entre os homens e não como uma constatação estatística do que ela é enquanto produto, não pode ser realizado sem metáforas, uma vez que elas trazem uma melhor compreensão do que a tradução implica em termos de relações inter-humanas. (LAYGUES, 2004, p. 45)

Assim, a fim de validar a noção de *rostos*¹⁵⁴, Laygues (2004, p. 46) a compara à de *imagem* (errônea, segundo ele). Com base em estudo realizado por David Gritz (2004), o teórico explica que a noção de *imagem* equivaleria à única tradução de um texto, enquanto a noção de *rostos* implicaria também a tradução desse texto único por outrem. Laygues explica que a *imagem*, para Lévinas, relaciona-se à *estética*, que apresenta a problemática da *semelhança* — como aponta o pesquisador, comum também à tradução. Ao confrontar o *real* (o texto original) e sua *imagem* (a tradução), Laygues afirma que a *semelhança* não deve ser vista como “o resultado de uma comparação entre a imagem e o original, mas como o próprio movimento que gera a imagem” (GRITZ, 2004, p.65). Ou seja, a *semelhança* ocorre no ato tradutório. É nesse ato que

(...) o tradutor “se assemelha” ao autor do texto original e não no resultado, na tradução como produto acabado. No entanto, é durante esse ‘movimento’ que o perigo é mais sensível, porque a *semelhança* é enganosa: um não é o outro. (LAYGUES, 2004, p. 47, grifos do autor)

Como afirma Lévinas, segundo Laygues, isso ocorre quando “o pensamento alcança o rosto de outrem reduzido às suas formas plásticas” (LÉVINAS apud GRITZ, 2004, p.66), ou seja, quando o tradutor se preocupa apenas com a *semelhança* entre texto-fonte e texto-alvo, ele alcança “um rosto reduzido a”, perdendo a possibilidade do encontro, da aproximação. Para Laygues, o reconhecimento total do rosto ocorreria quando, por meio da palavra escrita, o tradutor ouvisse o “grito a traduzir”, já que “não há tradução verdadeira sem movimento ético prévio para com o estrangeiro” (LAYGUES, 2004, p. 49) — quando este visse o *rostos*, não apenas a *imagem*.

A nosso ver, pensando na pergunta que colocamos no início deste subcapítulo¹⁵⁵, Laygues aponta uma direção ao afirmar que a *semelhança* é perigosa, uma vez que um não é o outro, o que nos faz pensar na relação autor x tradutor.

¹⁵⁴ Laygues não emprega a inicial maiúscula usada por Lévinas.

¹⁵⁵ Cf. p. 156.

Entendemos essa argumentação de duas formas: uma, sendo a semelhança a tradução da imagem, que não dialoga com a obra nem como o autor, e outra, sendo a semelhança linguística entre as línguas-culturas um perigo à tradução mesma da obra. A partir desta observação, depreendemos que nossa identificação com a autora, positiva conforme Bensoussan¹⁵⁶, só poderia influenciar negativamente o ato tradutório se não houvesse alteridade, o reconhecimento do outro enquanto outro, o diálogo que o Rosto exige, e que esse reconhecimento, que permite o diálogo com o Rosto, é realizado justamente por meio da crítica, que exige a proximidade, o encontro e, por conseguinte, produz a alteridade. Aplicando tal entendimento ao nosso processo tradutório, reconhecemos que a alteridade está nele presente devido ao diálogo por meio da crítica — de terceiros e nossa —, que nos possibilitou perceber o ritmo como a essência da obra e da escritora, como o Rosto de ambas, levando-nos também a percebê-lo como condutor da escritura da autora e a defini-lo como condutor de nossa reescritura, em sistemas linguísticos semelhantes, mas diferentes, por sujeitos com características em comum, mas diferentes. Ou seja, achamos uma possível resposta para nossa dúvida. Mas seguimos a empreitada de Laygues.

Laygues continua seu raciocínio explicando que o objeto de trabalho do tradutor “representa alguém, restitui vida a uma palavra”, declara sua participação em uma sociabilidade; ao mesmo tempo, “é fraco, manipulável, destrutível e frequentemente (...) destruído”. Por isso, “considerar o texto-fonte como traço do ‘rostos’ oferecido à violência ou à eventual generosidade do tradutor dá a possibilidade a este último de começar com ele [o texto-fonte] um diálogo real, frutuoso, ético” (LAYGUES, 2004, p. 50, grifos do autor). O teórico explica que, ao reconhecer esse traço, o tradutor fica na presença do que o texto é em sua origem, presença essa que incute responsabilidade e, conseqüentemente, liberdade, pois para Lévinas só quem se reconhece responsável pelo outro é condicionado à liberdade infinita. Enquanto a *imagem* é apenas uma “coisa” produzida (a tradução) a partir de outra “coisa” (o texto-fonte), o *rostos* envolve a responsabilidade por Outrem, “no que sua palavra há de singular” (LAYGUES, 2004, p.51). Para Laygues, que defende a ética do tradutor como aquela que reconhece o rostos,

¹⁵⁶ Cf. p. 156.

(...) é devido à responsabilidade que mantém o tradutor pela integridade da palavra de outrem que ele mesmo se afirma como ator absoluto no ato de trazer ao mundo essa palavra. É uma reafirmação do texto-fonte como texto estrangeiro respeitado em suas origens, associada a uma reafirmação do texto-alvo, tendo por pleno direito a legitimidade de se dizer, criado a partir do texto-fonte: [é quando] o texto-alvo pode ser chamado de tradução. (LAYGUES, 2004, p.51).

Entendemos, assim, que o reconhecimento do rosto na tradução, defendido por Laygues com base em Lévinas, Gritz e outros teóricos que não citamos aqui (dentre eles Ricœur e Berman), equivale, como depreendemos acima, ao diálogo com a autora e a obra, ao reconhecimento do ritmo dos textos, das especificidades de Chedid tratadas nos capítulos 1 e 2, de sua riqueza vocabular, da forma como a autora respeita a gramática de língua francesa, da personificação do Carrossel e de todas as idiossincrasias abordadas, bem como à escolha da tradução do ritmo conforme Meschonnic, cujas incursões relacionadas a este assunto levam-nos a compreender que, para o teórico, a alteridade seria a própria tradução do ritmo¹⁵⁷. Nesse sentido, percebemos que esses reconhecimentos que levam ao reconhecimento do *rosto* condizem com as normas acima discutidas, elas mesmas, portanto, sendo um movimento na direção do outro, denotando a responsabilidade para com ele — o original e a autora — e, conseqüentemente, levando à nossa liberdade tradutória. Em outras palavras, relacionando este pensamento com Meschonnic, defendemos que, a partir do reconhecimento do outro no texto-fonte, sendo ele escrito por outrem em sua historicidade, o que leva o próprio texto a também ser um outro em sua própria historicidade, e ouvindo o grito — o ritmo das palavras —, reconhecendo os rostos — do autor e do texto —, responsabilizamo-nos por esses *outros*, chegando assim à alteridade e à liberdade, conseqüentemente encontrando nossa própria identidade, enquanto tradutoras de um projeto específico de tradução literária, cuja prosa exige

¹⁵⁷ Para Meschonnic (1999, p.91), “a passagem da identidade a uma outra relação com a alteridade, e a passagem da língua ao discurso, encontram-se e agem uma na outra na tradução”. Conforme interpretamos, ele diz que a identidade da língua (do original) se transformaria na alteridade (que seria a própria tradução) na passagem da língua em tradução (do original) para o discurso em tradução e traduzido. Tal entendimento vai nessa mesma linha quando o teórico diz que as traduções em uma mesma língua são diferentes por uma questão de alteridade (MESCHONNIC, 1999, p.90). A nosso ver, o teórico afirma que a transformação da identidade (da língua) na alteridade (no discurso) é essencial para que ocorra uma tradução bem-feita; relacionando ao que abordamos no subcapítulo 2.1, entendemos que a passagem de um texto a outro só seria considerada uma boa tradução, segundo o teórico, quando ocorresse a alteridade, isto é, quando o ritmo, organização do próprio discurso, fosse traduzido. Como a abordagem do teórico difere um pouco daquela que seguimos para obter respostas, preferimos não relacioná-la à problemática investigada, mas achamos importante trazê-la, visto que Meschonnic integra nossas fundamentações teóricas.

cuidados até certo ponto semelhantes aos da tradução de poesia. O próprio Laygues defende que a “aplicação à tradução de ‘rostos’, como encontro absoluto e incondicional do outro” se limita a um tipo de tradução que ele prefere chamar de “poética”, no sentido mais amplo a ela conferido por Meschonnic (LAYGUES, 2004, p.46) — a *Poética do Traduzir*¹⁵⁸.

Essas correlações nos levam, então, à introdução de um esboço de um novo conceito, nosso, ainda em desenvolvimento: vemos todo esse percurso ético-filosófico como sendo um processo de *identidade tradutória*, considerando que cada projeto de tradução é único, bem como cada processo, e que, portanto, cada projeto possuiria uma identidade tradutória única¹⁵⁹.

Essa identidade seria o processo de reconhecimento do Eu e do Outro na tradução, respeitando todas as identidades envolvidas no processo de tradução, considerando que os papéis do Eu e do Outro, eles mesmos variáveis em cada novo projeto, são invertidos em função da perspectiva da qual falamos. Tem-se o Eu e o Outro autor, tradutor, que são os responsáveis pela criação do Eu e do Outro texto original, texto traduzido. Do ponto de vista do Eu autor, consideramos que a obra original a ser traduzida (o Eu texto original) possui uma identidade própria, construída pelo autor, ele mesmo inserido em uma língua-cultura e em uma historicidade, carregando com ele sua própria identidade. Temos, portanto, duas identidades: a do autor e a do texto. O Eu autor leva ao texto original um ritmo, um estilo, uma forma, recursos linguísticos, imagens. Do ponto de vista do Eu tradutor, ele mesmo inserido em uma outra língua-cultura e em uma outra historicidade, essas características do Eu texto original são redefinidas no Eu texto traduzido e variam segundo as normas (conforme anteriormente discutidas) do tradutor, inseridas na cultura de chegada. Nesse caso, entendemos que, mesmo em casos em que as normas fossem definidas por editores, seria o tradutor quem daria voz ao grito¹⁶⁰, quem perceberia e administraria normas essenciais para a tradução do discurso de qualquer texto literário, uma vez que seria ele quem manteria o diálogo com o autor, com o texto. Ou

¹⁵⁸ Título de um dos livros que integra nossas fundamentações teóricas (Cf. as Referências bibliográficas).

¹⁵⁹ Importa dizer que o *projeto*, de nosso ponto de vista, envolve tanto o tradutor quanto a obra em tradução, não sendo, portanto, específico nem apenas ao tradutor nem apenas à obra.

¹⁶⁰ Cf. p. 69 e p. 160.

seja, uma vez que as normas são definidas pelos tradutores envolvidos no processo tradutório e na concepção do produto final, elas também participam da definição da identidade tradutória de um determinado projeto. A Figura 4 abaixo tenta ilustrar nosso raciocínio.

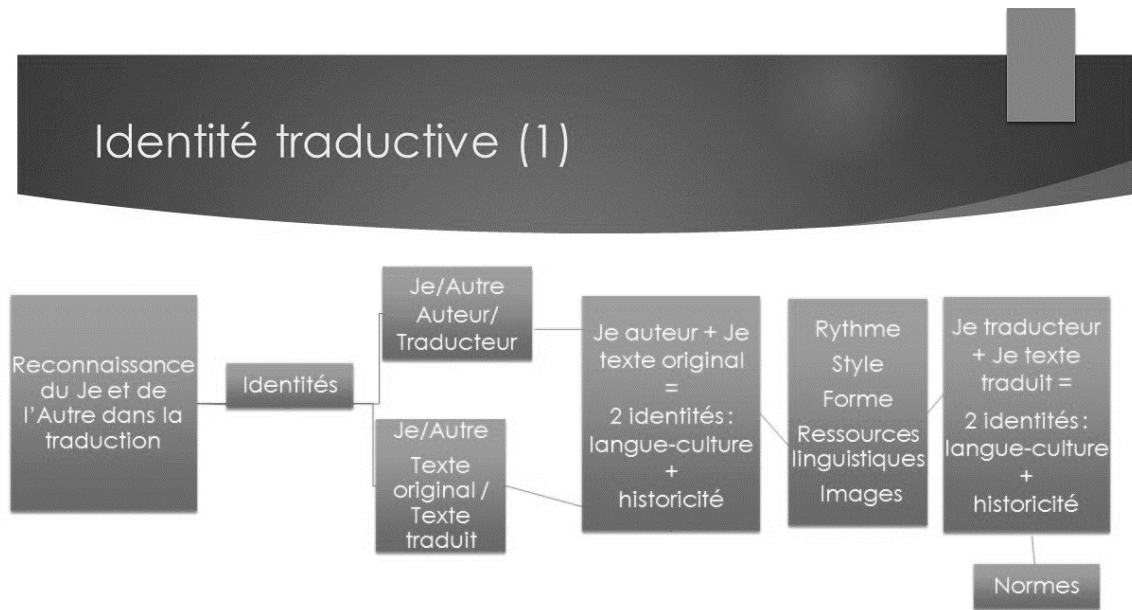


Figura 4 — Identidade Tradutória (RENARD, 2015)

A partir do que chamamos inicialmente de desenho desse conceito, pensamos na possibilidade de ampliá-lo e traçar um ciclo do processo que constituiria essa identidade tradutória, incluindo o reconhecimento da alteridade e sua eliminação. A lógica, aplicada à nossa pesquisa — e que, portanto, poderia ser adotada em projetos parecidos, tendo a identificação e o interesse pela obra e pelo(a) autor(a), ou qualquer tipo de relação mais próxima, prévios à ideia de tradução da obra —, sob a perspectiva do Eu tradutor, seria a seguinte: (1) interesse pela obra, ou curiosidade, enquanto leitor, seguido de (2) aproximação do texto, enquanto forma e conteúdo, e por conseguinte do autor e de seu universo; a (3) identificação do Rosto, que impele o afastamento para manter o Eu (leitor) separado do Outro (obra e autor) por meio da leitura atenta, que propicia descobertas e direciona as pré-escolhas; essas três etapas estabelecem um percurso que leva à alteridade; o (4) interesse pela tradução da obra (independentemente do motivo), a (5) avaliação do Outro pelo seu Rosto, enquanto sujeito que dialoga conosco por meio das palavras escritas (o original) e de sua e nossa historicidade; a (6) avaliação e predefinição das normas tradutórias (segundo

Toury). Tal predefinição conduziria à próxima etapa, (7) o ato tradutório enquanto instrumento de testes, de reescrituras, de trabalho da alteridade com relação ao Outro, o texto original, por meio de críticas intensas e diálogos com o texto e com o autor, visando à construção de um Novo Outro, o texto final traduzido. Esse processo teria, portanto, como última etapa, (8) a eliminação da alteridade em relação ao primeiro Outro (texto original) para que o Novo Outro, a partir de estudos e escolhas do Eu tradutor, pudesse ser criado. Ou seja: apenas eliminando a alteridade poderíamos criar um um Novo Outro. Como aponta Zavaglia,

(...) a cultura define-se pela identidade e, ao mesmo tempo, é percebida na alteridade. Ocorre que há, nesse paradoxo, uma relação fundamental: como diria Culioli (2000)¹⁶¹, identificar é levar a alteridade em consideração e depois eliminá-la; diferenciar, por sua vez, é manter a alteridade. A grande tensão que emerge da relação entre cultura e tradução diz respeito ao fato de que o fenômeno cultural, considerando a alteridade, estabelece-se fortemente na identidade, e a tradução, fazendo um duplo caminho, passa pela alteridade, considera a identidade e retorna à alteridade. Desse modo, em tradução, tanto com relação à cultura simbólica quanto com relação à material, cumpre considerar: (iv) do ponto de vista da cultura, o aspecto essencial da alteridade para identificar o fenômeno cultural e (v) do ponto de vista da tradução, o aspecto essencial da identidade para identificar a própria tradução como fenômeno cultural, ou seja, como alteridade. (ZAVAGLIA, 2009, p.8)

Aplicando tal conceituação ao nosso ciclo tradutório, entendemos que passamos respectivamente pelo reconhecimento da alteridade, pela diferenciação — sendo ela a consideração e a manutenção da alteridade —, pela identificação — sendo ela a consideração e a eliminação da alteridade —, chegando assim à criação, na última fase, do texto traduzido, ou seja, do Novo Outro, implicando ele mesmo a alteridade. Isto porque, como explica Zavaglia, a tradução passa pela alteridade, a considera e retorna a ela. A nosso ver, no âmbito de nosso ciclo, volta-se à alteridade após a criação do Novo Outro (da tradução), que nos leva à diferenciação entre o original e o novo original (Novo Outro), considerando que diferenciar, como diz Culioli, é manter a alteridade.

¹⁶¹ Culioli, A. 2000. **Pour une linguistique de l'énonciation : opérations et représentations**. 2ème ed. rev. Paris: Ophrys vol.1

O ciclo, a partir do Novo Outro (a obra traduzida), recomeçaria do ponto de vista do leitor, que passaria pelas mesmas etapas durante a leitura, enquanto sujeito inserido, normalmente, na mesma sociedade que o tradutor, embora não necessariamente na mesma historicidade. Como dissemos no início deste capítulo¹⁶², é o leitor quem transforma, de fato, a obra traduzida em literatura; quem, portanto, fecharia o ciclo da identidade tradutória, possibilitando o começo de um novo ciclo, dessa vez do ponto de vista do leitor: o leitor também se interessaria pela obra e se (2) aproximaria dela, identificaria o (3) Rosto por meio da própria leitura crítica, alcançando a alteridade; chegaria ao (4) interesse pela tradução da obra no sentido de tradução intralingual, interpretação, conforme sua bagagem cognitiva enquanto sujeito; isso (5) proporcionaria um diálogo com o Outro (autor-tradutor-texto), levando-o ao reconhecimento do Rosto, da essência do autor, do tradutor, da obra, que o levaria à (6) aplicação inconsciente de normas considerando as fases anteriores, visando a melhorar a compreensão do que o Outro diz, chegando à fase das (7) reinterpretações e, por fim, (8) à eliminação da alteridade para a construção do Novo Outro do leitor, sendo o livro traduzido reinterpretado por ele, portanto reconstruído, reconfigurado. A ideia é que o leitor fecharia o ciclo tradutório, visto que ele faz parte do processo desde o início, por ser o público-alvo, a razão desse processo acontecer. Para melhor compreensão, recomenda-se a leitura do ciclo seguindo a Figura 5 abaixo¹⁶³.

¹⁶² Cf. p. 144.

¹⁶³ Logo após a apresentação do desenvolvimento deste conceito no colóquio do 60º Aniversário da revista META (RENARD, 2015), foi-nos perguntado se a alteridade na identidade tradutória estaria de alguma forma ligada ao “canibalismo”, o que nos levou a considerar importante esclarecer esta colocação nesta dissertação. A esse respeito, Campos afirma (2006, p.234-235, grifos do autor): “Creio que, no Brasil, com a Antropofagia de Oswald de Andrade, nos anos 20 (...) tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana (...) é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (...), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais (...)”. Nesse sentido, entendemos que não há alteridade no gesto de devorar o Outro, a outra cultura, visto que, segundo Lévinas (Cf. p. 160-163), a alteridade ocorre quando há o encontro e o respeito das diferenças, da unicidade do Outro; como já dissemos, ver o Rosto, para o filósofo, reconhecer sua essência, dialogar com ele, não devorá-lo, como afirma Campos. A nosso ver, essa “devoração” tira a possibilidade do encontro, da responsabilidade para com o Outro.

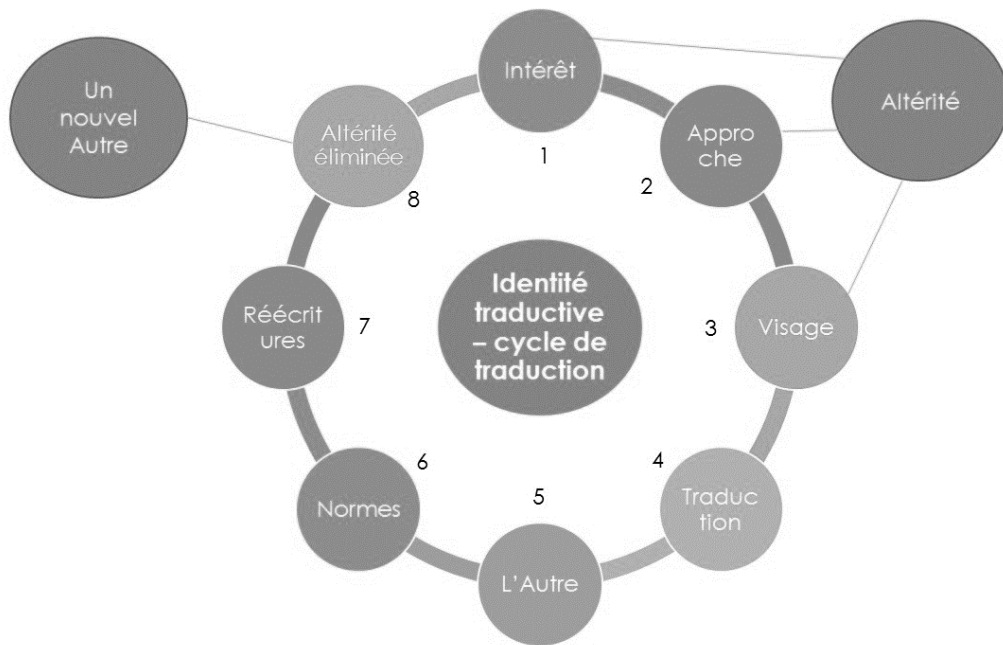


Figura 5 — Identidade tradutória: ciclo de tradução (RENARD, 2015)

O propósito do estabelecimento de uma identidade tradutória foi, inicialmente, organizar nossos entendimentos proporcionados pelas leituras discutidas, que foram além de nosso dilema ético. Posteriormente, o desenvolvimento do ciclo tradutório para melhor explicar o conceito de identidade tradutória enquanto processo mostrou-nos a eficácia quanto à conscientização do tradutor sobre as etapas de um processo de tradução literária, a princípio desenvolvido no âmbito acadêmico, mas visando a, futuramente, ser aperfeiçoado e transposto ao âmbito mercadológico, posto que o responsável pelo fechamento do ciclo seria o leitor, que tem acesso ao livro traduzido, o Novo Outro, após a distribuição comercial (impresa ou *online*). Ressaltamos que este é só um desenho de uma ideia, que nos incomoda por não ser ainda um ciclo completo; talvez o caminho seria transformá-lo em um ou mais esquemas. Deixamos o caminho aberto para reflexões.

Após toda essa metarreflexão, voltamos, assim, à revisão final e à tradução do *corpus* trabalhado no capítulo seguinte, com intenção de, enfim, mostrarmos o início da busca de um Novo Outro, da volta à alteridade, que ocorrerá apenas quando a obra integralmente traduzida for lida por outro leitor.

*“Tudo que já foi, é o começo do que vai vir,
toda a hora a gente está num cômputo.”*

João Guimarães Rosa

CAPÍTULO 4 — O MENINO MÚLTIPLO

4.1 — CONSIDERAÇÕES SOBRE A REVISÃO FINAL

A última revisão da tradução que elaboramos do *corpus* selecionado de *L'enfant multiple*, de cada um dos quatro arquivos em que trabalhamos (por etapas, juntos totalizando 78 páginas do livro), foi colocada num único arquivo Word, intitulado “Revisão final em português”. Antes de realizá-la, preocupamo-nos com a organização espacial e gráfica do novo texto, visto que a própria forma como o texto foi organizado no original nos proporciona a respiração e as pausas, menos ou mais longas dependendo do tamanho dos espaços entre as passagens. Portanto, era mister fazê-lo antes de alterar qualquer vírgula.

Na primeira fase de revisão percebemos que os inícios de cada bloco — lembramos que o original não é dividido em capítulos — são demarcados por espaços em branco que equivalem a, aproximadamente, doze linhas de texto (utilizamos a régua como parâmetro). No interior de cada bloco, há três tipos de separações de passagens, que estimamos também por meio do uso de régua terem distâncias equivalentes a 1, a 2 e a 3 linhas de texto, como mostra a Figura 6 abaixo. Empregamos, portanto, esse procedimento na organização gráfica do texto em português. Para marcar o final de um bloco e o início de outro, estipulamos, assim como normalmente é feito na edição gráfica de livros, que cada bloco começaria numa página diferente da do bloco anterior. Observamos, ainda, uma diferença de paginação na página 35 do original: há um grande espaço em branco na página 34 e, na página seguinte, o texto continua no alto da página (Figura 7 abaixo). Além disso, notando que as páginas 34 e 35 não são numeradas, folheamos o livro e verificamos que os números das páginas não aparecem nas últimas páginas de cada bloco — temos como exemplo a página 72 da Figura 6. No entanto, não nos foi possível determinar se se trata de um erro de paginação ou se foi proposital. Por fim, importa dizer que tais observações não influenciaram o procedimento adotado acima explicado; apenas nos chamaram a atenção e consideramos importante relatá-las.

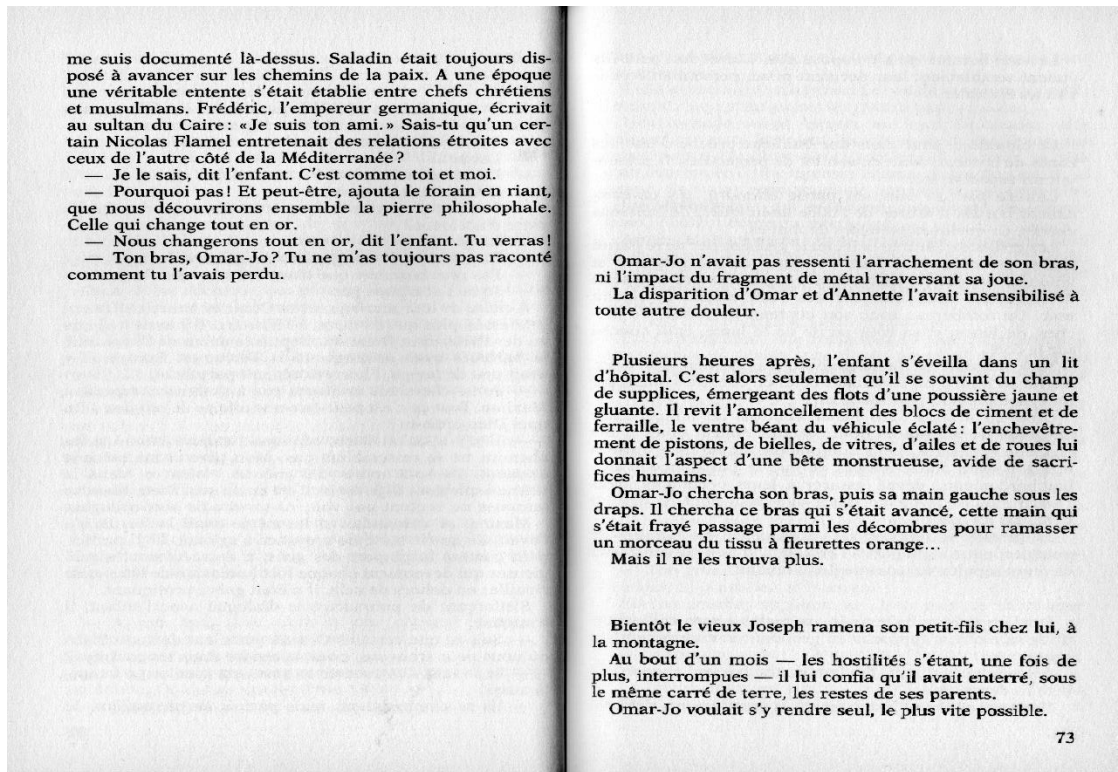


Figura 6 — Exemplo de paginação: *L'enfant multiple* (CHEDID, 1989, p.72-73)

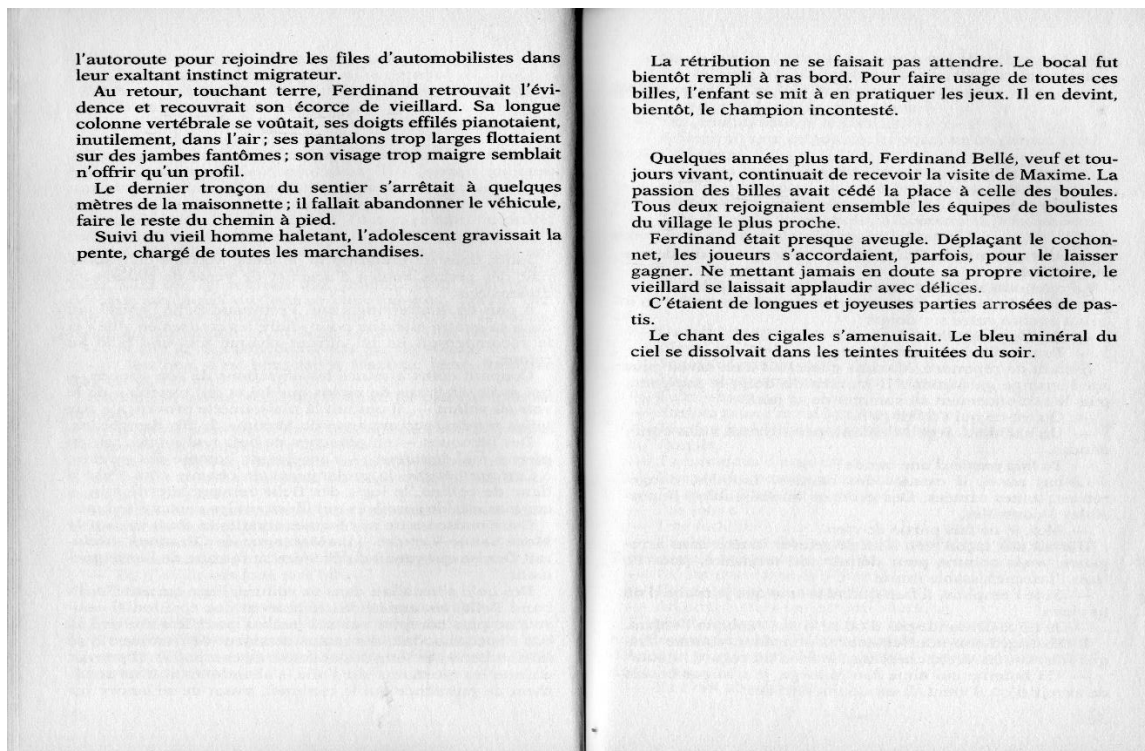


Figura 7 — Exemplo de paginação: *L'enfant multiple* (CHEDID, 1989, p. 34-35)

Esses apontamentos foram feitos ao levarmos em conta que, para ler Chedid, é importante ler os momentos de pausa, os silêncios, que a nosso ver também organizam o ritmo e conduzem a leitura do enredo não linear do *corpus* traduzido.

Na segunda fase, consultamos as últimas revisões realizadas nos trechos analisados no Capítulo 2 (subcapítulo 2.2.2), para atualizarmos no novo arquivo os trechos que sofreram modificações no decorrer das análises e, na terceira fase, começamos a revisão final do texto em língua portuguesa.

Assim, as duas primeiras fases da revisão final foram preparatórias: a primeira foi a preparação gráfica/visual do Novo Outro em produção e, a segunda, a atualização do texto traduzido. A terceira fase foi sua revisão/reescritura. Nesta última fase, pretendendo trabalhar o texto de maneira mais solta, fluida, livre do original, ao qual por tanto tempo ficamos necessariamente atadas, estipulamos que não o contrastaríamos com o original, salvo em casos específicos que surgissem no decorrer da revisão. Isto posto, antes de apresentarmos parte da formação do que virá a ser o Novo Outro (do *corpus* trabalhado), abordaremos algumas das correções e/ou observações feitas nesta fase — que nos exigiu pelo menos seis releituras.

Em grande parte, as correções ou modificações visaram ao ritmo (à norma inicial), atendo-se ao discurso traduzido lido silenciosamente e em voz alta. Segue um exemplo (os segmentos sublinhados foram inseridos e os segmentos entre parênteses e tachados foram suprimidos):

“O dono do Carrossel se sentiu, então, altivo (~~sentiu um orgulho repentino~~); como se (~~seu~~) sua (~~domínio~~) propriedade se amplificasse (~~tivesse se expandido~~) rumo aos (~~na direção dos~~) astros, sentiu-se associado a uma parte das estrelas e do firmamento!”.¹⁶⁴

A oração “se sentiu, então, altivo”, além de proporcionar sonoridade pelas aliterações em [t], dá-nos a impressão de altivez e orgulho por meio da sequência dos sons de [i], [ã] e [i], cujas pronúncias exigem-nos a abertura da boca e um leve levantamento do rosto, ajudando a construir uma imagem de Maxime estufando o peito, enquanto o uso de “propriedade se amplificasse rumo aos astros” dá a ideia de

¹⁶⁴ Cf. p. 187.

amplificação, expansão, pela repetição do som aberto de [a] em [ade], [asse], [aos] e [as].

Percebemos, durante a leitura, o uso frequente da locução “de repente” (*soudain*), o que nos levou a substituí-la em alguns trechos por “repentinamente”, “de súbito”, “inesperadamente”, “de improviso”, sempre considerando o ritmo no discurso, uma vez que a própria prosódia da língua portuguesa exige uma pronúncia curta da locução, pausas com ou sem vírgulas, antes de “de” e depois de “repente”. No exemplo abaixo, procuramos também enriquecer o vocabulário (o segmento sublinhado foi inserido e o segmento entre parênteses e tachado foi suprimido):

“A evocação de Deus no coração (ðe) daquele vai e vem, da balbúrdia, da chuva que, (~~de repente~~) sem nenhum sinal, se abateu enfurecida contra as placas vítreas da abóbada, pareceu esquisita e intempestiva ao casal”.¹⁶⁵

Visando à coesão, observemos o seguinte exemplo:

“Eliminou as varas de madeira, as (~~as várias~~) várias (~~anéis~~) argolas (~~suspensas~~) suspensas em peças de madeira e, em seguida, as guloseimas distribuídas aos vencedores”.¹⁶⁶

Trocamos, aqui, “anéis” por “argolas”, visto que posteriormente fala-se do jogo de argolas (em francês *jeu d’anneaux*).

Mudamos também “toco” por “coto” (a primeira palavra é empregada popularmente, por isso a usamos automaticamente em três ocorrências, mas a segunda é a correta conforme o dicionário Aurélio (2010) e o *website* da Associação Brasileira de Ortopedia Técnica¹⁶⁷), e “grátis” por “de graça”, porque na primeira vez em que o proprietário do Carrossel e o menino se encontram, Omar-Jo diz que oferece seus serviços “de graça”, sendo esta uma referência, em todo o livro, a este momento.

Percebemos, ainda, a ocorrência de “parte oposta do Mediterrâneo” e “outro lado do Mediterrâneo”. Fazendo uma busca rápida no documento, contamos três ocorrências, e optamos por manter apenas “outro lado do Mediterrâneo”,

¹⁶⁵ Cf. p. 196.

¹⁶⁶ Cf. p. 188.

¹⁶⁷ Fonte: <http://www.abotec.org.br/novosite/artigos/artigos7.html>. Acesso em 22 out 2015.

considerando a importância da palavra “outro” para Chedid, para a obra, para nosso projeto de tradução. Ainda, a nosso ver, há sentido nesta repetição pois, na primeira vez, narra-se a ida de Omar-Jo para Paris, para o “outro lado do Mediterrâneo”¹⁶⁸; na segunda vez, a partir de Paris, referindo-se então ao Líbano, fala-se “Do outro lado do Mediterrâneo sempre foi um inferno. O que eles podiam fazer? Esforçavam-se para não pensar mais a respeito”¹⁶⁹. Na terceira, é Maxime quem fala a Omar-Jo: “Você sabia que Nicolas Flamel mantinha relações próximas com as pessoas do outro lado do Mediterrâneo?”, cuja resposta é: “— Eu sei — disse o menino. É como você e eu”¹⁷⁰. Ou seja, trata-se de reafirmar a conexão com o estranho, o Outro, que muda de acordo com quem fala. Aproveitamos para esclarecer que, em *L'enfant multiple*, as palavras “outro” e “rosto” aparecem constantemente, mas escritas com as iniciais minúsculas, não maiúsculas, como ocorre normalmente nos poemas de Chedid¹⁷¹. Não sabemos o motivo; uma escolha editorial, talvez? Não consultamos outros romances ou novelas para afirmar esta hipótese, pois tal escolha não interfere em nossa interpretação e entendemos que não interferirá na do leitor desta dissertação, que conhece a importância dessas palavras para Chedid¹⁷². Assim, “outro” e “rosto” foram sempre escritos com iniciais minúsculas.

Trocamos, na primeira frase em que há referência a Omar-jo, a palavra “garoto” por “menino”, visto que o título é “O menino múltiplo”, para que o leitor possa relacionar a introdução do personagem ao título; para que possa entender que se trata do personagem principal.

Omitimos palavras cuja presença causava estranheza na fluidez da leitura, que não alteravam o ritmo, como “Iguamente” (*également*) na frase abaixo, que, além da estranheza, no contexto em que aparece daria a ideia de que o fato de o menino estar trabalhando/se divertindo com Maxime seria “iguamente” um problema, mais um problema, quando na verdade é um problema a menos, como vemos a seguir:

¹⁶⁸ Cf. p. 192.

¹⁶⁹ Cf. p. 195.

¹⁷⁰ Cf. p. 242.

¹⁷¹ Cf. p. 34 e 37.

¹⁷² Cf. p. 19.

“(Igualmente) Absorvidos pelos problemas de seu comércio, Antoine e Rosie ficaram aliviados ao saber que aquele infeliz garoto traumatizado pela guerra tinha achado um emprego divertido que se tornaria, talvez, lucrativo”.¹⁷³

Também omitimos palavras que davam a impressão de redundância desnecessária, como “na hora” e “ao mesmo tempo” em

“Assim que Annette lhe apresentou Omar, o velho assentiu (~~na hora~~). Em um piscar de olhos, julgou o jovem rapaz. Era (~~ao mesmo tempo~~) robusto e doce; alegre e tranquilo. Faria sua filha feliz — Joseph tinha certeza”.¹⁷⁴

Já no caso de “com as duas mãos” em

“Assim que Omar-Jo lhe apresentou o prato, a mendiga aplaudiu com as duas mãos”.¹⁷⁵

pensamos, inicialmente, na redundância, por não ter aparentemente nenhuma função poética. No entanto, sabendo que Chedid retrata a alteridade por meio das minorias — crianças, mulheres, aqui especificamente por meio de Omar-Jo e da mendiga — e que, de alguma forma, as mãos da mendiga compensariam a falta de uma mão de Omar-Jo (conclusão tirada a partir da analogia a outras leituras, não anotadas, que fizemos de Chedid), entendemos ser proposital o uso de “as duas mãos” e optamos por manter a oração.

No decorrer da tradução e das revisões, tivemos dúvidas quanto ao uso das aspas duplas, inicialmente mantidas. Na revisão final, sem contrastar o texto traduzido com o original, empregamo-las cumprindo as normas cultas da língua portuguesa (em casos de citações, para reforçar alguma ironia ou dar destaque), mantendo-as, suprimindo-as ou colocando-as quando achamos necessário. Entendemos, ainda, que o uso das aspas também organiza o ritmo da leitura, visto que elas exigem uma pausa seguida de uma leitura enfática. Vejamos os exemplos:

¹⁷³ Cf. p. 215.

¹⁷⁴ Cf. p. 230.

¹⁷⁵ Cf. p. 237.

(i) “Todos tinham constantemente mantido à distância “a figura extravagante”¹⁷⁶, convidando-o apenas para bodas e batismos”.¹⁷⁷

(ii) “(...) principalmente com os árabes de Sevilha e os judeus do Oriente, detentores do segredo da pedra filosofal que transmuta os metais em ouro”.¹⁷⁸

(iii) “— Por que “saia daqui”? Por que “a polícia”? Por que você fala comigo usando essas palavras? A gente poderia resolver as coisas, se entender, você e eu.
— “Resolver as coisas”? Como você quer que a gente resolva as coisas?”.¹⁷⁹

Em (i), mantivemos as aspas devido à ironia. No contexto da obra, trata-se de uma lembrança sobre o tio de Maxime, o dono do Carrossel, quando este último ainda era criança. Ele venerava o tio Léonard (“a figura extravagante”): era o mais alto da família, atlético, brincalhão; era praticamente um bobo da corte para a família, que alegrava as festas, único momento em que se encontravam. Era o herói do pequeno Maxime, o tio que lhe dera a pipa que se chocara contra um balé de pássaros, acontecimento marcante em suas lembranças de infância. Em nossa leitura, ligamos Léonard a um saltimbanco, mal visto pela família pela suposta falta de seriedade — a família fazia o mesmo com Maxime adulto.

Em (ii), tiramos as aspas de “pedra filosofal” por acharmos que ela não merecia destaque. Fala-se sobre Nicolas Flamel, “o alquimista” (usamos as aspas duplas no texto para dar destaque à forma como ele é mundialmente conhecido), que se correspondia com alquimistas árabes e judeus, detentores do segredo da pedra filosofal. Dado o contexto histórico e as diversas lendas acerca desta pedra, hoje explorados constantemente em livros e filmes, como em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (Rowling, J.K.; 1997; Ed. Rocco), não achamos necessário destacá-la.

Em (iii), observamos um trecho de um diálogo entre Omar-Jo e Maxime. Inicialmente quem fala é o menino, e o uso das aspas em “saia daqui” e “a polícia” denota a repetição, a citação pelo menino do que o empresário acabara de lhe dizer.

¹⁷⁶ Como falamos das aspas duplas, não usamos, aqui, as aspas simples nos exemplos dados.

¹⁷⁷ Cf. p. 183.

¹⁷⁸ Cf. p. 186.

¹⁷⁹ Cf. p. 202.

Já o uso das aspas em “Resolver as coisas” mostra que o empresário repete (cita) o que o menino acabara de lhe dizer; ou seja, um cita o outro.

Quanto à pontuação, além das aspas e de outras pequenas mudanças não significativas para serem aqui assinaladas, fizemos uma alteração específica, trocando o ponto de exclamação por reticências após “Rir até chorar” em

“— Você vai ver, vou te trazer multidões. E fazê-las rir... Rir até chorar (¡)...”¹⁸⁰,

considerando a hesitação anunciada na frase seguinte:

“Ele hesitou na última palavra. “Chorar” evocava muito sangue derramado, muitas tragédias reais, sofrimentos intensos vividos”.¹⁸¹

Quanto aos diálogos, tivemos o cuidado de adequar o coloquial ao culto, assim como fazia Chedid em suas obras — sempre respeitando as normas da língua —, considerando o estilo do texto e dos personagens, de modo que ficassem em harmonia e soassem naturais. Além da correção dos travessões em discursos indiretos, não fizemos muitas alterações. Os casos que merecem destaque são:

(i) usamos o futuro do presente perifrástico no lugar do sintético, como no exemplo

“— Te matriculamos na escola para a volta às aulas. Não é longe, você (~~poderá~~) vai poder ir a pé. A tia Rosie vai te mostrar o bairro”.¹⁸²

(ii) no lugar da preposição “para”, usamos sua forma reduzida ou contração “pra” ou “pro” (para o), no singular e também no plural (“pras”/ “pros”), por ser mais coloquial (note-se que estão registrados no dicionário (AURÉLIO, 2010), como em:

¹⁸⁰ Cf. p. 214.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² Cf. p. 197.

“— É isso: “Esperto como um macaco!”. Você tem resposta (~~para~~) pra tudo! Pois bem, agora você vai talvez aceitar responder à minha pergunta”.¹⁸³

Com relação aos diálogos, outra questão que inicialmente nos colocamos, mas que naturalmente resolvemos, foi o uso de “você” e “tu” na mesma frase, ou seja, da terceira e da segunda pessoa do singular para se referir à mesma pessoa. Considerando a frequência e a aceitação desse uso na língua falada (em São Paulo¹⁸⁴), reproduzimo-los misturando os pronomes, como podemos ver no exemplo (i) acima, no qual há o uso de “te” e “você” para se reportar a Omar-Jo. Ainda no que tange aos pronomes, a fim de ressaltar a característica teatral da personagem Asma, achamos pertinente fazê-la falar (nos diálogos) utilizando os pronomes “vós” e “vosso”, como vemos abaixo, acrescentando “dizia em seu tom sempre teatral”.

“— Esse pai preguiçoso, depravado, come todo o (~~pão de vocês~~) vosso pão, meus pequenos azarentos!... E (~~vocês~~) vós, ó respeitáveis mortos, ele os torna cúmplices de (~~suas~~) vossas diabruras! — dizia em seu tom sempre teatral.”¹⁸⁵

Por fim, aproveitamos para lembrar, antes da leitura da reescritura, que Chedid usa frequentemente as vírgulas no lugar da conjunção [e], bem como pontos e vírgulas no lugar de vírgulas ou pontos finais, visto que gosta de frases curtas, e que procuramos manter essa característica em português, para propositalmente marcar o ritmo, organizar o discurso.

Conforme comentado no Capítulo 2, sentimo-nos mais livres para trabalharmos a equivalência rítmica na leitura do texto em português, provavelmente devido a, como comentado no Capítulo 3, termo-nos distanciado (tentado nos distanciar) do original, o que fez com que lêssemos e revisássemos o texto, por diversas vezes, na busca de um Novo Outro, em outra língua-cultura, um pouco mais livremente, por um lado, uma vez que a tradução é de nossa autoria, e, por outro, um pouco mais apartadamente, uma vez que tentamos nos colocar na posição de um leitor Outro; ou seja, percebemos

¹⁸³ Cf. p. 211.

¹⁸⁴ Cf. p. 146.

¹⁸⁵ Cf. p. 232.

que o próprio tradutor passa a — precisa — se colocar enquanto Outro na busca final da produção do Novo Outro. E que quanto mais vezes ele trabalha o texto traduzido, mais ele consegue, paulatinamente, distanciar-se do original e se posicionar enquanto Outro.

4.2 — TRADUÇÃO DO NOVO OUTRO

O menino múltiplo

Autora: Andrée Chedid

Tradutora: Carla de Mojana di Cologna Renard

(As faixas do CD referentes aos trechos selecionados no subcapítulo 2.2.2 são mencionadas ao lado dos respectivos trechos com o símbolo 🎧)

A Carlitos
do riso às lágrimas
das lágrimas ao riso.

A Lorette Kher
ao sol da vida.

Menino de nossas guerras
Menino múltiplo
Menino de olhar lúcido
Que carrega o fardo
De um corpo ainda muito novo

Assim gira o mundo: Carrossel, que domina
o tempo e modula a história. Rédeas frágeis,
porém — as da liberdade —, ficam em
nossas mãos; guiando, fora das pistas,
nossas provisórias cavalgadas na direção
de nosso próprio destino.

Numa manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar pouco a pouco suas cores, suas formas, fora do banho revelador. Embeber os olhos. Bendizer a sorte de dela fazer parte. Surpreendê-la, percorrida por raros passantes, em sua cativante nudez. Parar, volta e meia, no bordo do meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear no curso de suas ruelas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar esse silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse face a face, repleto de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.

Nada disso acontecia mais com Maxime!

Rumo ao seu Carrossel, o empresário exibia, havia já algum tempo, um ar abatido. Um bico aborrecido, desiludido, que não coincidia com o rosto arredondado, os pequenos olhos risonhos sob sobrancelhas bagunçadas, o bigode em tufo; com a jovial calvície que ele acentuava raspando a parte de cima da cabeça, conservando uma coroa de cabelos, castanhos e ralos, acima das têmporas e da nuca.

Seus quarenta e poucos anos bem encaminhados lhe davam, segundo o humor, um brilho adolescente ou uma aparência cautelosa, reflexiva. O rosto, naturalmente bonachão, enrijecia-se cada vez com mais frequência, invadido por pequenas ondas de cólera ou pelo temor de se deixar enganar.

O ganho de alguns quilos era perceptível devido a sua altura mais baixa. Maxime Lineau tinha decidido ir todas as manhãs ao local de seu trabalho andando a

passos vívidos. De toda a família, apenas o tio Léonard possuía uma boa estatura: media um metro e oitenta e cinco; era musculoso, cabeludo. O sobrinho sempre invejara seu ar de atleta, admirara seu temperamento vigoroso.

No caminho, Maxime cruzava com alguns corredores. Os mais velhos lhe davam pena com aquela respiração ofegante, as pernas de saracura; se levantavam a cabeça para cumprimentá-lo, exibiam um sorriso forçado que mais parecia um meio sorriso. Ele não se sentia nada à vontade diante daquelas práticas estranhas tão alegremente adotadas. Atinha-se aos hábitos de infância, o esporte limitando-se a brincadeiras com bola no pátio da escola de sua comuna.

Exceto por algumas idas a cidades vizinhas, o empresário nunca tinha viajado.

A sorte, que lhe sorrisse no início da instalação do Carrossel, bruscamente desaparecera. Bolsa em queda, especuladores prevendo o pior. Ignorando as complicações das operações financeiras, Maxime não possuía nem ações, nem obrigações. Mas o marasmo se disseminava, mesmo no seu pequeno comércio. Um comércio ao qual ele se doava havia mais de cinco anos e que qualificava de “artístico”, em homenagem ao tio Léonard. Apenas ele teria entendido!

Logo que Maxime anunciara a intenção de deixar o cargo de funcionário público para comprar o Carrossel, sua família soltou os cachorros em cima dele. Deixar um emprego tão seguro para se jogar numa aventura tão medíocre revelava, para eles, a mais pura loucura.

— É um saltimbanco que você quer virar? Um saltimbanco!

Além desse tio Léonard, nunca houve excêntricos entre os seus. Todos tinham constantemente mantido à distância “a figura extravagante”, convidando-o apenas para bodas e batismos. Durante essas festas, incentivavam-no a divertir os presentes, aplaudiam-no. As mímicas, o rosto imberbe e brincalhão, os lóbulos flácidos das orelhas, atrás dos quais flutuavam cabelos lisos até a altura dos ombros, fascinavam o pequeno Maxime.

Sem um pingão de ira, Léonard se comprazia. Fazia o sobrinho subir em seus ombros e caracolava, contornando a mesa dos banquetes, enquanto relinchava e proferia ditos jocosos a cada conviva.

Lá do alto, os rostos se fundiam num riso eterno; nem repreensões nem ameaças alcançavam o pequeno empoleirado — livre, inatingível, radiante.

Propenso tanto aos ímpetos contínuos de seguir o tio como a um temperamento mais pé-no-chão, conformista, que o aproximava dos membros de sua tribo, flutuando de um comportamento a outro, Maxime sempre teve dificuldade de se encontrar.

Mais tarde, de repente, um buraco se abriu entre ele e seus familiares. A palavra “saltimbanco” reluziu, ardeu em sua pele. Maxime se jogou em seu projeto, como fizera outrora, correndo a toda velocidade em busca de sua pipa.

Em traje de banho, o torso nu, os pés em chamas, o garoto toca mato afora. A longa linha sobe, estende-se ao céu, até ao inseto gigante, o pássaro multicolor que fende os ares.

É a aurora, ou então o crepúsculo, a hora indecisa e tranquila em que as coisas são mais mágicas, os adultos menos exigentes. Leve e soberana, frágil e vívida, a pipa – escolhida, dada por Léonard — rodopia, pirueta, tropeça, trepida, capina e deixa-se levar pelo vento... À mercê do intrépido brinquedo, o garoto se imobiliza, recomeça, acelera; para de novo, salta mais uma vez.

Até que, numa noite, um balé de pássaros de passagem se choca contra o magnífico objeto, destruindo seu frágil mecanismo, despedaçando seus papéis coloridos. Um deles se enrosca na linha. Suas patas, suas asas não conseguem mais se liberar da delicada carcaça.

A andorinha e a pipa se machucam, cortam-se mutuamente. E despencam, embaraçadas, aos pés do garoto.

Desconcertado, soluçando e lamentando-se, ele se ajoelha, esforçando-se para reunir os destroços dispersos.

No dia seguinte, enterra o pássaro de plumas com o pássaro de papel — já não se distingue um do outro — sob o mesmo montinho de terra.

A ideia de ter um Carrossel animava Maxime.

Livrar-se dos muros amarelados, das mudanças de humor do gerente, da mesa de madeira de faia manchada de tinta que o retinha durante horas; abandonar documentos, colunas numéricas, nomes indiferentes, anônimos. Tudo isso o

encantava! Ele deixaria, inclusive, sem remorso, os computadores que há pouco haviam chegado na empresa e que, inicialmente, maravilharam-no.

Aos finais de semana, Maxime percorria a cidade a pé para escolher a localização de seu futuro Carrossel.

A poucos passos de *Notre-Dame*, não muito longe de *Châtelet*, ele encontrou o local desejado: praça *Saint-Jacques*, embaixo da misteriosa Torre, no canto do pequeno jardim.

Ele fez consultas, examinou leis e regras, foi atrás de uma licença de funcionamento e de uma série de autorizações. Apesar das dificuldades, dos procedimentos administrativos, das solicitações de crédito bancário e dos riscos a correr, Maxime foi feliz. Durante esse tempo, apaixonou-se tanto pela vida que, em troca, ela lhe insuflou entusiasmo, energia.

Já imaginava a plataforma rotatória dominada por cavalos reluzentes, veículos sarapintados. Ao pensar no poverão pueril apossando-se de seu futuro Carrossel, ficava exultante. Embora obstinadamente solteiro e persuadido de que nunca teria filhos, rejubilava-se por, em breve, prover às crianças risos, regozijos e guloseimas como prendas.

Mas Maxime não era solitário; dava um jeito de nunca estar desacompanhado. Julgando-se fisicamente pouco atraente, surpreendia-se por seduzir, cortejar com tanta facilidade as mais diversas mulheres, provando uma satisfação contínua com suas conquistas apressadas, suas aventuras numerosas e inconsequentes. Ele ficava contente por ter sempre encontrado parceiras — frequentemente casadas — que negligenciavam o amor e não aspiravam a prolongamentos.

Com Marie-Ange, uma esteticista da rua Aligre, as coisas quase ficaram mais sérias. Eles se recompuseram a tempo; o marido estava cada vez mais desconfiado.

Antes da instalação do Carrossel, Maxime se apaixonou pela história da Praça e comprou um guia dos monumentos da capital.

Naquele local fora erguida, na Idade Média, uma das mais importantes igrejas de Paris, ponto de partida para a peregrinação a Santiago de Compostela e, frequentemente, passagem das Cruzadas em busca da reconquista dos Locais Sagrados.

No século XIV, Nicolas Flamel, “o alquimista”, fora o benfeitor da imponente edificação. Boatos afirmavam que o homem se correspondia com outros alquimistas em todo o mundo; principalmente com os árabes de Sevilha e os judeus do Oriente, detentores do segredo da pedra filosofal que transmuta os metais em ouro.

As ligações misteriosas e privilegiadas entre ocidentais, árabes e judeus fizeram da Praça, há séculos, um trampolim para diferentes civilizações; uma zona secreta de entendimentos da qual Maxime, mais tarde, deveria se lembrar.

A igreja foi, posteriormente, reconstruída por Luís XII e consolidada por Francisco I. Destruída em 1797 pela Revolução, sua Torre foi adquirida por um demolidor que a alugou a Dubois, o armeiro. Este último, astuciosamente, derrubava do alto, gota a gota através de uma peneira, chumbo derretido que ele recolhia em grandes toneis. O negócio, revelando-se frutífero, foi proveitoso a duas gerações de herdeiros.

Maxime cuidou de todos os detalhes da construção do Carrossel, escolhendo cada um de seus elementos. Determinado a decorá-lo à moda antiga, ele inspecionou a qualidade das madeiras, a película metálica dos sete espelhos ovais, o entrelaçamento das guirlandas, o contorno da cúpula. Escolheu as cores — uma para todo o corpo, outra para as crinas e as extremidades — das vestes confeccionadas para os doze cavalos. O décimo terceiro seria branco, com a crineira, as rédeas e os cascos acobreados. Ele optou por apenas um único veículo: uma carruagem, digna daquela do Gato de Botas, com dois assentos de veludo carmesim. Exigiu um mecanismo perfeito e descomplicado.

O Estado lhe alugou uma boa área, ao sudeste da pequena Praça. O empresário lá se instalou, implantou-se como se o pequeno jardim e a Torre de cinquenta e dois metros fizessem, daquele momento em diante, parte de seu patrimônio.

Nos primeiros dias, passeou como proprietário. Admirou a restauração das pedras em calcário; parou embaixo das estátuas, eretas em seus nichos: a Águia de São João, o Boi de São Lucas, o Leão de São Marcos. Desde 1891, viera a saber, o

serviço meteorológico utilizava a Torre como observatório, cuja visita só era permitida com autorização especial. O dono do Carrossel se sentiu, então, altivo; como se sua propriedade se amplificasse rumo aos astros, sentiu-se associado a uma parte das estrelas e do firmamento!

Os dois primeiros anos foram radiantes; o empresário se convenceu de que, por toda a eternidade, aquele lugar, aquela praça, os haviam esperado, aguardado, seu Carrossel e ele.

No início, tudo deu certo. Meninas e meninos afluíam, o dinheiro entrava em profusão, suas conquistas femininas se multiplicavam. Bastava que ele colocasse os olhos em uma babá, uma estudante que por lá passasse, uma comerciante do bairro, que logo conseguia um encontro.

Sua família continuava a ignorá-lo; não lhe fazia falta alguma. Achando aquele comportamento estúpido e antiquado, ele se livrou de uma só vez das obrigações dominicais e das intermináveis refeições por ocasião das festas laicas, ou religiosas, que nada de religioso tinham além do nome.

No terceiro ano, as dificuldades apareceram. O bem-estar, pouco a pouco, cessou.

A crise mundial se expandia, sua dívida aumentava. Inquietações e aborrecimentos se multiplicavam. As mulheres se afastavam. A gradual desafeição das crianças completou o angustiante cenário.

Os últimos seis meses tinham sido particularmente árdus; as preocupações fluíam como uma maré montante. O desencorajamento tomou conta de Maxime; ele se desinteressou de seu empreendimento e deixou de se preocupar consigo.

As voltas do Carrossel colocaram-no, com uma regularidade de metrônomo, diante de um dos sete espelhos, que refletiu impiedosamente sua imagem. Ele tinha quarenta e quatro anos, parecia ter dez a mais. A silhueta pesada, os ombros curvados; o suéter sujo e esburacado não disfarçava mais a barriga acentuada e flácida; as bochechas estavam murchas, os olhos quase inexistentes; a simpática calvície ganhava um aspecto ensebado, lúgubre.

Mesmo os olhares das mulheres se transformaram; ao cruzar com o seu, apagavam-se, eram indiferentes. Em compensação, Maxime recebia a atenção e os

sorrisos cooperativos das senhoras idosas. Suas piscadelas, suas palavras de simpatia — parecendo indicar que elas já o consideravam como alguém de sua idade — faziam-no estremecer.

Cada vez mais cedo, o empresário cobria sua instalação com um toldo acinzentado antes de voltar, abatido, desencantado, para sua residência em *Reuilly*.

Passara, então, a fazer miseráveis economias, que não desencalhavam seu negócio. Para diminuir as despesas com eletricidade, deixou de acender as luminárias; não comprou mais fitas-cassete, passando a alimentar o toca-fitas com músicas batidas que já tinham desaparecido das paradas de sucesso. Durante as férias escolares, recusara-se a contratar alguém para ajudá-lo. Eliminou as varas de madeira, as várias argolas suspensas em peças de madeira e, em seguida, as guloseimas distribuídas aos vencedores.

Maxime se satisfazia ao punir, assim, os fedelhos estragados pela televisão; ao condenar os moleques de hoje, cada vez mais mimados, cada vez menos inocentes, a quem os carrosséis, com suas danças circulares, seus cavalos eternamente saltitantes e sua carruagem talhada, não faziam mais sonhar! Regularmente ele se alegrava por estar sem aquela “pirralhada”.

Avarento, mesquinho — como o fizera toda sua linhagem familiar, sem que seu patrimônio nunca tivesse prosperado —, ele retomava, com essas manobras tacanhas, uma tradição de economia e de prevenção das quais, até então, mantivera distância. Restrições, cálculos despertaram nele hábitos ancestrais que o tranquilizavam. Ele ficou melancólico, azedo, parcimonioso; encorajou-se em sentimentos amargos.

Unindo-se ao seu outro eu — mais realista, mais rotineiro —, Maxime se surpreendeu ao contatar a família. Foi visitá-la em um domingo.

No início, seus familiares sentiram um triunfo modesto. Mas enquanto o empresário contava detalhadamente suas preocupações, relatava sua derrota, eles passaram repentinamente a assediá-lo com conselhos e reprimendas:

— A gente te avisou! Seu Carrossel foi o seu demônio do meio-dia! Você tem que se livrar dele. Será que você vai conseguir voltar ao seu antigo trabalho? Você não é velho, mas também não é muito jovem. Hoje em dia, tudo isso é levado em conta...

Maxime assentiu com seus pontos de vista. Ele o revenderia.

Um fabricante de automóveis elétricos já lhe havia feito uma proposta. Ele produzia pistas magnéticas para várias feiras e parques de diversão; o sucesso de sua "Fórmula 1" só crescia. Tratava-se de pequenos veículos multicoloridos que se chocavam entre si fazendo um barulho ensurdecedor, cujas colisões provocavam explosões de faíscas. Uma música estrondosa ecoava várias combinações simultaneamente; ao redor, uma coroa de lâmpadas de néon se acendia, se apagava, em um ritmo infernal.

Para concluir o negócio, o comprador chegou em uma Ferrari, conduzida por um motorista usando quepe, e se dirigiu à pequena Praça, situada em um cruzamento cobiçado e bem comercial.

Fazia calor, o homem tirou o casaco. Usava uma camisa de seda, de cor salmão, com iniciais bordadas no bolso de fora. Tinha as unhas feitas, os óculos com armação imitando escamas. Não daria nada de mão beijada ao dono do Carrossel.

De sua parte, Maxime se esforçaria para obter o melhor preço do que ele passara a chamar de apenas "um capricho, uma obsessão".

Ele se ressentia da lembrança de seu tio Léonard, da pipa fadada à queda. Implicava com aqueles estúpidos cavalos de madeira de sorrisos imutáveis; com a carruagem que custou um preço exorbitante, cujos ornamentos dourados descamavam. Afastou-se daquela série de espelhos adornados de guirlandas, refletores de sua imagem de perdedor.

Maxime só pensava em se livrar daquele Carrossel que absorvera cinco anos de sua vida!

Com o comprador, a discussão tinha sido acalorada. Não haviam chegado a nenhum resultado.

No dia seguinte, na saída do metrô, Maxime se aproximou do Carrossel arrastando os pés e resmungando.

Levantou a pesada lona, dobrou-a sem pressa, rezingou ao pensar que precisaria espanar todo o equipamento, lubrificar todos os eixos.

Ao final do percurso tirou a lona, com certa irritação, da carruagem.

Ali dentro ele viu, surpreso — encolhido sobre o banco vermelho, deitado em posição fetal —, um pivete, um desocupado descalço que cochilava tranquilamente.

Atônito, logo tomado por uma fúria incontrolável, o empresário correu para a portinhola. Puxou-a com tanta violência que ela quase ficou em suas mãos.

— Fora, moleque sujo! Fora! — gritou.

Acordado de sobressalto, o menino se endireitou, esfregou os olhos.

— Fora! Eu disse: fora!

Sob a flama dessa cólera, dessas vociferações, o garoto ficou petrificado, em estado de alerta.

— Fora! Fora! — bradou a voz.

Sufocando de raiva, não encontrando outras palavras, Maxime mergulhou o braço direito no centro da carruagem e agarrou o menino pela camiseta azulada. Arrancando-o do banco, ele o levantou, fazendo-o atravessar o batente da portinhola

escancarada, atirando-o em seguida por cima da plataforma; e, em um voo rasante, a exasperação redobrando sua força, ele o fez aterrissar no terraplano, com os cabelos eriçados, os pés nus.

O garoto vacilava sob o choque. Deu um, dois passos, esperando que suas pernas parassem de tremer, antes de enfrentar aquele homem. Em seguida, usando um tom pelo qual se esforçava para afastar qualquer sinal de pânico, disse:

— Eu tinha vindo dar uma volta. Não tinha ninguém, então, estava esperando...

— Você está zombando de quem? — cortou Maxime. — Uma volta, no meio da noite?

Com a nuca endireitada, os pés repentinamente equilibrados, a voz restabelecida, o menino deu mais um passo na direção do homem do Carrossel:

— Em casa, sempre é noite.

— Onde isso, em casa?

O outro se imobilizou novamente.

— Você não quer responder?

Maxime esperou, retomando o fôlego. Mas, fixando-o com seu olhar distante, o garoto continuou com os lábios cerrados.

— Não estou nem um pouco interessado em saber de onde você vem! Sei que vestido como está, sem sapatos, com essa cara de...

Repentinamente, no meio do discurso, ele percebeu que no lugar do braço esquerdo do menino tinha apenas um vazio! Nada mais do que um coto intumescido apontando para fora da camiseta de algodão.

O empresário parou de improviso, interrompendo suas invectivas.

O velho Joseph desliza, ao redor do dedo anular de seu neto, o anel com o escaravelho de cor areia.

— O anel do seu pai, é pra você. Use sempre, eu mandei ajustar pro seu dedo.

Esforçando-se para sorrir, ele aperta o garoto contra si, acariciando sua nuca. Não consegue, durante alguns segundos, desgrudar o corpo do pequeno do seu.

Ele o confia, em seguida, a um passageiro amigo. Este último se uniria à sua família, que vivia, muitos anos havia, do outro lado do Mediterrâneo. 12

Os dois partiriam no mesmo cargueiro que os deixaria em Chipre. Dali chegariam em Paris por mar e por ferrovia — por ar não daria. O trajeto deveria durar de cinco a sete dias.

Gare de Lyon. Fim de maio, 1987. Pleno meio-dia. 14

Um sol noviço explodia em um céu que, até então, omitira-se na estação das flores. Ele se propagava, ebulia sobre a cidade, transpassava as vidraças do saguão; resplandecia as locomotivas e os vagões, fazia os trilhos cintilarem. Sob essa deflagração luzidia, mesmo a lembrança das nuvens, cuja coloração cinza cobria rostos e pedras, desaparecia. A despeito do contratempo da primavera úmida, o tempo excedia as expectativas. O verão se anunciava triunfal.

No final da plataforma de chegada do trem de Marselha, Antoine e Rosie Mazzar — com os olhos atentos, o coração acelerado — esperavam o garoto.

— Você acha que a gente vai reconhecer o priminho? — perguntou Rosie.

Fazia quinze anos, desde o começo daquela guerra incompreensível, civil, mas, ao mesmo tempo, fomentada por outros países, que o casal vivia em Paris. Inúmeros, inexplicáveis conflitos emprisionavam sua pequena pátria, fechando-a em uma ratoeira de onde ninguém avistava a saída. Antoine e Rosie nunca mais lá voltaram.

A modesta herança de um velho tio naturalizado — cuja emigração datava do século passado — tinha-lhes permitido comprar uma lavanderia. Os dois beiravam os cinquenta anos. Os negócios iam bem.

Outrora, em seu país, vendedora em uma loja de bijuterias, atraída pelo luxo do local, espelhando-se nas mulheres da classe alta cujas descrições de roupas elegantes e recepções enchiam as páginas das revistas, Rosie teve uma juventude imprevidente e frívola. Apaixonado e ciumento, Antoine reprovava sua despreocupação e suas coqueterias.

Desde a chegada à França, após a compra do estabelecimento comercial, ela assumiu seu papel de “patroa” com segurança e responsabilidade. Rosie mudou de ares, passou a usar um coque trançado de cabelos brancos que ela se recusava a tingir; usava vestidos com tons neutros que cobriam suas panturrilhas, meias-calças escuras acompanhadas de sapatos de salto baixo. Seu marido percebeu, satisfeito, que ela se ajustava, cada vez mais, à imagem da própria mãe: devota, cozinheira perfeita, gestora organizada.

Mas, muito rapidamente, ele desviou os olhos de sua austera esposa e se enamorou de Claudette, a jovem que, do alto de seus saltos agulha, vestia saias curtas e rodadas, enfeitava-se com colares chamativos e longos pingentes esmaltados.

Ela ia ao estabelecimento duas vezes por semana. Era-lhe entregue uma porção de roupas — pertencentes à clientela da lavanderia — que ela levava para sua casa para realizar os ajustes e os serviços indicados.

Nos dias de sua vinda, Antoine fazia de tudo para estar por perto. Animado com a presença de Claudette, não conseguia esconder seu embaraço. Sua mulher se aborrecia, esforçando-se para não deixar a irritação transparecer, receosa de desencadear a cólera do marido. Ele a alertara, após a última consulta médica, em que o doutor o achara muito tenso, que a partir daquele momento ele precisaria poupar seu coração, vulnerável e em perigo à mínima contrariedade.

Rosie só podia esperar a chegada do pequeno primo para modificar aquela lenta degradação. Sua presença obrigaria Antoine a se comportar como um parente sério; a assegurar à criança um ambiente respeitável.

— Claro que vamos reconhecê-lo — respondeu Antoine à pergunta de sua mulher. — Desde seu nascimento, já há onze anos, sempre recebemos fotos. Sua prima Annette cuidou de tudo!

A multidão que deixava o trem, em massa, recobria toda a plataforma; avançava em filas espremidas, em alta velocidade, buscando as saídas. Rosie e Antoine temiam perder a chegada do menino, mas ele também os procurava. Carregava, suspenso ao redor do pescoço, um cartaz com os nomes dos cônjuges Mazzar escritos em letras maiúsculas.

— Joseph! Joseph! Por aqui! — gritaram juntos ao avistá-lo.

Com um gesto, o garoto se livrou do cartaz e correu na direção deles.

— Tia Rosie! Tio Antoine!

Subitamente espantados, eles deram um passo para trás.

O menino, por sua vez, parou:

— Tio Antoine?... Tia Rosie?... São vocês?

Ultrapassando a curta cava, eles acabavam de descobrir o coto. A visão daquela coisa mutilada, inconveniente, fez com que eles sentissem aversão. Ficaram lá, desconcertados, imóveis, sem saber o que dizer.

O menino, entendendo a razão do recuo, tomou a dianteira. Erguendo-se na ponta dos pés, estendeu, depois envolveu seu braço válido ao redor do pescoço da mulher, em seguida do homem, levando-os — um após o outro — até ele, para beijá-los.

Rosie teve apenas o tempo de sussurrar para Antoine:

— O velho poderia ter avisado a gente...

Mas subitamente, envergonhada de sua própria repulsão, ela se inclinou, puxou o menino contra seu peito. Em uma confusão extrema, apertou-o contra ela, redobrando o entusiasmo. Logo beijou seus cabelos, suas bochechas, murmurando:

— Meu pequeno, meu queridinho...

Novamente, então sobre seus lábios, ela teve uma sensação estranha: um vazio, um oco, no lugar da maçã do rosto do lado direito. Disfarçando, examinou o local que sua boca acabara de aflorar. Só podia se tratar de estilhaços de metralha; a extração deixara uma cicatriz aparente, uma concavidade.

Do outro lado do Mediterrâneo sempre foi um inferno. O que eles podiam fazer? Esforçavam-se para não pensar mais a respeito.

Apesar dessas mutilações, o menino era bonito. Sua cabeleira castanha formava um capacete de cachos definidos ajustados a uma cabeça redondinha. Ele tinha o nariz reto, as narinas palpitantes, delicadamente desenhadas; os olhos pretos e luminosos lembravam azeitonas. Ombros firmes, largos, pernas musculosas; ele vendia saúde. Sua pele absorvera muito sol. Ele todo irradiava um brilho indefinível.

O corpo truncado, o rosto mortificado tinham, parecia, deixado sua alma ilesa, vivaz.

— Meu pequeno, meu pequeno — recomeçava Rosie.

Segurando-se para não chorar, continuava a apertar o menino contra ela, como se tentasse fazê-lo entrar em seu ventre, que nunca carregara uma criança.

Toda sua carne se agitava, palpitava com uma fibra até então desconhecida. O prazer de uma efusão maternal tinha-lhe faltado a esse ponto? Em meio à multidão que desfilava e ao tumulto persistente na estação, a dois passos de Antoine, que achava o tempo longo, Rosie persistia nas carícias, agitava os dedos nos volumosos cabelos.

O menino se sentia, também, reconfortado. A ausência da mãe, da doçura de seus braços, veio-lhe à tona. Fazia um ano que ele morava sozinho, com seu avô.

— Joseph, meu pequeno Joseph!

— Não sou Joseph — murmurou. — Me chamo: Omar-Jo. Tia Rosie, me chamo: Omar-Jo.

Submersa na emoção, ela não o ouvia. Embalando-se em suas próprias palavras, repetia o inebriante refrão:

— Meu menino, meu pequeno, meu Joseph querido...

Daquela vez, ele se desprende de seu abraço, colocou-se bem à frente de seus dois primos e declarou com a voz clara:

— Meu nome é Omar-Jo.

Eles não tiveram, inicialmente, nenhuma reação. O menino insistiu:

— Eu me chamo Omar-Jo. Omar como meu pai. Jo como meu avô Joseph.

O tempo esvaído, a distância tinha apagado os acontecimentos do passado. Rosie se lembrara daquele “infeliz casamento”; era assim que sua família chamava a união da “pobre da prima Anette”. Pensando nisso, e em suas rigorosas crenças religiosas, ela endureceu. Antoine, cuja fé se limitava a um espírito de clã, também se sentia contrariado. A qual dogma, a qual crença, a qual sociedade pertencia aquela estranha criança que ele pretendia cuidar como a um filho?

— Qual é a sua religião, pequeno?

— Aquela de Deus — respondeu o garoto.

— O que você quer dizer?

— A da minha mãe e a do meu pai... E todas as outras, se eu as conhecesse.

Rosie rompeu seu silêncio:

— Você sabe muito bem que a verdadeira religião...

— Se Deus existe... — continuou o menino.

— Se Deus existe! — admirou-se Antoine, que não cumpria nenhum de seus deveres religiosos, mas cuja condição de cristão, filho da Igreja romana, acomodava-o.

— Se Deus existe — continuou o menino, sem se alterar — Ele ama todo mundo. Ele criou o mundo, o universo e os homens. Ele escuta todas as nossas vozes.

A evocação de Deus no coração daquele vai e vem, da balbúrdia, da chuva que, sem nenhum sinal, se abateu enfurecida contra as placas vítreas da abóbada, pareceu esquisita e intempestiva ao casal.

— Este não é um local para pronunciar o nome do Senhor — declarou Rosie. Vamos voltar.

— Deus está em todo lugar — murmurou o menino procurando, em vão, um sinal de aprovação em um rosto, depois no outro.

Sua prima o pegou pela sua única mão e o levou, acompanhando seu marido, ao estacionamento.

Os primeiros contatos com o menino mostravam-se menos harmoniosos do que ela esperava. Eles teriam de enfrentar um cabeça-dura.

O casal deixaria em breve seu apartamento de um quarto para se instalar em um arranha-céu da décima terceira subprefeitura de Paris. O novo apartamento —

escolhido na planta, comprado a prestações — seria mais espaçoso. O menino teria seu próprio quarto.

Omar-Jo se desfez, com habilidade, de sua mochila. Dela tirou saquinhos de coentro, de menta seca, canela, café moído à maneira turca e até uma garrafa de áraque, enrolada em uma folha de papelão ondulado.

— O avô enviou tudo isso pra vocês!

Rosie tinha preparado folhas de uva com patas de carneiro, queijo branco temperado com azeite de oliva, para não desnortear o menino. Ela também lhe preparara doces recheados com pistache e polvilhados com açúcar. Ele comeu com vontade.

Omar-Jo utilizava e manipulava os talheres com destreza. Ele descascou um pêssigo com seus dentes, propôs lavar a louça, fazer o café:

— Estou acostumado, mesmo com um braço só!

Ele fazia alusão àquele vazio com naturalidade, tentando deixá-los confortáveis.

Na hora da sobremesa, contou histórias sobre seu povoado, a vida com seu avô — com quem compartilhou a existência desde o acidente.

Ele falaria do dia trágico? Aquele que o obrigara a deixar a cidade para se refugiar, na montanha, com o velho Joseph? Antoine e Rosie estavam ansiosos para saber dos detalhes; mas não ousaram trazer novamente ao menino o horror daquelas lembranças.

— Te matriculamos na escola para a volta às aulas. Não é longe, você vai poder ir a pé. A tia Rosie vai te mostrar o bairro.

— Você vai conseguir se virar sozinho? — ela perguntou.

Com um gesto travesso, o garoto pegou a caneta cuja tampa estava do lado de fora do bolso de Antoine, tirou do fundo do seu bolso um bloco, metade preenchido, e traçou em uma página branca, com uma bela caligrafia, seu nome em árabe e em francês.

Após o jantar, eles lhe mostraram muitas fotos de família. Elas estavam dispostas em vários lugares, sobre toalhinhas rendadas, em molduras diferenciadas.

— Você se reconhece? Aqui, nos braços da sua mãe, Annette. Ali, com o velho Joseph. Com seus primos Henri, Samir; com sua prima. Leila. No seu aniversário de oito anos...

Ele procurou com os olhos uma imagem de seu pai, Omar; mas não a encontrou em lugar nenhum.

Levianamente, Rosie soltou:

— No dia do acidente, foi seu pai quem quis atravessar a linha de demarcação, levando com ele a pobre Annette?

O menino se calou. Parecia distante, fora de alcance. A noite acabou do jeito que pôde.

Algumas semanas antes, a cidade reencontrara a paz. A população se persuadira, mais uma vez, de que seria o fim da tormenta, o início da calmaria.

Era um domingo à tarde. Fazia calor. Cheirava a pó e a umidade do ar do mar.

Omar usava um jeans escuro, uma camisa quadriculada bege com a gola entreaberta. Annette colocara seu vestido de verão de florzinhas alaranjadas, com três babados na barra. Ela não usava meia-calça; a cor de seus sapatos de pano estampado de capuchinhas combinava com os tons de sua roupa.

— Vamos passear, Omar? — ela sugeriu.

— Sim, vamos passear.

Eles estavam de acordo, quase sempre. Omar-Jo provava um sentimento de bem-estar que diminuía, ensurdecia as cenas de violência que se sucediam, mais de doze anos fazia, do lado de fora.

O garoto se lembrava de tudo.

Ele podia, a cada instante, reviver a cena toda. Podia, a cada segundo, como se real fosse, penetrar no cômodo inundado de sol que dava para a estreita varanda; deslizar entre seu pai e sua mãe, roçar neles, esfregar-se nas saias de Annette, pendurar-se nos ombros de Omar; ouvir suas vozes, seus risos.

Escutar seus risos... Apesar dos riscos cotidianos, dos perigos de toda natureza — mesmo a situação deles era crítica —, eles riam, muito, juntos.

Naquela manhã, seus rostos tão jovens, tão próximos, refletiam-se no espelho retangular da sala. Omar passara seu braço em torno da cintura de sua mulher e, em seguida, estalara-lhe um beijo na bochecha.

Omar-Jo estava agachado no chão. Desenhava. Queria ficar em casa.

— Vamos te trazer um sorvete. Você quer de qual sabor?

— De chocolate. A casquinha grande.

— A maior!

Eles desapareceram de mãos dadas, deixando para trás a porta entreaberta.

Omar e Annette têm de descer cinco andares; o prédio não tem elevador.

Continuando a colorir sua página, Omar-Jo ouve distintamente seus passos sobre os ladrilhos. Na medida em que imergem, o ritmo acelera. Ele adivinha o salto duplo que eles executariam, como de costume, sobre os três últimos degraus de cada patamar.

Imagina a corrida, as passadas largas. Parecem sedentos por movimento, atraídos pelo que há lá fora. Vão cada vez mais rápido, ignorando a rampa, resvalando alegremente nos andares, lançando-se ao encontro daquilo que os aguarda.

Omar-Jo sempre se perguntará por que ele, tão de repente, deixou seus lápis de cor. Por qual motivo correu para a varanda para gritar que tinha, inesperadamente, mudado de ideia; que queria, naquele momento, juntar-se a eles.

— Ei! Ei! Papai, mamãe! Também vou.

Eles deixaram a soleira do prédio; ouviram seu grito, viram-no, chamaram-no:

— Desça rápido. Estamos te esperando!

Com as sandálias na mão para não perder um segundo, ele se atirou, os pés descalços, escadaria abaixo.

Ao chegar nos últimos degraus, Omar-Jo agachou-se para colocar as sandálias.

Ele calçou uma. Apenas uma.

Uma violenta explosão rompeu os ares, seguida de outra deflagração que fez tremer todo o edifício.

Com a segunda sandália na mão, o menino correu para fora.

— Veja bem... — retomou o empresário, esforçando-se para reencontrar a calma pouco depois de encontrar o menino amputado. — Pés descalços, nenhum centavo nos bolsos... eu nunca teria deixado você subir no meu Carrossel. Nem de noite, nem de dia!

— Meus sapatos estão na sua carruagem, respondeu o garoto. — Você tem que me devolvê-los.

Isso era demais!

— Me livrar deles, você quer dizer! E você, junto! Você e seus parasitas, vai, chispa, fora daqui o quanto antes.

— Eu não tenho parasitas, nunca tive! Olha.

Ele se aproximou, sacodiu a abundante cabeleira preta, passou a única mão nos volumosos cachos.

— Me diz se você vê uma única pulga aqui?

— Saia daqui ou eu chamo a polícia!

— A polícia! Por que a polícia?

O menino continuou apertado, mantendo a postura segura e calma. Com apenas uma olhadela, avaliou o indivíduo que estava à sua frente. Por trás das injúrias e da irritabilidade, o homem lhe parecia frágil, sensível; até compassivo.

Devido a tudo o que vivera em sua pátria destruída, Omar-Jo adquirira, apesar da pouca idade, uma percepção exata dos seres humanos; um julgamento sobre a existência e sua precariedade que o manteve lúcido e paciente.

— Por que “saia daqui”? Por que “a polícia”? Por que você fala comigo usando essas palavras? A gente poderia resolver as coisas, se entender, você e eu.

— “Resolver as coisas”? Como você quer que a gente resolva as coisas?

Ainda aos pés do Carrossel, Maxime examinou o menino, tentando, no entanto, evitar aqueles pequenos olhos que procuravam os seus. Na sua cabeça, ele o associava aos jovens delinquentes de seis a catorze anos que deambulavam em ziguezague no metrô, nas grandes lojas; aos batedores de carteira, capazes também de esquemas mais perniciosos. “Aprendizes de criminosos!” — teriam dito os seus.

O malandrinho ter perdido um braço não era razão para desculpas! Só Deus sabia em qual rixa de gangues, em qual grupo de pequenos infratores o acidente teria ocorrido.

— Meu sapato! Você pode me dar meu sapato? — pediu o menino com uma voz tranquila.

Maxime subiu na plataforma do Carrossel, se dirigiu à carruagem, cuja porta ficara aberta; avistou o par de tênis, bem alinhado sob o banco.

Na hora de pegá-lo, recuou, tomado de repulsa, e vociferou:

— Vem pegar você mesmo esse tênis fedorento!

O garoto não esperou duas vezes. Num só salto já estava no Carrossel, a dois passos do homem.

Dessa vez o empresário percebeu, na maçã do rosto do lado direito, um quadrado de pele costurada acima de um vazio. A bochecha tinha, por certo, sido traspassada por um tipo de lâmina. Essa descoberta confirmou suas suspeitas: o moleque devia fazer parte de um perigoso bando de arruaceiros. A desconfiança de Maxime foi redobrada.

Durante esse lapso de tempo, o menino calçou o par de tênis, amarrou os cadarços, procurando continuamente os olhos de seu interlocutor.

— Eu não tenho dinheiro, mas quero reembolsar minha noite na sua carruagem.

— Me reembolsar? Como?

— Me use, você não vai se arrepender.

— Te usar? Só com um braço, você pode servir pra quê?

Sem pestanejar, o menino prosseguiu:

— Eu vou limpar seu Carrossel, vou fazê-lo brilhar. Vou fazer dele uma verdadeira joia!

Ele esperou alguns instantes, antes de acrescentar:

— Todos os meus serviços eu os ofereço de graça!

Sentindo que tocava um ponto sensível, insistiu:

— Você me ouviu: DE GRAÇA!

Maxime deu uma olhada na direção da cabine de madeira que fechava a caixa-registradora; ele deixava sempre, ali, uma pequena soma de dinheiro. Será que o pestinha havia forçado a fechadura? Sem fazer alarde, foi até lá, mexeu várias vezes na maçaneta. Tudo parecia em ordem, intacto.

O garoto, que tinha entendido a manobra, inclinou-se na direção de suas pernas e virou do avesso, de uma vez, os bolsos de seu par de calças cáqui, que chegavam na altura dos joelhos. O conteúdo foi despejado aos pés do empresário: chiclete, ponta de caneta, três lápis de cor, um bloco, um canivete, uns trocados, um lenço enrolado, quatro bolinhas de gude...

— Eu não peguei nada de você. Não sou um ladrão.

— Tá bom, tá bom — disse Maxime, constrangido. — Recolha tudo isso e vá embora.

O garoto se abaixou, recolheu antes as moedinhas, mostrou-as a ele:

— Elas não são daqui, são de onde eu venho. Não valem mais nada, só a lembrança.

— Tá bom, tá bom... — resmungou o empresário, lançando um olhar furtivo sobre aquela moeda estrangeira da qual ele não reconhecia a origem.

O garoto recolheu o resto; por último, as quatro bolinhas de gude de ágata que expôs na palma de sua mão aberta:

— Escolha. Tem uma pra você.

— O que eu vou fazer com isso? Vai, guarda isso.

— Você nunca jogou bolinha de gude?

— Mas claro que sim, sim...

— Então, faz como eu, guarda como lembrança.

Entre o polegar e o indicador, Maxime pegou com cuidado a mais colorida das quatro, com o elemento espiralado laranja e verde no centro. Ela o fez se lembrar de sua antiga bolinha de gude, com a qual ele sempre ganhava.

Outrora, em um grande frasco, o jovem Maxime colecionava bolinhas de aço e de vidro de diferentes formatos.

Já com mais de oitenta anos, Ferdinand Bellé o treinava no seu carrinho Rabo Quente para participar das corridas na cidade e o recompensava oferecendo-lhe sempre uma bola de gude na volta.

Pondo termo a todas as objeções de sua mulher — que tinha vinte anos a menos e tremulava ao vê-lo ao volante —, ele deixava a pequena casa provençal de telhas arredondadas acompanhado por Maxime, o filho dos vizinhos.

Casebres — de placas de madeira mal encaixadas ou de pedras mal lavradas — aglomeravam-se, como verrugas, à acanhada construção, ampliando-a em sua extensão. Situado no declive de uma colina, o alojamento dos Bellé parecia, de longe, uma choupana de bruxa, dessas que ilustram os contos infantis.

A pequena casa de formas irregulares tinha vista para o Monte Santa Vitória. “A Montanha de Cézanne”, declarava Denise, que se aposentara fazia pouco tempo do ensino.

Assim que se acomodava em seu carro, a idade abandonava Ferdinand Bellé; os anos eram devolvidos ao tempo. Ele não precisava mais contar com suas pernas para sustentá-lo; a visão se adaptava, as mãos paravam de vibrar. Ele se deixava embalar pelas estradinhas campestres. Logo pegava as curvas em alta velocidade, sucumbindo a um sentimento de poder que o reanimava, antes de se jogar na rodovia para se unir às filas de automobilistas imersos em seus estimulantes instintos migratórios.

No retorno, tocando a terra, Ferdinand reencontrava o irrefutável e revestia sua carapaça de velho caquético. A coluna vertebral alongada se arqueava, os dedos compridos e finos tamborilavam, inutilmente, no ar; as calças, muito largas, vagavam sobre pernas fantasmas; seu rosto, muito magro, confundia-se com apenas um perfil.

O último trecho da estrada acabava a alguns metros da pequena casa; era preciso abandonar o veículo, seguir o resto do caminho a pé.

Acompanhado pelo velho esbaforido, o adolescente subia a encosta, carregando todas as mercadorias.

A retribuição não demorava a vir. O frasco foi logo enchido até a borda. Para usar todas as bolinhas de gude, o menino começou a praticar. Tornou-se, em pouco tempo, o incontestável campeão.

Alguns anos mais tarde, Ferdinand Bellé, viúvo e ainda vivo, continuava a receber a visita de Maxime. A paixão pelas bolinhas de gude tinha cedido lugar à paixão pela bocha. Os dois encontravam juntos as equipes de jogadores do vilarejo mais próximo.

Ferdinand estava quase cego. Deslocando o bolim, os jogadores combinavam, às vezes, de fazê-lo ganhar. Nunca duvidando de sua própria vitória, o velhote se deixava aplaudir deliciosamente.

Foram longas e divertidas partidas regadas a *pastis*.

O canto das cigarras minguava. O azul mineral do céu se dissolvia nos tons frutados da noite.

— Então — perguntou Omar-Jo — o que você acha da minha proposta?

Envolvido nas lembranças de suas próprias bolinhas de gude, o empresário colocou no bolso aquela com o centro espiralado, que ele até então mantivera entre os dedos.

— Qual proposta?

— De você me usar no seu Carrossel.

Fugindo à resposta, Maxime tentava descobrir um pouco mais sobre aquele estranho pestinha. Apontou com o dedo para o coto, depois para a concavidade na extremidade superior de sua bochecha:

— Como isso aconteceu?

— Um acidente — disse o menino, pouco disposto a confidências.

— Você faz parte de um bando?

Lá também existiam bandos: instáveis, perigosos, todos armados. Grupos inatingíveis, impossíveis de serem controlados.

— Eu não faço parte de nada.

Ele tinha um jeito bem dele de levantar a cabeça, sem arrogância, como para marcar seu território, colocar um limite intransponível.

— Se eu te contratar, eu preciso pelo menos saber de onde você vem!

— Eu não te perguntei de onde você vem — replicou o menino.

Ele encarou seu interlocutor, detendo-se, como sempre, nos olhos, buscando o fundo do olhar, e acrescentou:

— Um homem que ama seu Carrossel, eu não preciso saber de onde ele vem. Ele é da minha família.

— Da sua família? De onde você tirou isso?

— Não a família do sangue, mas a outra. Às vezes isso conta muito mais. A gente pode escolher.

— Você quer dizer que me escolheu?

— Sim, agora eu te escolho!

— Isso teria que ser recíproco, você não acha?

— Será.

Os últimos dias tinham sido tão calmos, tão deprimentes, que o empresário, repentinamente, jubilou-se com aquela troca provocante. Curvou-se e saudou, divertido, o surpreendente garoto:

— Muito lisonjeado por sua escolha. Sinceramente, bem sinceramente, eu te agradeço, rapazinho!

O menino o ajudava, por enquanto, a dobrar a lona, depois a empurrá-la sob a plataforma em uma espécie de nicho de madeira.

— Faz tempo que você anda por aqui?

— Mais de um mês.

— Eu nunca te vi!

— Você não vê ninguém, eu já percebi.

— Você me observava?

— Às vezes você parece tão cansado, tão triste.

— Você nunca deu uma volta no meu Carrossel?

— Nunca.

— Você não tem dinheiro?

— No momento, me falta.

— Você tem uma casa pelo menos?

— Não é longe daqui.

— Uma família?

— Eu moro com os primos da minha mãe. Eles vivem em Paris faz quinze anos.

— Eles têm residência permanente?

— Eles são franceses. Naturalizados.

— Ah, tá. Mas e os seus pais?

O menino virou a cabeça; não podia, ainda, responder a essa pergunta. Se ele apenas pronunciasse os nomes de Annette e Omar, sua boca, certamente, pegaria fogo.

— Eles te abandonaram?

O menino ficou tenso, com a respiração quase bloqueada:

— Eles nunca me abandonariam! Nunca.

Consciente da confusão que causara, o empresário prosseguiu:

— Você me conta isso depois. Bom, se você quiser.

Antes da abertura do Carrossel, Maxime precisava cuidar de algumas tarefas. Afastou-se para realizá-las.

Sentado, as pernas pendentes no beiral do Carrossel, o menino contemplava a pequena Praça; perguntava-se sobre aquela Torre enigmática, observava a chegada dos passantes.

Eram sete horas da manhã. Exceto por algumas pombas que se moviam, de maneira letárgica, sobre a terra batida, o jardim da Praça ainda estava deserto.

A chegada de uma senhorinha, de passos incertos, saias pesadas, cachecol púrpura, modificou o ambiente. Ela tirou de sua cesta um saco de papel marrom e dele sementes, que espalhou pelo chão, em sua cabeça, em seus ombros e nas palmas de suas mãos abertas.

Misteriosamente alertadas de sua presença, as pombas, tiradas de seu torpor, correram de todas as partes na mesma direção; multiplicaram-se, esvoaçaram, arrulharam, bicaram.

A mulher parecia um grande poleiro com asas espetadas. Sua face amassada e vencida se suavizava, corava de prazer.

Ao mesmo tempo, em um dos bancos, um rapaz rabiscava em um bloco.

De repente, ele riscou raivoso suas linhas, arrancou a folha e a jogou fora. Já havia uma dezena de bolas de papel amassado em seus pés. Em seguida,

recomeçou. A angústia, aumentando mais e mais, enrugava sua testa, contraía suas mandíbulas.

Ele se levantou, enfim. Percorreu, agitado, o jardim da Praça; antes de se dirigir ao leão de pedra cinza, pousado em um canteiro de flores na parte inferior da Torre.

A estátua medieval parecia um imenso gato. Ele o acariciou, durante muito tempo, entre as orelhas, ao longo de sua espinha, e pareceu encontrar — graças a esse gesto sensível e familiar — uma nova motivação.

Alguns minutos depois, retomou seu lugar no banco. Voltou a encher, de maneira febril, as páginas que havia conservado, desta vez destacando-as do bloco e com elas forrando, uma a uma, seus bolsos.

Voltados a si, indiferentes tanto ao ambiente como à agitação da cidade que emergia, pouco a pouco, de sua letargia, os olhares do jovem escritor e da mulher das pombas não se cruzaram.

Já Omar-Jo tinha descoberto tudo. Tinha observado tudo, associado tudo, o que havia acontecido em e ao redor daquele local, do qual ele já fazia parte. A pequena Praça, com o jardim, seus personagens episódicos, a Torre e o Carrossel, seguiam, ao que lhe parecia, uma existência autônoma, às margens da cidade.

Seu olhar se voltou, então, para mais longe; para os passantes que surgiam da saída do metrô mais próxima. Cada vez mais numerosos, esses, desatentos uns com os outros, dirigiam-se em um ritmo acelerado às suas próprias destinações.

Omar-Jo se levantou, deu uma volta cuidadosa na pista, tocou com a mão o teto esculpido da carruagem. Depois de alguns segundos, dirigiu-se ao homem do Carrossel, que a duras penas tentava remendar o estribo dos cavalos de madeira:

— Seu Carrossel é bonito. Mas eu vou transformá-lo no mais bonito da cidade. No mais bonito do país inteiro!

Sem esperar resposta, o menino se dirigiu à cabine, penetrou em seu interior, vasculhou um baú enferrujado e tirou de lá alguns panos e produtos de limpeza. Atrás da caixa registradora, encontrou um espanador, uma vassoura. Amontoando tudo, voltou para a plataforma e começou imediatamente a trabalhar.

Passando do cavalo cinza malhado ao preto, ao fulvo, ao alazão, ao baio cereja, esfregou-lhes as pernas, os peitorais, os flancos; afagando-os como a seres animados. Lustrou crinas e rabos, bridas e rédeas. Escarranchado sobre cada montaria, ele primeiro enxaguava, depois raspava a parte interna das orelhas, das narinas.

— Ninhos de pó! — exclamou o garoto a alguns passos de Maxime, que o fixava estupefato.

Por fim, entabulou a limpeza da carruagem. Varreu as placas do tabuado, escovou o banco de veludo vermelho sobre o qual dormecera; desempoeirou as rodas, poliu as douraduras. Admiravelmente ágil, servindo-se de seu único braço, o menino consertou o estribo e deixou reluzindo os sete espelhos.

Sendo ele mesmo e vários ao mesmo tempo, projetou-se ininterruptamente de um lugar para o outro. Maxime teve vertigens! Fechou, abriu, várias vezes, os olhos, perguntando-se se não estava delirando.

Repentinamente, chamado por chiados joviais, avistou o menino, trepado sobre a cobertura, polindo a cúpula escarlata.

— Desça daí, você vai quebrar o pescoço! Desça imediatamente. Se te acontecer alguma coisa, eu vou ser o responsável!

— Nosso teto será visto de todas as partes. Até do alto do céu!

— Você está parecendo um macaco! — gritou o empresário, meio brigando, meio admirando o garoto que acabava de aterrissar ao seu lado.

— Você quer dizer: “Esperto como um macaco!” — retrucou o menino, alterando logo a expressão a seu favor.

— É isso: “Esperto como um macaco!”. Você tem resposta pra tudo! Pois bem, agora você vai talvez aceitar responder à minha pergunta.

— Qual pergunta você quer que eu responda?

— Como você se chama?

— Eu me chamo: Omar-Jo.

— Omar-Jo? Não ficam bem juntos esses dois nomes.

— Eu me chamo: Omar-Jo. — insistiu o menino.

— E isso lá parece um nome?

— É o meu nome.

— Vou te chamar de Joseph. Ou então: Jo, se você preferir. Um diminutivo que todo mundo vai reconhecer.

— Não mexa no meu nome!

A voz foi autoritária. Apesar da natureza brincalhona do garoto, Maxime entendeu que ele podia, de repente, levantar um muro de resistência diante do que o ofendia.

— Eu não queria te irritar.

— Eu me chamo: Omar-Jo — repetiu mais devagar. — Omar e Jo: juntos!

— Omar-Jo — consentiu o outro.

— Você pode, se quiser, acrescentar um terceiro nome a estes dois.

— Um terceiro nome? Qual?

— Vou te explicar depois.

Depois, pensou Maxime. É isso, ele vai ficando! Já está se sentindo em casa.

O empresário percebeu que as coisas já estavam organizadas e que, daquele dia em diante, seu Carrossel não poderia mais ficar sem o astucioso garoto.

— Todos os meus serviços: de graça. DE GRAÇA! — cantarolou Omar-Jo.

Ele colocou em seu devido lugar panos, vassouras, produtos; e, se voltando para Maxime, disse:

— Eu também vou fazer um espetáculo pra você!

— Um espetáculo?

Sem deixar a este último nenhum tempo de reagir, ele correu novamente ao cubículo.

Preso entre o toca-fitas, a caixa registradora e o acúmulo de diferentes objetos, enfeitou-se com tudo o que lhe caíra nas mãos. Em seguida, caracterizou-se com os restos que raspou de alguns potes de pintura.

Maxime, que o observava através do vidro da cabine, sentiu de novo uma vaga suspeita — imediatamente rejeitada. Agitado por sentimentos contraditórios, ele oscilava, desde o aparecimento do menino, entre a desconfiança e a simpatia.

Foi buscar uma cadeira de jardim, voltou e se sentou diante do Carrossel, à espera do singular traquinas. A curiosidade, a impaciência do espectador antes de as cortinas serem levantadas, conquistavam-no aos poucos.

O toca-fitas foi ligado. Uma música alegre e sincopada anunciou a entrada do sapeca.

Cabelos cor de laranja, bochechas multicoloridas, pálpebras e boca escarlates, o espanador amarrado com barbante no lugar do braço ausente — dando-lhe a aparência de uma criatura bizarra, meio humana, meio alada —; realizando algumas piruetas, Omar-Jo se apresentou.

Ele deambulou, em seguida, entre os personagens do Carrossel: estalou um beijo no focinho do cavalo alazão, montou no cavalo ao lado, esticando-se todo sobre a sela. Entrou, saiu várias vezes da carruagem, interpretando ora um monarca, ora um lacaio; ora um fidalgo, ora um mendigo.

Todos da pista se reanimaram. Maxime lembrou os entusiasmos do passado, de seus primeiros impulsos.

— Olhe bem pra mim!

O menino saltou de pés juntos sobre a terra batida, caminhou na direção do homem do Carrossel, circulou ao redor de sua cadeira, com os pés em ângulo reto,

remexendo os quadris. Delineou molinetes no espaço, auxiliado por uma bengala invisível; levantou e recolocou um chapéu ausente; bebeu o ar com breves lambidas.

Maxime rachou de rir.

— Que palhaço!

— Te lembra alguém?

O garoto insistiu mostrando a bengala e o chapéu imaginários, forçando os pés para o lado de fora; finalizou com uma queda sobre as costas e as pernas costurando o ar.

— Chaplin! Charlie Chaplin! — exclamou Maxime.

— Muito bem, é isso! Então, este vai ser meu terceiro nome.

— Como assim?

— Omar-Jo Chaplin!

— Omar-Jo Chaplin?... Você não está falando sério!

— Nunca falei tão sério!

Ele era devoto, desde pequenininho, do palhaço, maltratado, como ele, pelos acontecimentos e pelos homens. Do palhaço atrelado às desgraças, mas que sabia, com elas, divertir os outros. Divertir-se.

— Você acha mesmo que é uma boa ideia? — perguntou o empresário.

Toda aquela situação lhe parecia incongruente. Além disso, os três nomes díspares — saídos de países e mesmo de continentes diferentes — eram a marca de um cosmopolitismo que não lhe agradava.

— É uma excelente ideia. Vai te dar sorte.

O menino tinha herdado de seus ancestrais — navegadores, campeões nos negócios, criadores de lojas de mercadorias em toda a periferia do Mediterrâneo, desde a Antiguidade — tino para o comércio.

— Você vai ver, vou te trazer multidões. E fazê-las rir... Rir até chorar...

Ele hesitou na última palavra. “Chorar” evocava muito sangue derramado, muitas tragédias reais, muitos sofrimentos intensos vividos. Às pressas, corrigiu-se:

— Eu quis dizer “se contorcer de rir”. Eles vão todos se contorcer de tanto rir, você vai ver!

Omar-Jo voltou, dia após dia. Era a época das férias, ele dispunha de muita liberdade.

— Nós vamos colocar anúncios em volta da Praça. Vou fazê-los eu mesmo, com os meus três nomes.

As palavras do menino rapidamente ganharam corpo, ele sempre encontrava um meio de colocar em prática suas ideias. Conduzido pela correnteza, Maxime se deixava levar. Eles concordavam em alguns pontos: decidiram prolongar as horas de abertura e comprar lâmpões para compor uma coroa cintilante ao redor da cúpula.

As prendas — pirulitos e guloseimas sortidas — reapareceram. Para guiar as crianças aos seus lugares, colocá-las sobre as cavalgadas, prender seus laços, Omar-Jo aparecia entre elas usando diferentes disfarces. Meninas e meninos corriam cada vez mais numerosos; o garoto contava com seu futuro espetáculo para que eles se multiplicassem.

Depois que as crianças partiam, alguns adultos não resistiam ao prazer de dar uma volta na pista. Até Maxime se surpreendeu, numa noite, montado sobre o cavalo baio cereja, enquanto Omar-Jo marcava o compasso dando passos ao redor.

- E sua família? Você me disse que tinha uma família aqui.
- São primos. Rosie e Antoine. Eles têm uma lavanderia.
- O que eles acham disso tudo?
- Eles deixam eu fazer o que eu quiser. Estou de férias.
- Eu quero que tudo fique em ordem, não quero ter problemas.
- Vou pedir pra eles virem falar com você.

Atormentada com sua vida de casal que não seguia o caminho previsto — a ruptura com Claudette parecia improvável —, Rosie decidira mudar sua aparência, avivar seu poder de sedução apagado. Ela sacrificou seu coque, tingiu os brancos fios de cabelo. Redescobriu suas pernas bem torneadas sob saias mais curtas, seus seios petulantes sob blusas mais justas. Em pouco tempo, ela conseguiu chamar a atenção de um jovem livreiro que levava sua roupa para lavar por quilo todas as terças-feiras.

Absorvidos pelos problemas de seu comércio, Antoine e Rosie ficaram aliviados ao saber que aquele infeliz garoto traumatizado pela guerra tinha achado um emprego divertido que se tornaria, talvez, lucrativo. Omar-Jo tinha-os convencido de que, após

o período de aprendizagem, o homem do Carrossel o retribuiria. Durante o ano escolar, ele continuaria a dedicar algumas horas por semana ao Carrossel, assim como aos domingos e feriados.

Numa tarde, os primos decidiram ir até o local e conhecer o homem.

Eles se cumprimentaram reciprocamente:

— Mas é muito esperto esse priminho de vocês!

— Nossa, como é bonito seu Carrossel!

Maxime os achou sensatos, corretos. Tentando, de sua parte, tranquilizá-los, prometeu assegurar ao garoto sua alimentação durante as horas em que ele estivesse presente.

Eles se separaram nos melhores termos.

Toda noite, Omar-Jo e Maxime iam em direções opostas para os seus respectivos domicílios.

Algumas vezes, quando a noite se prolongava, o menino tinha a permissão de dormir na casa do empresário. Maxime tinha transformado numa cama o sofá do segundo quarto.

Todo ano, no mês de agosto, Antoine e Rosie iam ao chalé que tinham nos arredores de Port-Miou.

Ele se entregava aos prazeres da pesca. Ela caía na água com pressa; logo entrava para se ocupar da limpeza, da cozinha: escamar, acomodar até à náusea, os peixes diariamente levados pelo marido.

O menino tinha pedido para ficar em Paris.

— Há muitos projetos para o Carrossel. Maxime precisa de mim, não posso ir.

Rosie aquiesceu imediatamente. O afastamento de Claudette, os inúmeros *tête-à-tête* que ela teria com Antoine seriam, pensava, propícios a uma aproximação.

Nada disso aconteceu.

Sempre evitando o cerne da questão, eles evocavam a infância de ambos, o passado em comum, o pequeno país em transe. Tomando partidos em nada semelhantes, desentendiam-se a todo momento. Vieram, enfim, a falar sobre o pequeno. Seus pontos de vista divergiam; ou melhor, oscilavam: um sempre defendendo, fosse qual fosse, a posição oposta à do outro.

— A coitada da prima Annette! Teria sido melhor para todo mundo se ela tivesse se casado com alguém de sua própria religião — suspirava Rosie.

— Pra que reclamar! Ninguém pode fazer mais nada.

— Annette fez tudo errado.

— Não atormente a pobre coitada.

— Que ideia ter obrigado Omar a deixar o Egito...

— Essa é nova: é a primeira vez que ouço que ela o obrigou a fazer alguma coisa! Os dois queriam o casamento.

— Qual era a profissão dele? Não lembro mais.

— Motorista. Motorista particular.

— De empregada faz-tudo, Annette passou a ser dama de companhia. Ela podia ter almejado alguém mais bem colocado, mais despachado... Alguém como você, Antoine!

Rosie procurava, às vezes, desesperadamente, bajular seu marido para agradá-lo.

— Graças a você, Antoine, olhe o caminho que fizemos.

Ele lhe retribuiu o cumprimento:

— Também graças a você, Rosie.

— O que faz a força de um casal é o homem — ela insistiu.

— Um casal é um homem e uma mulher — ele replicou.

Ela o fitou, estupefata. Em poucos meses, aquela Claudette tinha conseguido lhe extirpar os preconceitos diante dos quais ela, Rosie, sempre havia se curvado?

— A vida não deixou tempo a Annette e a Omar de provar do que eles eram capazes — continuou Antoine.

— Ela não era feia, Annette; você lembra? Muito magra, talvez...

— Não acho.

— Os cabelos muito lisos, o nariz um pouco comprido, a pele muito pálida. Ah, e ela era tímida. Muito tímida.

— Ela era muito doce. Esse era seu charme.

— Ah, você acha? É verdade que o primo Robert, aquele que fez fortuna no Brasil, teria se casado com ela de bom grado. Ela o achava velho demais, rico demais. Imagina: “rico demais”!

— Eu gosto de Omar-Jo — cortou Antoine. — Ele é vivo, engenhoso. Poderia ter prestado vários serviços pra gente. Agora é muito tarde, ele embarcou nesse Carrossel.

— Talvez não seja tão tarde.

Após alguns minutos de reflexão, ela retomou:

— Nesse inverno vamos levá-lo com a gente para a missa de domingo? Não sabemos nem mesmo qual religião ele segue. O velho Joseph te falou sobre isso por telefone?

— Vamos perguntar pro menino, ele vai nos dizer. Quanto ao velho Joseph, ele falava com Deus cara a cara; dizia que não precisava de intermediários. Não acredito que tenha mudado.

— Um velho pagão, isso sim. Mas faziam ele ir em todas as cerimônias pra encabeçar os cortejos.

Ilustrado, assinando apenas com o polegar maculado de tinta, o velho Joseph era o melhor contador de histórias da região. Durante os serões de inverno, a vizinhança se reunia ao seu redor. No decurso das longas noites de verão, outros aldeões atravessavam as colinas para escutá-lo.

Ele se destacava também no canto, na dança. Para os batismos, os casamentos, os enterros, sempre recorriam a ele. Totalmente vestido de branco ou de preto, de acordo com as circunstâncias, era ele quem precedia e conduzia o cortejo.

Tinha os ombros largos e ostentava com tanta altivez seu um metro e setenta e quatro que aparentava ter dez a mais. O nariz levemente adunco, os lábios carnudos, os olhos cinzentos — às vezes sisudos, às vezes risonhos — conferiam à sua feição nobreza e generosidade.

Dependendo das festas ou dos lutos, ele aprumava, colando-as, as duas pontas de seu espesso bigode, ou então as deixava recair de um lado, do outro da boca. A cabeleira preta e ondulada, reduzida a fios grisalhos com a idade, cobria-lhe a nuca.

A voz do velho Joseph era sonora; seu aperto de mão aquecia. Ele não temia nem o frio, nem o calor; nem o seco, nem o úmido; nem neves, nem sóis; e usava, em todos os climas, camisetas sem colarinho que deixavam à mostra o pescoço forte, o decote entreaberto que expunha aos olhares seu peito peludo. Nele, com o indicador curvado, batia como em uma parede:

— Concreto! É concreto tudo isso. Mas aqui dentro, o pássaro canta e bate asas!

Encabeçando os cortejos, Joseph remexia, com meneios circulares, um grande sabre curvo com o pomo de prata. Era seu bem mais precioso.

Ele usava uma calça solta, apertada ao redor dos tornozelos. Alçando-se sobre um pé, piruetava em um sentido, depois no outro; rodopiava como um pião antes da pausa final, que o permitia retomar o meneio paulatinamente.

Após esse preâmbulo, seu canto se elevava. Um canto composto por rezas rituais mescladas a palavras improvisadas. Sua voz calorosa, poderosa, aliviava os corações, remediava as angústias.

“Se você fosse menos libidinoso e menos descrente...”, resmungava o cura dotado, como boa parte de padres montanhese, de uma mulher e de uma batelada de filhos, “eu lhe teria confiado a missão de chamar os fiéis aos ofícios lá do campanário”. Um costume que ele apreciava muito entre os adeptos da outra crença. “Mas eu te conheço, Joseph, você é capaz de inventar palavras suas... E aí, onde chegaríamos?”.

Viúvo de uma mulher que ele havia ternamente estimado, Joseph tinha criado, sozinho, Annette, sua única filha. À morte de sua mulher Adèle, ele tinha cinquenta anos; suas ânsias sexuais estavam longe de ter fim.

A cada duas semanas, confiava sua filhinha a vizinhos e sumia. Ele devia, dizia, ir à cidade para finalizar negócios inadiáveis. Fingiam acreditar! Era publicamente notório que ele diferia de seus compatriotas por uma singular inaptidão para o comércio. Fosse para uma transação de um terreno herdado, fosse para uma venda de produtos de seu jardim, seus negócios se revelaram sempre desastrosos. “Não gosto muito do dinheiro”, alegava como desculpa.

Vivendo com pouco, ele considerava a riqueza e o desejo que ela despertava em alguns como freios à liberdade; ou pelo menos ao sentimento que ele tinha por essa liberdade.

Na cidade, hospedando-se indiscriminadamente na casa de uma ou de outra, ele visitava gratuitamente as prostitutas, oferecendo-lhes pequenos serviços, alegrando suas noites com dança, cantos e declamações. Elas o recebiam sempre de braços abertos.

Boa parte delas vinha da Europa Central ou dos Países Bálticos; a loirice era especialmente apreciada. Outras chegavam da América Latina, da França, da Espanha, da Itália... Joseph as questionava, visitava a terra ao escutá-las.

O mundo lhe parecia vasto, prodigioso, híbrido, abundante! De todos os lados surgiam amores e violências, fidelidades e traições, injustiças e liberdade. Mesmos sonhos, mesmos desesperos, mesmos renascimentos. E em todo lugar, a mesma morte! Uma tenaz solidariedade deveria ter unido, segundo ele, dada essa imagem evidente, essencial, da morte, todos os humanos.

— Não preciso deixar meu cantinho, eu embarco em seus corpos, minhas belas! Nas suas palavras, eu percorro o mundo todo.

A verdadeira viagem, ele a desejava a outros; e mais tarde, ao menino de sua única menina.

Desde a morte de Adèle, ele evitava encontrar Nawal, uma prostituta que fora a esposa de um vizinho, um mascate. Noutros tempos ele a havia amado, desejado loucamente; sua silente esposa tinha, decerto, sofrido.

Joseph apagava a lembrança dessa culpa redobrando cuidados e carinhos à pequena Annette, a filha de Adèle.

Ela teve uma infância feliz. Mais tarde, Joseph aprovaria seu casamento com Omar, o jovem de outra religião que ele adotou assim que o viu. Conseguiu convencer todo o vilarejo, que acolheu o jovem casal e lamentou, logo depois, sua partida à capital, pouco tempo após o nascimento do pequeno Omar-Jo.

O menino veio ao mundo enquanto estouravam as primeiras hostilidades. Apesar da comoção, a população se persuadiu de que se tratava apenas de abalos passageiros. Entre irmãos, as piores batalhas não podiam se eternizar.

As batalhas se eternizaram.... Frequentemente aderidas, alimentadas, fortalecidas por países estrangeiros. Mais de dez anos se passaram.

Escutando o rádio transistorizado que ele deixava pendurado em torno do pescoço durante as horas de jardinagem, o velho Joseph, que completara oitenta anos, tomou conhecimento, em pleno meio-dia, que um carro-bomba tinha acabado de explodir no bairro onde morava Annette.

Ele tentou sair de sua colina e descer o mais rápido possível para a capital. Esbaforido, consternado, bateu nas portas dos vizinhos que tinham carro. A maioria não estava, outros hesitavam diante desse mergulho ao inferno.

— Por que imaginar o pior? Já faz anos todo esse transtorno, essa pulverização por todos os lados. Nada aconteceu com sua família. Nada vai acontecer com eles.

— Eu quero ter certeza disso.

Perto dali o jovem Édouard consertava sua motocicleta.

— Eu te levo aonde você quiser.

Ele subiu na máquina, calcou diversas vezes o pedal, girou os guidões, fez roncar os motores, enquanto o velho se acomodava no banco de trás.

— Vai, à toda velocidade! Vou te mostrar os atalhos.

Ele conhecia de cor sua montanha, do esplendor de seus picos às menores escarpas. O tubo de escapamento fazia tanto barulho que o velho avizinhou seus lábios à têtropa do rapaz para lhe soprar as direções corretas ao ouvido. Os caminhos eram mal asfaltados, acidentados; eles esperavam que a máquina — de segunda mão, bem gasta — aguentasse. Esperavam, também, escapar dos diversos

grupos armados, aqueles que integravam todos os lados ou nenhum lado, que paravam os veículos para controles ou pedidos de resgate.

Ao chegar ao local da catástrofe, só puderam se aproximar a pé.

As autoridades tinham acabado de isolar o carro que explodira. Ao redor, em uma espaçosa superfície, uma corda ligava estacas vermelhas velozmente fixadas ao chão. A deflagração ocorrera exatamente aos pés do prédio de suas crias; Joseph sentiu os joelhos fraquejarem, o coração sair pela boca.

Ele forçou a passagem entre a polícia e a estrepitosa multidão. Deslizou, seguido por Édouard, sob a corda de proteção.

De repente, diante da monstruosa carcaça, ele foi tomado por uma brusca pulsão de recusa e decidiu subir até o apartamento, convencido de lá encontrar Omar, Annette e Omar-Jo.

Sua força voltou como um trovão. Brotando de seus calcanhares, ele endireitou as pernas, içou, ergueu o velho corpo, lançando-o à investida às centenas de degraus. Sempre com o rapaz no encalço, ele alcançou rapidamente ao quinto andar.

A porta da residência estava entreaberta.

Chamou. No interior, tudo revistou. Não demorou muito. Não encontrou ninguém.

Na sala, quase escorregou sobre os lápis de cor espalhados nos ladrilhos e, por pouco, não se refastelou.

Saiu na varanda. Ninguém ali também.

Ofegante, ele desceu para se unir à multidão que corria ao redor do automóvel devastado.

Cegado pelas cortinas de poeira amarelada, Joseph caminhava com os braços estendidos para a frente, furtando-se dos obstáculos. Agarrando-se ao braço de um paramédico, solicitou o nome das vítimas e a lista dos hospitais. Não obteve nenhuma resposta.

— Eu conheço os hospitais, vamos em todos eles juntos — propôs Édouard.
— Se eles estiverem feridos, vamos cuidar deles!

O velho tentava se persuadir de que sua amada família estava fora do bairro no momento da deflagração. No entanto, lá em cima, aquela porta entreaberta o atormentava, minava sua convicção. Ele seguiu adiante, os olhos ao chão, buscando quase contra sua própria vontade uma pista dos três, desejando nunca encontrá-la.

Ele a encontrou.

Primeiro, um trapo do vestido de florzinhas alaranjadas. Em seguida, o singular anel de Omar, com o escaravelho de cor areia.

Juntando um ao outro, ele teve, daquela vez, certeza de que eles não estavam mais ali.

— O que você achou? — perguntou o rapaz.

Ele se limitou a dizer: “Estão mortos”, como se essas palavras, ao serem pronunciadas, condenassem-nos irremediavelmente; destruíssem uma última ilusão à qual, apesar da evidência, Joseph ainda se agarrava.

Com gestos de autômato, ele continuou sua busca. Munido com um bastão, afastou os escombros, vasculhou as fissuras.

Quinze minutos depois, ele encontrou, à beira de uma fossa, uma das sandálias de Omar-Jo.

Ele a teria reconhecido entre mil! Foi ele quem trocou a tira desgastada por aquela nova tira, mais espessa e grosseiramente costurada.

Mais distante dali, a alguns passos do engenho mortal — o automóvel destruído parecia uma hidra pronta a renascer, a saltar, a devastar tudo —, o velho foi, de novo, confrontado ao horror.

Emergindo de um pedaço de camiseta azulada, que ele mesmo lhe tinha dado, ele acabara de reconhecer o braço de seu neto.

O bastão caiu-lhe das mãos. Sua vigorosa estrutura desequilibrou-se, dissolveu-se; até se parecer com um montinho de terra. Chumbo fervente espargia de suas entranhas.

Édouard se aproximou com precaução. Pressentindo a catástrofe, não ousou dizer nada. Tentando assinalar ao velho sua presença atenciosa junto dele, tocou seu ombro. Em seguida o rapaz se inclinou, abraçou Joseph entre suas omoplatas:

— Estou aqui, não vou te deixar.

Depois, esperou.

Após uma longa imobilidade, Joseph se moveu novamente.

Uma cólera sombria o galvanizou. Seus pés martelaram o chão, uma tempestade incendiou suas feições.

No mesmo momento, ele escalou o montículo mais próximo, formado por entulhos e escombros.

Plantado no alto do outeiro, dirigiu seus dois braços ao céu. Um céu azul pervinca. As irrupções de uma sucessão de incêndios, a ascensão das cinzas tentavam, em vão, descorar a celestial claridade.

Durante alguns instantes, ele amaldiçoou aquele céu. Aquele céu inabalável, calado em seus segredos!

— Não vou cantar nunca mais! Não vou dançar nunca mais! Por que, pra quem essas celebrações, essas cerimônias! Nunca mais! — gritou.

Ele se dirigia a alguém? Ao tal Deus com o qual ele não se importava, que lhe impunha inesperadamente sua presença por meio desse desastre, dessas questões, de suas próprias imprecações? Seu irmão Jó — aquele da Bíblia de sua infância — voltou-lhe à memória, com suas palavras provocantes e rebeldes. No final, será que se tranquilizaria como ele? Reconciliar-se-ia, mais tarde, com esse Deus indômito, esse Deus que se transformou em cordeiro?

Naquele instante, ele fulminava, voltando sua fúria contra os homens. Daquela cidade, das terras vizinhas, de todo o universo.

— Criminosos! Fratricidas! Carrascos de inocentes! Vocês nunca vão parar de matar, de se odiar entre vocês! Aonde tudo isso vai nos levar? Um pouco mais rápido pra vala. Pra mesma enorme vala!

Sobrepassando o circo caótico de pedras, de ferragens, de ossos, de carne, de sangue, a imponente silhueta do velhote, fixada em seu outeiro, irradiava no horizonte.

Cercada de cortinas de areia amarelada, sua forma, carnal e fantasmagórica, aparecia, desaparecia, aos olhos da multidão.

Controlando as lágrimas que o teriam novamente vergado, tremendo e soluçando Joseph se alçava sobre as pontas dos pés, esticava seus músculos, contraía-os até sentir dor.

Dois braços rodearam seus quadris. Alguém tentou puxá-lo, fazê-lo descer de seu montículo. Um grito de mulher trespassou o alarido:

— Seu neto está vivo! Eu vi os paramédicos levarem Omar-Jo.

Joseph enrijeceu, libertou-se bruscamente daquela dominação. Reconhecera a voz de Nawal.

— Chega de mentiras! Você mente sempre! Saia daqui! Fique longe!

Redobrando os esforços, ela conseguiu tirá-lo de seu outeiro. Levando-o a ela, Nawal o atirou contra seu peito, depois o embalou como a uma criança.

— acredite em mim, eu vi Omar-Jo sair com suas próprias pernas. Com meus próprios olhos, eu vi o menino!

Era verdade. Ela havia reconhecido o menino daquela menina; o menino daquela Annette, que poderia ter sido a sua. Debruçada em sua janela, um pouco depois da grande detonação, ela vira o garoto se debater, apesar do ombro que sangrava, para escapar dos paramédicos. Ele teimava em ficar no local para encontrar sua mãe e seu pai.

Os ouvidos de Nawal retumbavam ainda os dois nomes que ele gritava com uma voz dilacerante, contínua.

Era muito tarde para Omar-Jo. Seus pais haviam saltado ao mesmo tempo que o engenho fatal.

Deflagrações, estilhaços de metal posteriormente irrompidos machucaram gravemente outros habitantes do bairro. E lhe arrancaram o braço esquerdo.

Nawal tinha visto tudo; podia testemunhar cada momento daquela cena. Ela afirmava que o menino, que perdia sangue abundantemente, acabara por ceder aos paramédicos e se deixar levar.

— Você precisa acreditar em mim: Omar-Jo está vivo!

Aquele sensual odor de incensos e jasmim, a cor daquela voz incandescente, o sopro queimando contra a nuca, a proximidade daquele corpo familiar, anularam por alguns segundos o local e o tempo da desgraça; reanimaram por alguns segundos — apesar de tantos anos volvidos — um desejo, uma febre estranha. O velho fechou as pálpebras, uma sensação de volúpia lhe percorreu a espinha.

Mas se indignando contra si mesmo, logo se recompôs:

— Mentirosa! Pare de mentir!

Ela o soltou de seu abraço, lançou-lhe um olhar antes de lhe virar as costas e de se afastar coxeando.

— Velho louco! — ela praguejou com ternura. — Você nunca vai mudar.

Ele a acompanhou com o olhar enquanto ela se dissipava, ressurgia, desaparecia, mancando, em meio a véus de poeira.

Sob a magreza, a cabeleira eriçada e esbranquiçada, o passo vacilante, era ainda a mesma Nawal que ele tão ferosamente possuía.

— Você sempre mentiu — ele se ouviu repetir, invadido pelo afluxo das lembranças.

Joseph, que odiava a mentira, começou a mentir. Mentir para Elias, o mascate, seu melhor amigo, de quem Nawal era esposa. Mentir para Adèle, sua mulher, em breve grávida de Annette.

Eles se amaram: em todo lugar, a toda hora. Ao pé da fonte, sob a oliveira, entre os pinheiros, no terraço de lajes tórridas, no leito matrimonial. Nawal se desdobrava para advertir Joseph, que morava no vilarejo vizinho, assim que Elias partia em viagem.

O tempo lhes era contado; ela corria, nua, sob o vestido. A sede de se juntar os torturava. Eles se uniam e se agarravam em júbilo extremo; embriagavam-se de carícias e beijos.

— Me cure de você, Nawal! — ela retomava:

— Me cure de você!

Adèle não se pronunciava. Pressentiria ela aquela relação? Ele não procurava saber. Evitava o olhar de sua esposa e escapava da presença de seu amigo.

Por várias vezes eles tentaram se separar. Mas a conexão que tinham, tão intensa, no prazer como na dor, era impossível de findar.

Adèle encontrou a morte ao dar a vida a Annette.

Devorado por remorsos, Joseph conseguiu romper com Nawal. De sua parte a jovem, em respeito à lembrança da falecida, desapareceu.

Ela deixou o vilarejo, para não mais voltar. As buscas de Elias, seu esposo, foram em vão. Ele se resignou diante dessa perda; e morreu, no mesmo ano, atropelado por um caminhão em uma de suas caminhadas.

Numa das noites nas quais Joseph se refugiava entre as prostitutas, ele subiu em um quarto com uma delas.

A porta, bruscamente, se abriu; as luzes se apagaram. Uma mulher entrou. De comum acordo, ela substituiu a primeira.

O ato de amor teve, de repente, outro sabor.

Assim que ele sentiu Nawal, ela sumiu. Daquela vez, para sempre.

Mais tarde, Joseph descobriria que Nawal teve uma criança de um marinheiro cujo navio ficara um mês no cais. Ela havia mudado de vida após o parto.

Muitos anos depois, ajudou seu filho a se estabelecer; ela proveu o financiamento, contribuiu para a organização de sua loja de tintas. Ela também se ocupava das entregas, conduzindo ela mesma o caminhão em diversas partes do país.

Desde a morte de Adèle, Joseph se consagrava à sua filha. Annette herdara a paciência e a candura da mãe; ele tentava protegê-la de todos os perigos, principalmente dos homens de sua espécie, cujo sangue muito quente, de natureza muito impetuosa, poderiam fazê-la sofrer.

Assim que Annette lhe apresentou Omar, o velho assentiu. Em um piscar de olhos, julgou o jovem rapaz. Era robusto e doce; alegre e tranquilo. Faria sua filha feliz — Joseph tinha certeza.

Joseph encontrou seu neto no hospital. Ele deveria esperar várias semanas antes de poder levá-lo para sua casa.

Na mesma noite do acidente — tentando salvar os restos de Omar e Annette da vala comum — o velho, acompanhado por Édouard, voltara ao local da catástrofe.

Em meio à confusão geral, ele escapou da vigilância, atravessou a multidão.

Dentro de uma caixa de ferramentas vazia, que seu jovem companheiro segurava pela alça dupla, Joseph amontoou tudo o que aos seus pertencia: pedaços de tecido do vestido de florzinhas alaranjadas, trapos da camisa quadriculada bege, da calça jeans; uma parte do cesto de sua filha, um dos bolsinhos da carteira de seu genro... A esses fragmentos, aglutinavam-se farrapos de carne.

Mais tarde, ainda auxiliado por Édouard, o velho foi ao cemitério de sua comunidade.

Asma, a guardiã das sepulturas, uma mulher errática e imperiosa, espavoria, como de rotina, as aleias do cemitério à procura de seu esposo.

Ele, dizia ela, empanturrava-se de comida em detrimento de suas oito crias. Em seguida, para digerir e dormir em paz pelo resto do dia, abrigava-se em um jazigo exímio. Espaçosos, dotados de uma capela funerária, mais frescos no verão, mais tépidos no inverno, esses túmulos-mausoléus possuíam mil e uma vantagens. Eles lhe permitiam, também, escapulir dos gritos de sua esposa e das incumbências que ela pretendia lhe impor.

Para que Asma perdesse seus rastros, ele mudava sempre de jazigo. Renunciando a incursões intempestivas e vãs, ela se contentava, normalmente, em tropejar pelo cemitério, convocando em seu acalanto os anjos, os santos, os findos de um certo nível; e seu bando de filhos que ensaiava, também, dela debandar.

— Esse pai preguiçoso, depravado, come todo o vosso pão, meus pequenos azarentos!... E vós, ó respeitáveis mortos, ele os torna cúmplices de vossas diabruras! — dizia em seu tom sempre teatral.

Édouard e o velho Joseph viram a guardiã ao longe. Como de costume, ela fulminava. Sua cabeleira arruivada, eriçada, e seu rosto, ambos beligerantes, destacavam a vaga de vastos vestidos pretos que desciam até seus tornozelos.

Dependendo da religião, e mesmo segundo os rituais — esse pequeno país tinha uns quinze, diferindo em algumas poucas nuances —, os cemitérios permaneciam rigorosamente separados.

Determinado a não iniciar uma conversa com Asma, que, religiosa até a raiz dos cabelos, poderia se sentir ofendida com qualquer aliança de doutrinas ou liturgias, o velho Joseph tinha decidido — como se lhes tivesse prometido — não separar na morte esses dois seres tão perfeitamente unidos em vida.

Ele ofereceu uma soma considerável à guardiã antes de lhe fazer seu pedido. Incapaz de resistir ao ver o dinheiro, ela o enfiou em seu bolso de fundo duplo, confeccionado às escondidas do malandro de seu esposo.

O velho lhe mostrou em seguida a caixa que Édouard carregava e solicitou um singelo recinto aos seus. Ele havia visto um local, na parte de baixo do muro demarcador, parcialmente demolido, que dava para o campo; e, ao longe, para o mar.

— Quem são? — perguntou a guardiã.

— A explosão do carro-bomba... Mortos na hora. Minha filha, seu marido.

— É tudo o que resta desses filhos de Deus?

— Sim, é o que resta.

— Vosso genro seguia o mesmo rito que vós? — Ela perguntou deliberadamente, sem nunca suspeitar que ele tinha outra crença.

— Um filho de Deus — murmurou o velho. Isso lhe bastou.

— Eis o que fazemos nesse país de todos os filhos de Deus! — ela lamentou, tateando, entretanto, com satisfação, o dinheiro embolsado.

Com a ajuda de Édouard, Joseph enterrou a caixa.

Reproduzindo uma coroa, ele enrolou em torno de uma estaca uma faixa de tecido de florzinhas alaranjadas e a cravou no solo.

Em um túmulo destruído, ele encontrou um naco de mármore branco, que levou para colocar sobre a porção de terra. Com seu canivete de múltiplas lâminas gravou nele, pacientemente, as duas iniciais, “A” e “O”, entrelaçadas.

Assim que Omar-Jo estivesse curado, ele lhe indicaria o local do túmulo.

Mais tarde, ele resvalaria no dedo de seu neto o anel de Omar com o escaravelho sagrado.

— Que bufão! — exclamou Maxime enquanto gargalhava.

20

Fazia duas semanas, Omar-Jo fabulizava, dia a dia, uma nova indumentária. Daquela vez foram as asas; desabrochavam demasiadas. Asas de papel, de pano, de plástico, repletas de pinturas pomposas, representando rostos burlescos pairando, como nenúfares, em meio a fulgurantes geometrias. Sobre seu nariz gigante e vermelho, empoleirava-se uma voluminosa vespa. Bemóis revolvidos substituíam suas sobancelhas.

Ele ganhara de Antoine e Rosie uma harmônica barata da qual tirava abundantes vibrações; adicionava às vezes um *tremolo* travesso, ou mesmo uma nota estridente, que atraía todos os olhares para o garoto.

Alertado pelo boca a boca e por cartazes colados no entorno da Praça, o público começou a dar as caras.

— Já estou vendo você vindo — murmurou Maxime. — Daqui a pouco vai pedir um salário.

— É só me dar, de quando em quando, uma volta na carruagem, continuar a me alimentar e eu te dou todo o resto de graça. “De graça”, como eu já disse!

— Então vamos lá, “de graça”.

A aventura dera uma injeção de ânimo em Maxime. Ele esfregava as mãos ao ver avultar a fila de meninos e meninas, alvoroçados para adentrar no Carrossel. Alguns adultos se lamentavam por terem se libertado, tão cedo, de seus corpos de criança; corpos livres, corpos leves que voluteavam em meio à música sobre cavalos sonhados!

À noite, quando Maxime e o garoto cobriam juntos as resplandecentes figuras com a lona escura, eles provavam a mesma tristeza, o mesmo sentimento de uma inevitável separação.

— Precisamos pensar em fazer turnos noturnos, sugeriu o menino.

— Noturnos? Até onde você vai me levar?

Omar-Jo já tinha feito com que o dono do Carrossel retomasse o jogo de argolas, seguido da distribuição dos pirulitos. Ele adicionava, às vezes, uma fotografia instantânea de seu rosto caracterizado de diferentes formas; ou mesmo de seu coto metamorfoseado em fonte, de onde jorravam flores artificiais ou fitas multicoloridas.

Bastava semear certas palavras para que a safra aumentasse. Essa palavra, “noturnos”, ficaria na cabeça de Maxime — o menino tinha certeza. Só era preciso esperar: Omar-Jo sabia aguardar.

Antes de partir, Rosie se preocupara mais uma vez com seu pequeno sobrinho que eles deixariam com o dono do Carrossel. Ele lhes havia dado, contudo, uma boa impressão. Antoine a tranquilizou totalmente. O menino se adaptaria ainda mais rápido dessa maneira: tudo em seu temperamento parecia empurrá-lo na direção dos outros.

— Você acha que ele vai comer bem? — ela se preocupava.

A comida sendo um dos laços mais sólidos que um grande número de emigrados mantinha com um passado ancestral, Rosie se perguntava se, durante a ausência deles, os pratos de seu país não fariam falta ao menino. Omar-Jo, a quem ela fizera a pergunta, admirou-se: ele gostava daqueles pratos, mais do que de outros; mas sua natureza aventureira não o fazia ter nostalgia. Apenas lhe faltavam, por vezes de maneira tortuosa, os seres que amava.

— Eu tenho uma ideia, propôs Rosie. — Vou cozinhar, especialmente pro senhor Maxime, um prato nosso. Você vai levá-lo pra ele em meu nome. Aí vocês vão poder dividi-lo.

— Não sei se ele vai gostar.

— Nossa cozinha agrada sempre — ela afirmou.

Ela fez um bolo de carne misturada com trigo moído, que ela recheou com carne bovina moída, cebolas fritas, pinhões; e como acompanhamento um purê de grão de bico regado a azeite de oliva.

— Você vai ver, ele vai gostar.

Omar-Jo duvidava.

Precedido por um acentuado odor de comida, ele apareceu diante do patrão, segurando em seu único braço a travessa coberta com papel-alumínio.

— O que você está escondendo aí embaixo?

— Um prato nosso. É pra você, da parte da prima.

Com a ponta dos dedos, Maxime levantou o papel-alumínio.

— Isso está banhado em óleo e em gordura! Catastrófico pras minhas artérias.

Tire isso daqui!

Esperando essa reação, o menino, sem pronunciar uma palavra, deu meia volta. No caminho, ele se perguntou como devolveria o prato a Rosie sem ofendê-la muito.

Foi quando ele pensou na mendiga com quem cruzava todas as manhãs em seu percurso.

Ela ficava sentada, apoiada, na esquina das lojas de departamento. Com a cabeça coberta, independentemente da estação, com três gorros de lã de cores diferentes colocados um dentro do outro, calçada com botas curtas de borracha esverdeada, ela se rodeava — como se de um cerco protetor — de meia dúzia de sacos plásticos azuis, enchidos até a borda. Com as coisas que ela continuava a acumular, a cada alvorecer, das lixeiras dos arredores, ela aumentava, dia a dia, seus miseráveis bens. Não se sabia se ela possuía domicílio fixo. Ela fazia parte do cenário; ninguém pensava em desalojá-la.

Omar-Jo sentia fascinação por aquela personagem de aspecto teatral, e uma pena extrema daquele rosto, ainda jovem, mas terrivelmente vultuoso, daqueles lábios inchados e roxos, do pescoço sujo, dos dedos achatados emergindo de imundas luvas

sem pontas, que os deixavam à mostra. Ela deveria ter passado por muitas desgraças para chegar àquele ponto. E a desgraça ele conhecia...

De sua parte, a mendiga se sentia atraída pelo garoto maneta, com a bochecha furada. De qual horrível acidente ele teria escapado? A simpatia recíproca se satisfazia com essa conivência, com essa silenciosa cumplicidade. Nem um nem outro nunca se fizeram perguntas.

Toda manhã, ao passar, o menino a cumprimentava:

— Bom dia, dona!

Ela respondia em tom brincalhão:

— Bom dia, dono!

Assim que Omar-Jo lhe apresentou o prato, a mendiga aplaudiu com as duas mãos. Imediatamente, ela tirou de um de seus sacos uma bacia usada e lhe pediu que colocasse os alimentos ali.

— Está com um cheiro pra lá de bom, vou me refestelar!

Ela raspou o fundo do prato com miolo de pão. Omar-Jo ficou feliz, aliviado. À noite, ao voltar, ele poderia contar para Rosie que Maxime tinha gostado tanto de sua comida que nada havia sobrado. “Olha, nem uma única migalha!”, ele reiteraria.

Antes de ir embora, ele sussurrou algumas palavras ao pé do ouvido da mendiga:

— Um dia, vamos te convidar pro Carrossel.

— Eu vou — ela respondeu, alegre.

Ele a imaginava, nítida, bruxa ou fada, surgindo da carruagem, para dançar e cantar na plataforma rotatória.

Omar-Jo chegou ao Carrossel na hora da pausa do meio-dia. Colado no vidro da cabine, viu um aviso de Maxime pedindo que o procurasse em um bistrô perto dali.

Ele encontrou o patrão sentado à mesa diante de uma garrafa de *beaujolais*, iniciando um copioso prato de *andouillettes* e batatas fritas.

— Vem comer, garoto!

— E suas artérias? — ele perguntou rindo. — Agora você não está pensando nelas!

Equilibrado sobre um dos cavalos cinzelados, ou cabriolando para fora do coche feito um bufo de sua caixa, Omar-Jo acompanhava de formas variadas a cavalgada da criançada. Ele ia e vinha, dançava e discursava, dirigindo-se constantemente aos espectadores.

Meninas e meninos acorriam cada vez mais numerosos. Enfeitiçados pelo espetáculo, os pais despendiam sem se queixar.

Os negócios continuavam a prosperar. Maxime comprou os últimos discos em voga; acendia os lampiões cada vez mais cedo.

O empresário declinava de novo os convites dominicais da família. Ficaram decepcionados ao saber que ele não se desfaria mais do Carrossel. Ao invés disso, retomara o gosto e lhe consagrava a maior parte de seu tempo.

— Como você vai se virar? Você mesmo nos dizia...

— No momento, estou me virando. Estou me virando até bem demais.

Não se entendia mais nada. Sua voz estava jovial, jocosa. Estaria ele sob o efeito da bebida? Isso por viver sozinho!... Eles pensaram em enviar para a capital, para sondar, um de seus parentes que poderia convencê-lo a repensar.

Conversaram entre eles, sem chegar a um acordo.

Quando sentia seu público com ele, aplaudindo e rindo de suas bizarras, Omar-Jo de súbito mexia no repertório.

Antes, calava a cadência; suas brincadeiras se despedaçavam contra uma parede invisível. Em seguida, deixava um silêncio opaco planar sobre os espectadores.

Em um único gesto, arrancava então as faixas ou as folhagens que dissimulavam seu coto. Depois, apresentava-o ao público, em toda sua crueldade.

Ele desvendava seu nariz de verdade. Limpando-se com um pedaço da camisa, desenlambuzava-se da maquiagem. Seu rosto aparecia — palidez suprema; afundados em suas órbitas, seus olhos eram de um preto infinito.

Ele também se desfazia de suas fantasias, que se apinhavam aos seus pés. Pisoteava-as antes de subir sobre o que delas restara, ora um montículo, de onde voltava a falar.

Foram outras palavras.

Elas subiram das profundezas, extirpando Omar-Jo da ambiência que ele mesmo criara. Esquecendo-se de seus malabarismos, ele deixou sair aquela voz de dentro. Voz azeda, voz nua que, naquele momento, recobria todas as outras vozes.

O menino múltiplo não estava mais lá para divertir. Ele também estava lá para evocar outras imagens. Todas as dolorosas imagens que povoam o mundo.

Levado por sua voz, Omar-Jo evocara sua cidade recentemente deixada. Ela se insinuara em seus músculos, infiltrara-se em seus batimentos cardíacos, freara a

viagem sanguínea. Ele a vira, a tocara — a cidade longínqua. Ele a comparara a essa, onde se pode, livremente, ir, vir, respirar! Essa, já sua, já ternamente amada.

Nessa cidade as árvores escoltam as avenidas, rodeiam as praças. Alguns robustos edifícios reavivam os séculos desaparecidos, outros prefiguram o futuro. Uma população diversificada flana ou se afoba. Apesar de problemas e preocupações, vive em paz. Em paz!

Naquela, as ilhotas em ruína se multiplicam, árvores desenraizadas apodrecem no fundo de crateras, paredes são crivadas de balas, carros detonam, prédios desmoronam. Em todas as partes daquela cidade esmigalhada, os humanos quase não valem mais nada!

Omar-Jo sai de si, suas palavras ardem. Omar-Jo não joga mais. Contempla o mundo e o que dele já sabe! Seus apelos se amplificam, ele não fala mais apenas pelos seus. Todas as desgraças da terra se rebelam no Carrossel.

Tudo parou. Os cavalos terminaram a volta. O público escuta, petrificado. Maxime, embasbacado, não ousa calar o estranho menino.

Depois dos gritos de angústia, não resta outra saída que a de se reconectar com a vida.

Omar-Jo pega do bolso sua velha harmônica e, reencontrando o sopro, tira dela, mais uma vez, sons melódicos e vívidos.

Lentamente, o Carrossel volta a girar.

Sem saber direito se acabara de mergulhar na mais cruel das realidades ou se havia assistido apenas a uma intervenção, a multidão aplaudiu.

— Na sua idade, de onde você tira essas coisas? — perguntou Maxime mais tarde.

— Um dia te conto.

— Você fala às vezes como um menino, às vezes como um homem. Quando você é você mesmo, Omar-Jo?

— Em todas essas vezes.

O empresário estava bem decidido a questionar o menino sobre o que acontecera. No dia seguinte, perguntou-lhe de novo.

— E seu braço? O que exatamente aconteceu com você?

— Esquece...

— Um acidente?

— Um acidente, se você está falando...

— Eu não estou falando nada. Quero saber, é só isso. Que tipo de acidente?

— A guerra...

— Ainda uma dessas guerras de bárbaros!

— Está cheio de bárbaros no mundo todo! — retrucou o menino.

— Eu não te ataquei.

Por terem um casamento misto, Omar e Annette se interessavam, mais do que outros, à História. Sempre havia livros na casa de Omar-Jo. Desde o princípio da humanidade, a barbárie ensanguentava a Terra; na Europa, pouco tempo fazia, o horror reinava em toda parte.

— Eu realmente não quis te ofender — retomou Maxime. Tudo isso tem a ver, talvez, com religião? Em qual Deus você acredita?

— Só existe um Deus — replicou o menino. — Mesmo se os caminhos não forem parecidos. Meu pai e minha mãe sabiam disso. Eles foram mortos pelas mesmas violências, na mesma explosão. Se eu acredito, é em um só Deus. Mas os homens não querem ver, nem saber. Eles são cegos.

Maxime se perguntava se ele mesmo tinha fé. E se tinha, de qual tipo de credo se tratava? Ele participava, como a maioria das pessoas, das cerimônias religiosas que se tornavam cada vez mais protocolares; além desses momentos, ele nem era praticante.

Esforçando-se para seguir o diálogo com o menino, continuou:

— Você sabia que algumas Cruzadas partiam desta Praça onde estamos para ir lá pros seus lados?

— Eu sei. Aconteciam muitas guerras naqueles tempos também!

— Eles combatiam entre eles, mas às vezes faziam pactos. Consultei uns documentos sobre isso. Saladino sempre estava disposto a enveredar pelos caminhos da paz. Uma vez, um verdadeiro acordo foi estabelecido entre chefes cristãos e muçulmanos. Frederico, o imperador germânico, escreveu pro sultão do Cairo: “Sou

seu amigo”. Você sabia que Nicolas Flamel mantinha relações próximas com as pessoas do outro lado do Mediterrâneo?

— Eu sei — disse o menino. — É como você e eu.

— Por que não! E talvez — acrescentou o empresário, rindo — descobriremos juntos a pedra filosofal. Aquela que transforma tudo em ouro.

— Vamos transformar tudo em ouro — disse o menino. — Você vai ver!

— E o seu braço, Omar-Jo? Você ainda não me contou como você o perdeu.

Omar-Jo não havia sentido seu braço ser arrancado, nem o impacto do fragmento de metal atravessando sua bochecha.

A morte de Omar e Annette o insensibilizara a qualquer outra dor.

Horas depois, o menino acordou em um leito de hospital. Foi apenas então que ele se lembrou do campo de suplícios, emergindo da profusão de uma poeira amarela e viscosa. Ele reviveu o amontoamento dos blocos de cimento e de sucata, o ventre escancarado do veículo explodido: o emaranhado de pistões, bielas, vidraças, paralamas e rodas lhe dava a aparência de uma besta monstruosa, ávida por sacrifícios humanos.

Omar-Jo buscou o braço, depois a mão esquerda sob os lençóis. Buscou o braço que alçara, a mão que abrisse passagem em meio aos escombros para apanhar um pedaço do tecido de florzinhas alaranjadas...

Mas ele não os encontrou.

Logo após, o velho Joseph levou o neto para sua casa, nas montanhas.

Ao final de um mês — as hostilidades sendo, mais uma vez, interrompidas —, ele confiou ao pequeno que havia enterrado, sob o mesmo pedaço de terra, os restos de seus pais.

Omar-Jo queria ir até lá sozinho, o mais rapidamente possível.

O velho não se opôs. Ele e seu neto eram parecidos: tomada a decisão, ninguém podia dela demovê-los.

O cemitério, situado em um dos subúrbios próximos a uma das áreas de combate, foi bombardeado. Exibia um aspecto desolado.

Cingido por um muro, em parte desmoronado, tinha túmulos rodeados de árvores de Judas anêmicas, arbustos moribundos, umas poucas palmeiras depenadas.

As grades da entrada principal jaziam no chão entre lombadas e buracos. Mais ao longe algumas lajes, acinzentadas e rachadas, tinham sido rapidamente trocadas por uma série de briquetes vacilantes, envoltos por uma camada de cimento preto. Um caminhão basculante carregado de pás, picaretas, limas, com a roda fora do aro, encontrava-se deitado de lado.

Tudo atestava a negligência do guardião do local. Abrigado ao fundo de um mausoléu, ele, como de costume, cochilava tranquilamente.

Omar-Jo continuou na alameda central em meio a uma dezena de mausoléus, dentre os quais alguns dotados de uma capela funerária. A suntuosa aparência, prejudicada no transcorrer de doze anos de guerra por incoerentes bombardeamentos, deveria assegurar a seus ocupantes, no outro mundo, o mesmo prestígio de que beneficiavam aqui embaixo.

O guardião se alegrava com a ausência das famílias dos notáveis, muitas delas no exterior. Ele podia, destarte, servir-se das sepulturas como era de sua vontade.

Assim que Omar-Jo apareceu, um molosso sem coleira saiu de sua casinha, aproximou-se rosnando e exibindo os caninos.

Dissimulando seu medo, o menino continuou o caminho. O animal fez o mesmo.

Eles se encontraram cara a cara. Os rosnados se transformaram em ladrados, que alertaram Asma do outro lado do cemitério.

Ela correu, gritando desesperada. O som de sua voz foi o suficiente; o animal se imobilizou no local, com as quatro patas tensas.

Um tornado logo surgiu ao final da senda: chinelas orientais verdes batiam nos calcanhares da guardiã, vestidos pretos fervilhavam, avolumados de fúria; a cabeça estava coroada por uma juba desgrenhada, avermelhada, tingida de hena. Surpreendido pela aparição repentina, pela cabeleira vibrante que parecia repleta de cobrinhas, o menino ficou desnortado.

Asma se apressou esperando encontrar, ao término de sua corrida, um proprietário arrependido. Doído de remorsos, este, de volta ao seu país, certamente a recompensaria por não ter poupado cuidados aos seus queridos finados.

À visão do menino, ficou pasma e decepcionada.

Ao se aproximar, percebeu a bochecha costurada, a amputação. Ele vinha, sem dúvida, mendigar. Precisava, justo ela, já tão desafortunada, ajudar alguém mais miserável ainda?

— Não tenho pataquina. Nem intente rogar esmola.

— Esmola? Não sou um mendigo! Sou o neto de Joseph H. É meu avô quem me envia. Há um mês, ele enterrou meu pai e minha mãe neste cemitério.

Ela se lembrava. Em troca de um pedaço de terra, o velho a havia generosamente remunerado. Imaginando que o garoto tinha sido encarregado pelo velho Joseph de renovar o pagamento, ela cumprimentou o pequeno com um sorriso reluzente.

— Vosso avô é um príncipe. Um verdadeiro príncipe. O descendente do príncipe é bem-vindo!

Ela se curvou, colocou as duas palmas, uma de cada lado das ancas do cachorro, e empurrou o animal para frente, com toda sua força.

— Chispa, idiota! Esse príncipezinho é como meu filho. Vai deitar, Lótus. Deitado, eu disse.

Com o rabo entre as pernas, o molosso não esperou duas vezes. Dirigiu-se com passos lentos ao seu segundo abrigo, escavado sob a sombra de uma velha lápide. A terra, recentemente remexida, proporcionaria um confortável frescor nas próximas horas que se anunciavam tórridas.

— Vosso avô o encarregou de me conceder alguma gratificação?

— Ele me disse: “Asma vai manter o que prometeu, ela vai te indicar o local”.

— Nada mais?

— Nada mais.

Foi, decididamente, o dia dos enganos! Calando seu desapontamento, ela procurou então uma compensação:

— Antes vossa pequena alteza terá de me prestar um serviço.

— O que você quiser — disse o menino.

Querendo imediatamente se justificar ao velho Joseph, a quem o garoto inevitavelmente contaria sobre a visita, ela tomou Omar-Jo por testemunha lançando-se em suas habituais provocações.

— Repetireis ao vosso avô que sou casada com um malandro. Um parasita! Que só pensa em comer, em fazer a sesta. E vai, inclusive, profanar dentro dos túmulos...

Ela parou de supetão; suspirou, fungou antes de retomar:

— Não, isso eu não posso repetir, afinal, sois uma criança! Mas ele, Joseph, ele vai entender. Diga-lhe que tive de não dizer algumas coisas, por causa de vossa pouca idade! Entendeis-me bem? Direis também que esse preguiçoso muda incessantemente de esconderijo para fazer com que eu perca seus vestígios. Ele fez com que os meus próprios filhos fossem cúmplices desse abominável jogo. Há semanas ele nem vem mais dormir à noite conosco. Ainda bem que Lótus está aqui para nos defender, a mim e aos meus pequenos! Nesses tempos ilógicos, os ladrões, os saqueadores, os assassinos estão em toda esquina. Como eu poderia ficar sem meu Lótus? Ele lhe deu bastante medo, não deu?

Com as mãos em cone diante da boca, a voz estrondosa, Asma começou a chamar a meninada.

— Saïd! Elie! Onde vocês se esconderam, filhos dessa mãe! Estamos abarrotados de trabalho! Marie! Emma! Soad! Vocês possuem corações de pedra, não corações de damas! Naguib! Brahim! Boutros! Onde vocês estão, meus meninos? Assim farão com que eu morra!

Ela ameaçava rasgar o peito, arranhar-se no rosto até sangrar. Gesticulava em todos os sentidos. Erguendo as mangas de atriz trágica, agitava seus vestidos em ondas e redemoinhos.

Ponderando esses excessos com um olhar lúcido e indulgente, considerando o cansaço, a exasperação e os exageros dessa personagem, o menino permaneceu calmo enquanto esperava que ela se recuperasse.

A voz da guardiã serenou.

Os vestidos se amalharam ao seu redor, a cabeleira se achatou. Ela se apoiou sobre o ombro do garoto e murmurou, lamuriosa:

— Eles vão mesmo me levar à morte. Faço tudo, tudo sozinha, sou só uma mulher no final das contas! Direis isso ao vosso avô. Direis a ele que é por esse motivo que eu lhe pedi ajuda. Uma hora ou duas apenas. Já vou lhe mostrar o túmulo de vossos pais.

Ela se abaixou, beijou-o na testa.

— Ela o deixou tão estranho, a guerra, meu pobre príncipezinho!

— Vou te ajudar — disse ele, com pressa de encontrar o túmulo.

Asma o pegou pela mão, levou-o à mangueira jacente ao chão. Levantou o tubo, envolveu-o em torno de sua nuca, de maneira que ficasse pendido sobre seu ombro, e colocou o anel em sua mão direita:

— Assim podereis ficar à vontade.

Ela o acompanhou em seguida até onde a água era ligada:

— Tereis de regar os túmulos que precisam e, depois, a alameda central. Mas sem desperdício. Água vale mais que diamante! E pode desaparecer de uma hora para outra.... Então, achastes que conseguireis dar conta?

— Vou conseguir — disse o menino.

Sentindo que podia confiar nele, ela lhe indicou onde encontrar, após o trabalho cumprido, a sepultura de seus pais.

— Quando tiverdes terminado a rega, ireis encontrá-la ao final do cemitério, abaixo de um muro desmoronado. Reconhecereis a laje sobre a qual vosso avô gravou as iniciais deles.

— Eu vou reconhecê-la.

Apesar da devastação do local, Omar-Jo sentiria, graças a essa água, alguns momentos de euforia.

Ora filtrando o orifício da mangueira, ora o liberando, ele fazia jorrar um ralo fio ou uma torrente, um riacho ou uma cascata.

Ele se divertiu fazendo reviver a relva, reanimando as folhagens a meia-haste, inundando as raízes estagnadas. Perseguiu a poeira que revestia os mármores com

uma mortalha enegrecida, fazendo aflorar suas veias e seu verniz. As flores artificiais brilharam, as poças de lama viraram charco; alguns corvos ali entraram, molhando as asas, patinando deliciosamente.

Desprezando qualquer economia, Omar-Jo esbanjou naquela terra árida e mortal um grande fluxo de líquido que ela absorvera imediatamente. Participando daquela sede, daquele desejo, ele banhou seu rosto, umedeceu sua cabeça e seu pescoço, inundou seu corpo. Depois, com a boca cheia, bebeu grandes goles daquela água efervescente.

Um pouco mais tarde, o menino não teve dificuldade em reconhecer o quadrado de mármore com as iniciais de Omar e de Annette embaixo de “1987”, data da união eterna dos pais.

Omar-Jo filtrou a água com seus dedos para que ela corresse mais fina, em carícias, sobre os dois nomes entrelaçados.

Por fim, ele se ajoelhou; encostou a bochecha na laje.

A água doce que ensopava seu rosto misturou-se à água salgada de suas lágrimas.

“Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em poder de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, ação, é uma de suas mais importantes consequências.”

(Haroldo de Campos)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como diz Campos (2006, p.44), a escolha de um texto a traduzir é reveladora. Revela, em nosso caso, não apenas o gosto pela leitura de teor poético e humanista, mas também pela leitura de uma escritura que valoriza a riqueza de uma língua por meio da gramática, das palavras ritmadas, das imagens, dos sentimentos, dos sons gerados. E, conseqüentemente, pelos interessantes desafios que pode proporcionar ao tradutor. Foi por isso que entendemos ser importante retomar aqui, sucintamente, os principais aspectos fundamentais da escritura de Chedid apresentados no Capítulo 1 e relacioná-los a alguns trechos traduzidos e discutidos no Capítulo 2. Como não os comentamos anteriormente de maneira explícita, recapitulamo-los devido à importância que tiveram para o resultado de nossa tradução. São eles:

1. Gramática

Já no Trecho 01 (Cf. p. 85), identificamos o respeito aos “imperativos habituais da linguagem” (Cf. p. 40), tais como a pontuação, que permite as “pausas dos brancos” (Cf. p. 41), e a rima. Como exemplo, em “Se tenir, parfois, au bord d’un trottoir : compter jusqu’à vingt, jusqu’à trente, quarante... sans qu’une voiture s’annonce sur la chaussée” (“Parar, volta e meia, no bordo do meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta... sem que um carro se anuncie na rua”), vemos que a utilização das vírgulas, dos dois pontos, das reticências e do ponto final proporciona o ritmo às orações, curtas, os silêncios no texto, bem como a clareza da imagem do que é contado; a rima está presente em [ois] e [oir], oração que traz também a aliteração em [t].

No Trecho 10 (Cf. p. 119-120) vemos o uso dos tempos verbais para dar força ao texto, à imagem, por meio do lirismo próprio à escritura. O acontecimento é dividido em catorze curtos parágrafos e quatro tempos verbais, que nesse contexto organizam a narrativa e deslocam o leitor no tempo e no espaço. No primeiro parágrafo, Omar-Jo está no Carrossel: “Lorsqu’il sentait son public avec lui, applaudissant et riant de ses loufoqueries, Omar-Jo changeait brusquement de répertoire” (“Quando sentia seu público com ele, aplaudindo e rindo de suas bizarrias, Omar-Jo de súbito mexia no repertório”. Narra-se no imperfeito. No sexto parágrafo, a frase curta, escrita no passado simples — “Ce furent d’autres paroles” (“Foram outras palavras) — quebra o acontecimento anterior e deixa o leitor sem chão, levando-o a uma viagem espacial e

temporal pelos músculos, pelos batimentos cardíacos do personagem, pela utilização do presente: “Ici les arbres escortent les avenues” (“Nessa cidade as árvores escoltam as avenidas”), “Là-bas les îlots em ruines se multiplient” (“Naquela, as ilhotas em ruína se multiplicam”). “Ici”, em Paris, “Là-bas”, no Líbano. Por meio deste exemplo, reiteramos que a reescritura de uma obra de Chedid não pode ocorrer sem a devida atenção à utilização dos tempos verbais em ambas as línguas de trabalho. E que, do ponto de vista da tradução, a escolha dos tempos verbais é deliciosamente desafiadora.

2. Lirismo

Ainda no Trecho 10, conforme comentamos na página 124, o lirismo é apreendido por meio dos sentimentos de Omar-Jo, desde as palavras que saem “du tréfonds” (das profundezas) aos sentimentos físicos que aquela voz interior lhe proporciona: “Elle s’insinue dans ses muscles, s’infiltré dans les battements du cœur, freine le voyage du sang. Il la voit, il la touche, cette cité lointaine. Il la compare à celle-ci, où l’on peut, librement, aller, venir, respirer !” (“Ela se insinuara em seus músculos, infiltrara-se em seus batimentos cardíacos, freara a viagem sanguínea. Ele a vira, a tocara — a cidade longínqua. Ele a comparara a essa, onde se pode, livremente, ir, vir, respirar!”). É como se a imagem do Líbano, devastado, o sufocasse. A intenção, entendemos, é tocar o leitor. Foi o que procuramos fazer em *O menino múltiplo*. Aproveitando o exemplo, retomamos a questão do tempo verbal no original e na tradução: no primeiro é usado o presente, enquanto na tradução é usado o pretérito mais que perfeito, por gosto próprio, por interpretação, buscando dar força ao trecho em seu contexto em língua portuguesa. Quanto à semântica, como já discutido, a autora se preocupa com a utilização de unidades lexicais de um mesmo campo semântico: enquanto na obra toda prevalecem palavras relacionadas a *ritmo*, se voltarmos, por exemplo, ao Trecho 01, nele prevalecem palavras relacionadas ao rio Sena, como *bord* (bordo) e *Naviguer* (Navegar) (Cf. p. 87). São questões que estiveram sempre presentes na tradução.

3. Sonoridade

A busca pela sonoridade na escritura, relacionada à “construção paciente de linhas, de parágrafos” (Cf. p. 40) e à busca pela palavra certa (Cf. p. 45), está o tempo todo presente em *L’enfant multiple* — e, portanto, em *O menino múltiplo*. Damos aqui

dois exemplos, a serem lidos e reescutados no CD para uma melhor percepção sonora, que caminha de mãos dadas com o ritmo: o Trecho 03, em “À la pensée de ces flots d’enfants montant à l’assaut de son futur Manège, il exultait” (“Ao pensar no poveréu pueril apossando-se de seu futuro Carrossel, ficava exultante”) e o Trecho 04, em “Tous deux prendraient le même cargo qui les débarquerait à Chypre. Ensuite, ils gagneraient Paris par mer et par chemin de fer, les moyens les plus économiques” (“Os dois partiriam no mesmo cargueiro que os deixaria em Chipre. Dali chegariam em Paris por mar e por ferrovia — por ar não daria”).

Este intenso exercício tradutório, concluímos, mostrou-se experiência.

Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, *dela mesma*, de sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir está presente um certo *saber*, um saber *sui generis*. A tradução não é nem uma subliteratura (como acreditou-se no século XVI), nem uma subcrítica (como acreditou-se no século XIX). Também não é uma linguística nem uma poética aplicadas (como acredita-se no século XX). A tradução é sujeito e objeto de um saber próprio. [...] Chamo a articulação consciente da experiência da tradução, distinta de qualquer saber objetivante e exterior a ela (assim como elaboram a linguística, a literatura comparada, a poética), de *tradutologia*. (BERMAN, 1999, p. 16-17, grifo do autor)

Enquanto experiência, Berman afirma que a tradução é originalmente reflexão (BERMAN, 1999, p. 16), a tradutologia (os Estudos da Tradução) sendo a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência. Foi o que, aqui, fizemos ao documentarmos, expormos e refletirmos sobre a experiência pela qual passamos antes, durante e depois do ato de traduzir, considerando não apenas nosso *saber* sobre a tradução, mas principalmente o aprendizado constante proporcionado por essa deliciosa experiência — a descoberta da autora, de sua crítica, os processos criativos da autora e da tradutora, os ímpetos, as frustrações, as associações teóricas. É, a apreendemos, essa experiência que é destrinchada nesta dissertação cujo gênero é a tradução comentada. Como já dissemos em artigo, no âmbito acadêmico, a natureza desse gênero tradutório “seria mais justificante que explicativa” e sua função seria, primeiramente, pedagógica (ZAVAGLIA; RENARD; JANCZUR, 2015, p.350), tanto para quem a produz como para quem a avalia, e para quem, a partir dela, pretende se inspirar, criticar, criar. Ainda, como afirmam Williams e Chesterman (2002, p.7), “a importância de tais pesquisas [como esta] reside na contribuição do aumento

da autoconsciência para a qualidade da tradução”. Foi o que, na qualidade de pesquisadoras-tradutoras, intuímos, bem como a compreensão de que todo ato relacionado a esta dissertação integra a anunciada tradução comentada, por dar subsídios para a sua realização. A análise do processo discutida no Capítulo 2, pedagógica — por proporcionar nossa educação e nossa reeducação —, possibilita tomarmos consciência do que fizemos, favorecendo uma tradução ética e responsável.

Ao refletirmos sobre a relação entre os processos criativos marcados na obra e na tradução, exemplificados nos capítulos 1 e 2, pensamos em diferenças e em semelhanças. A nosso ver, a principal diferença está na gestação do original e na gestação da tradução: a autora tem mais liberdade do que a tradutora, e aí falamos da criação da narrativa, dos personagens, das imagens, da organização, do próprio original, enquanto a tradutora tem sua liberdade reduzida pela necessidade de se prender ao original para poder reconstruí-lo em outra língua-cultura. Já no que concerne às semelhanças, observamo-las no que diz respeito à construção e à reconstrução dos discursos, da sonoridade, da busca pela palavra certa, pela significância imagética; da busca pela capacidade de provocar os sentimentos do leitor, próprios à força poética da prosa do original, à força poética da prosa em construção do Novo Outro, em outra língua-cultura. Lapidamos, como a escritora, um bloco de argila, com a diferença de que procurávamos registrar nossos movimentos — sem obter sucesso, visto que não registramos tudo, mas o que achávamos que merecia ser registrado, pois nos ajudaria posteriormente. Não sabemos se a escritora se satisfazia (quase) plenamente em suas versões finais, mas em nosso caso nem sempre ficamos satisfeitas com as soluções encontradas. Foi nas revisões do Novo Outro que pudemos melhorá-las. Meschonnic diz, inspirando-se no poeta russo Ossip Mandelstam, que “Na linguagem, é sempre a guerra” (1990, p. 78); voltando à luta de Chedid para encontrar a palavra certa¹⁸⁶, reiteramos que esse combate é constante na tradução e na criação do Novo Outro. A esse respeito consideramos oportuno utilizarmos as palavras de Britto, para enriquecer a discussão, no que concerne à diferença entre “o modo como texto de criação e texto de tradução se articulam” (BRITTO, 1999, p. 250-251):

Em ambos os casos, há momentos de autonomização e de aproximação, mas enquanto na tradução a estrutura é mais ou menos

¹⁸⁶ Cf. p. 45.

equilibrada, no caso da criação o movimento de autonomização é claramente predominante. De modo mais preciso, podemos dizer que na tradução cada movimento de autonomização é imediatamente submetido a novo confronto com a primeira fonte — o original — sendo não raro seguido de um movimento corretivo de aproximação (...).

Ou seja: enquanto o autor busca se afastar (autonomização) de qualquer possível influenciador, como de outros autores e de outros textos que são suas fontes, como diz o autor, o tradutor volta (aproximação) sempre ao original, embora ambos passem constantemente por esses dois momentos.

A percepção da semelhança entre os processos de busca pelas palavras no original e na tradução nos leva ao seguinte raciocínio: não estaria a alteridade presente em toda e qualquer escritura, conforme definida por Barthes¹⁸⁷, seja para um escritor de uma obra original como para um escritor de uma tradução? Não seria, inclusive, uma escritura a interpretação do leitor, visto que é ela que dá o status, à obra escrita, à obra reescrita, de literatura? Isto posto, não seria a alteridade a ação que transforma uma obra em literatura? Que possibilita a escritura, a reescritura, a leitura? Não respondemos a essas questões, mas, a partir delas, ponderamos que a alteridade estaria no cerne de qualquer atividade crítico-criadora. E que, a todo momento, buscando alcançá-la, o tradutor enfrenta questões de cunho ético devido à responsabilidade que ele teria para com o Outro — autor, obra. Desse ponto de vista percebemos, durante as revisões finais em língua portuguesa, que a dificuldade não está, necessariamente, em alcançar a alteridade, mas em eliminá-la para a criação do Novo Outro. Mesmo sem consultar o original, ele reside em nós, enquanto leitoras-tradutoras, também devido à aproximação comentada acima por Britto.

Ainda, nesta dissertação, aprofundamo-nos numa dimensão mais filosófica da linguística discutida na tradução, com Meschonnic, recorrendo à filosofia, inicialmente na tradução, com Laygues, e posteriormente plena, com Lévinas, à tradutologia de Toury, que se apoia na sociologia e na psicologia, e Berman, adepto da escola alemã de tradução. Ou seja: os Estudos da Tradução — ou tradutologia —, enquanto disciplina autônoma, são diretamente influenciados por várias disciplinas, pensamentos, como os que mencionamos acima. A nosso ver, é o sujeito que requer esta interrelação, por demandar a alteridade, o diálogo¹⁸⁸, para existir; para que haja tradução. Esta interdisciplinaridade nos levou a associar teóricos tão diferentes; mas

¹⁸⁷ Cf. p. 27, nota de rodapé 13.

¹⁸⁸ Cf. p. 158 a 161.

que entendemos serem complementares, como Meschonnic e Toury. Não obstante, consideramos que as teorias devem ser constantemente pensadas, questionadas, reconstruídas, adaptadas a cada projeto tradutório de pesquisa, possibilitando assim sua revisão, a percepção de outras funções e a realização de novas associações, que só enriquecem o mundo dos Estudos da Tradução. Nesse sentido, do ponto de vista da elaboração, ainda inicial, do conceito por nós chamado de *identidade tradutória*¹⁸⁹, em nenhum momento tivemos a pretensão de desenvolver uma teoria, mas apenas de responder a uma dúvida inicial nossa, conforme colocado no subcapítulo 3.3¹⁹⁰.

Por fim, por meio desta dissertação e de parte do Novo Outro em formação, “O menino múltiplo”, esperamos poder chacoalhar vidas inertes, multiplicar olhares — nos Estudos da Tradução e nos leitores lusófonos da obra de Chedid.

Para pesquisas futuras pensamos em dois caminhos que podem convergir. O primeiro seria, no âmbito dos Estudos da Tradução e da crítica genética, após ter finalizado a tradução de todo o livro, analisar os manuscritos do romance *L'enfant multiple*, de Chedid, buscando levantar dúvidas e alterações da autora, comparando-as às nossas, aos “manuscritos” de “O menino múltiplo”, e analisando ambos os processos, o que nos daria outros caminhos a percorrer. O segundo, que poderia servir de baliza teórica para o primeiro, seria a continuação do desenvolvimento do conceito de *identidade tradutória*, com a colaboração, se possível, de um ou mais pesquisadores da Filosofia e da Tradução, por exemplo (talvez em um grupo multidisciplinar, com psicolinguistas, sociólogos), por julgarmos a interdisciplinaridade intrínseca aos Estudos da Tradução; a nosso ver, produziria resultados bem mais interessantes. Sugerimos, outrossim, cativar — encantar — colegas para que proponham pesquisas sobre a escritora e suas obras em áreas como Literatura Francesa e de expressão francesa, Crítica Literária, Linguística, Didática, Literatura Comparada, Artes Plásticas, Visuais, do Corpo, Música, Literatura Árabe, pela intertextualidade e pelas influências, Filosofia, História, para que possamos, juntos, compartilhar o mundo apresentado por Chedid, o mundo da literatura e da cultura de raízes árabes de expressão francesa em terras lusófonas.

¹⁸⁹ Cf. p. 156.

¹⁹⁰ Idem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigos / Reportagens / Entrevistas

- BAKER, M. Norms. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**, London & New York, p. 163-165, 2001.
- BAUDIN, J. La parole le livre. **Andrée Chedid et son œuvre – une « quête de l’humanité »**, Paris, p. 5-15, 2003.
- BEAULIEU, J.-P. Voix et présences de femmes : la relecture de l’histoire par Andrée Chedid. **Études françaises — Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux**, Montréal, 40, n. 1, p.81-93, 2004. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/008477ar>>. Acesso em: 24 nov 2015.
- BENSOUSSAN, A. Écrire l’autre, décrire l’autre : Guillermo Cabrera Infante et moi. **New Spanish Books**, Paris, 2013. Disponível em: <<http://www.newspanishbooks.fr/article-de-fond/albert-bensoussan-criere-l-auteur-d-criere-l-autre>>. Acesso em: 24 nov 2015.
- BOUSTANI, C. L’imaginaire libanais dans l’espace romanesque d’Andrée Chedid. **Andrée Chedid — Racines et Liberté**, Paris, n. 34, p. 57-68, 2004. Itinéraires et contacts de cultures.
- BRAESTER, M. Entre Je et Tu — découpage d’un parcours poétique. **Chedid et son œuvre — une « quête de l’humanité »**, Paris, p. 30-41, 2003.
- BRITTO, P. H. **Tradução e criação**. Cadernos de Tradução, Florianópolis: UFSC, v. 1, n. 4, p. 239-262, 1999.
- CHAULET-ACHOUR, C. Andrée Chedid et le fleuve des générations. **Andrée Chedid – L’enfance multiple**, Arras, n. 14, p. 49-58, 2003. Cahiers Robinson.
- CHEDID, A. Andrée Chedid — Le premier visage. **Nuit blanche, magazine littéraire**, n. 28, p. 56-58, 1987. Entrevista concedida a Francine Bordeleau. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/20785ac>>. Acesso em: 24 nov 2015.
- _____. L’invitée du mois — Andrée Chedid. Un questionnement essentiel. [nov 1997] **Le Courrier de l’Unesco. Où va le théâtre ?**, p. 48-50. Entrevista concedida a Martine Leca.
- DELBOS, C. Les voix de l’enfance dans le poème. **Andrée Chedid – L’enfance multiple**, Arras, n. 14, p. 21-35, 2003. Cahiers Robinson.
- FENOGLIO, I. Ma première rencontre avec Andrée Chedid. **Colloque Andrée Chedid — Racines et Liberté**. Printemps poétique de Villeteuse. 27 mai 2002. Texto lido no colóquio, sem título, enviado por e-mail à autora desta dissertação em 03 out 2013.
- _____. Entretien avec Andrée Chedid. Écrire ce n’est pas non-vivre, c’est plus (+) vivre. **Genesis**, Paris, n. 21, p.127-139, 2003.
- _____. Voix orientées, visages multiples. Un parcours à travers les notes inédites et les brouillons d’Andrée Chedid. **Andrée Chedid – Racines et Liberté**. Paris, v. 34, p. 97-108, 2004. Itinéraires et contacts de cultures.

- _____. L'écriture francophone et sa réception en Égypte entre 1900 1950 in LANÇON, D. ; MAYAUX, C. **Edmond Jabès : l'éclosion des énigmes**. Colloque de Cerisy. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2008.
- ABD EL AAL, I. F. **Le français en Egypte : un capital de distinction – esquisse d'une description du bilinguisme arabe/français en Egypte dans la première moitié du XXe siècle**. Bulletin du CEDEJ, 24, 2^e sem., p. 179-188, 1988.
- FOUCAULT, J. Corps à Corps avec les mots pour un Enfant multiple. **Andrée Chedid — L'enfance multiple**, Arras, n. 14, p. 59-72, 2003. Cahiers Robinson.
- FURLAN, M. Étienne Dolet e o “modo de traduzir bem de uma língua a outra. **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 21, p. 67-86, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v1n21p67/7581>>. Acesso em: 18 out 2015.
- KOBER, M. Lieux poétiques, espaces d'accueil d'Andrée Chedid. **Andrée Chedid — Racines et Liberté**, v. 34, Paris, p. 29-40, 2004. Itinéraires et contacts de cultures.
- LANÇON, D. L'ingénuité d'Andrée Chedid. **Andrée Chedid — L'enfance multiple**, Arras, n. 14, p. 9-19, 2003. Cahiers Robinson.
- _____. Nationalité littéraire et universalisme de l'œuvre d'Andrée Chedid. **Andrée Chedid — Racines et Liberté**, Paris, v. 34, p. 73-86, 2004. Itinéraires et contacts de cultures.
- LAYGUES, A. **Le traducteur semeur d'éthique : pour une application de la pensée d'Emmanuel Lévinas à la traduction**. Érudit. TTR : traduction, terminologie, rédaction. vol. 17. n° 2. 2004. 45-56. Vel em: « <http://www.erudit.org/revue/ttr/2004/v17/n2/013270ar.pdf> ». Acesso em: 20/06/2013.
- LORENCEAU, A. La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui [Résultats d'une enquête]. **Langue française**, n. 45, p. 88-97, 1980. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1980_num_45_1_5269> . Acesso em: 29 abr 2015.
- MAKWARD, C. La même dans l'autre : Andrée Chedid, le temps et le corps au féminin. **Des femmes et de l'écriture : Le bassin méditerranéen**, Paris, p. 37-48, 2006.
- MUNDAY, J. Main issues of translation studies. **Introducing Translation Studies — Theories and Applications**. 4. ed. London and New York: Routledge, 2016. Disponível em: <<http://cw.routledge.com/textbooks/0415229278/pdf/chapter.pdf>>. Acesso em: 20 set 2015.
- MESCHONNIC, H. Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font. **Meta : journal des traducteurs**, v. 40, n. 3, p. 514-517, 1995. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/003640ar>>. Acesso em: 04 jun 2015.
- PEETERS, L. De la genèse du poème : Chedid et Gaspar. **Andrée Chedid et son œuvre — une « quête de l'humanité »**, Paris, p. 58-73, 2003.

- POLAK, E. **Le protectorat britannique en Egypte**. Artigo publicado em 10 jan 2014. Disponível em: <<http://www.lesclesdumoyenorient.com/Le-protectorat-britannique-en.html>>. Acesso em: 09 abr 2015.
- SOLÉ, R. Entre Nil et Seine. **Andrée Chedid — Racines et Liberté**, Paris, v. 34, p. 69-72, 2004. Itinéraires et contacts de cultures.
- VAUDIN, V. Andrée Chedid à l'école : état des lieux et proposition d'anthologie. **Cahier Robinson — Andrée Chedid – L'enfance multiple**, Arras, n. 14, p. 117-127, 2003.
- ZAVAGLIA, A. As relações culturais na tradução de textos especializados. **Linguagem**, São Paulo, v. 10, p.1-9, 2009.
- _____; RENARD, C.; JANCZUR, C. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. **Aletria**, Belo Horizonte, v.25, n.2, p. 331-352, 2015.
- ZILLY, B. O tradutor implícito. Considerações acerca da translingualidade de Os Sertões. **Revista USP**, n. 45, p. 85-105, mar/mai 2000.

Dicionários

- AULETE, C. **Dicionário online da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br>>. Acesso em: 01 out 2014.
- CORRÊA, R. A.; SARY, H. S. **Dicionário escolar francês-português, português-francês**. 6. ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1980.
- FERNANDES, J. A. **Dicionário de Rimas da Língua Portuguesa**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- JAPIASSÚ, H; MARCONDES, D. **Dicionário da Filosofia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- **LAROUSSE.FR**. Dicionário monolíngue de francês. 2008? Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>>. Acesso em: 10 out 2015.
- NÈGRE. X. **Lexilogos — Mots et merveilles d'ici et d'ailleurs**. 2002-2015. Disponível em: <www.lexilogos.com>. Acesso em: 01 out 2014.
- PIERREL, J.-M.(Dir.). **Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)**. Nancy: Nancy Université, 2013. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr>>. Acesso em: 01 out. 2014.
- Porto Editora. **Dicionário Moderno de Francês — Português; Dictionnaire Moderne Français — Portugais**. [S.l.]: Kindle, 2012.
- REY, A. **Le Petit Robert des noms propres — dictionnaire illustré**. Paris: Le Robert, 1994.
- _____. **Le Robert Micro: dictionnaire d'apprentissage de la langue française**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2006.

- _____. CHANTREAU, S. **Dictionnaire des expressions et locutions**. Le Robert, 2006.
- ROCHA, C. A. de M.; ROCHA, C. E. P. de M. **Dicionário de locuções e expressões da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- SANTOS, D. R. et al. **Dicionário Online de Português**. 2009-2015. Disponível em: <www.dicio.com.br>. Acesso em: 24 nov 2015.
- _____. **Dicionário de sinônimos**. 2011-2015. Disponível em <www.sinonimos.com.br>. Acesso em: 24 nov 2015.
- SILVEIRA, J. G. **Dicionário de expressões populares da língua portuguesa**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- XATARA, C. M.; OLIVEIRA, W. L. de. **Novo PIP — Dicionário de provérbios, idiomatismos e palavrões em uso. Francês — Português, Português — Francês**. 2. ed. São Paulo: Editora de Cultura, 2008.

Documentos audiovisuais e radiofônicos

- GALLET, D; MAKKI, M. **Andrée Chedid, quand le Nil rejoint la Seine**. 2011. Espace francophone – Organisation Nationale de la Francophonie (OIF). France Télévisions. 27min26s. Entrevista realizada com Andrée Chedid por Mona Makki. Documentário televisivo. Disponível em: <<http://tvfrancophonie.org/h264/136>>. Acesso em: 01 out 2014.
- MAALOUF, M. **Hommage à la romancière et poétesse Andrée Chedid**. 08 fev 2011. RFI, Culture Vive. Entrevista realizada com Andrée Chedid por Muriel Maalouf. Retransmitida em 03 set 2005. Programa de rádio. Disponível em: <<http://www.rfi.fr/emission/20110208-1>>. Acesso em 09 abr 2015.
- PIVOT, B. **Qui est Andrée Chedid**. 27 set. 1985. Programa Apostrophe, Antenne 2. 05min50s. Entrevista realizada com Andrée Chedid por Bernard Pivot. Programa televisivo. Disponível em: <<http://www.ina.fr/video/I10023947>>. Acesso em 09 abr 2015.
- COURTEMANCHE, P.; PAILLER, A. **Regards de femme – Entretien avec Andrée Chedid**. 26 out. 1989. France Régions 3 Toulouse, 28min03s. Programa televisivo. Entrevista realizada com Andrée Chedid por Aline Pailler. Disponível (para venda) em: <<http://www.ina.fr/video/CAC02058517>>. Acesso em 01 out 2014.
- MESHONNIC, H. **Embiber le traduire**. Radio Suisse Italienne – Rete 2. 27 set 2003. 10min15s. Disponível em : <<http://www.culturactif.ch/traduction/meschonnic.htm>>. Acesso em 1º set 2015.
- ZILLY, B. et al. **A Tradução como Crítica — II Seminário Internacional de Crítica Literária**. 2011. Itaú Cultural. São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9LBjyUaLKcc>>. Acesso em: 1 out 2015.

Livros

- BARTHES, Roland. **Aula** — aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 14ª edição. São Paulo: Cultrix, 2009.
- BENVENISTE, E. **Problèmes de linguistique générale 1**. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Neri. v.2. Campinas: Pontes, 1989.
- BERMAN, A. **Pour une critique des traductions : John Donne**. Bibliothèque des idées. Paris: Gallimard, 1995.
- _____. **La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain**. Paris: Seuil, 1999.
- CAMPOS, H. de. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHAULET-ACHOUR, C. (Org.). **Andrée Chedid — L'enfance multiple**, n. 14. Arras: Université de Artois, 2003. Cahiers Robinson.
- CHEDID, A.; CHEDID, L. A. **Le cœur demeure**. Paris: Stock, 1999.
- CHEDID, A.; SALAGER, A.; SPILMONT, J.-P. **Rencontrer l'inespéré — textes et entretiens**. Vénissieux: Paroles d'Aube, 1993.
- CHEDID, A. **La cité fertile**. Paris: Flammarion (J'ai lu), 1972.
- _____. **Cavernes et Soleils**. Paris : Flammarion, 1979.
- _____. **Épreuves du vivant**. Paris: Flammarion, 1983.
- _____. **Le sixième jour**. Paris: Flammarion, 1986.
- _____. **L'enfant multiple**. Paris: Flammarion, 1989.
- _____. **Grammaire en fête**. Paris: Folle Avoine, 1998.
- DESSONS, G. ; MESCHONNIC, H. **Traité du rythme — Des vers et des proses**. Paris : Dunod, 1998.
- EVEN-ZOHAR, I. **Polysystem studies**. Poetics Today, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. v. 11, n. number 1, 1990, 1997. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em: 24 nov 2015
- GRITZ, D. **Lévinas face au beau**. Paris: Éditions de l'éclat, 2004. Disponível em: <<http://www.lyber-eclat.net/lyber/gritz/gritz.html> >. Acesso em: 14 dez 2015.
- IZOARD, J. **Seghers — Poètes d'aujourd'hui: Andrée Chedid**. Paris: Seghers, 2004.
- KERNEL, B. **Andrée Chedid — Entre Nil et Seine. Entretiens avec Brigitte Kernel**. Paris : Belfond, 2006.
- LEDERER, M. **La traduction aujourd'hui — Le modèle interprétatif**. Paris: Hachette, 1994.

- LEVINAS, E. **Totalité et Infini — Essai sur l'extériorité**. Le Livre de Poche, Biblio Essais (1990). La Haye : Martinus Nijhoff, 1971.
- _____. **Ethique et infini : dialogues avec Philippe Nemo**. Paris: Fayard 1985.
- MESCHONNIC, H. **Pour la poétique I : essai**. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. **Critique du rythme : anthropologie historique du langage**. Paris: Editions Verdier, 1990.
- _____. **Poétique du Traduire**. Paris: Editions Verdier, 1999.
- _____. **La rime et la vie**. Paris: Gallimard, 2006.
- POIRIÉ, F. **Emmanuel Lévinas: Ensaio e entrevistas**. Tradução de J. Guinsburg, Marcio Honorio Godoy e Thiago Blumenthal. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campo e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SAUSSURE, F. de. **Curso de lingüística geral**. Tradução de A. Chelini, José P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix; USP, 1969.
- TOURY, G. **Descriptive Translation Studies — and beyond**. v. 4 . Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Pub. Co.,1995.
- VÁRIOS AUTORES. **Les Plus belles pages de la poésie française** (préface Jeanne Bourin). 3. éd. France : Reader's Digest, 2005.
- VINAY, J.-P.; DARBELNET, J. **Comparative Stylistics of French and English: a methodology for translation**. Tradução de Juan C. Sager e M. J. Hamel. v. 11. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins Translation Library. John Benjamins Publishing Company, 1995.
- WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A.. **The Map: a beginner's guide to doing research in Translation Studies**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

Websites e outros

- CINTRÃO, H. P. **Colocar lupas, transcriar mapas — iniciando o desenvolvimento da competência tradutória em nível básico de espanhol como língua estrangeira**. 2006 570 p. Tese de doutorado — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-08082007-145636/pt-br.php>>. Acesso em: 14 out 2015.

- DAVIES, M; FERREIRA, M. J. **Corpus do português: 45 million words, 1300s-1900s.** (2006-). Disponível em: <http://www.corpusdoportugues.org>. Acesso em: 14 dez 2015 .
- GALERIA virtual de arte do Vale do Paraíba. São José dos Campos: Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 1998. Apresenta reproduções virtuais de obras de artistas plásticos do Vale do Paraíba. Disponível em: <<http://www.virtualvale.com.br/galeria>>. Acesso em: 27 nov. 2001.
- CRISTÓFARO-SILVA, T.; YEHIA, H. C. **Sonoridade em Artes, Saúde e Tecnologia.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2009. Disponível em: <<http://fonologia.org>>. ISBN 978-85-7758-135-1. Acesso em: 14 dez 2015.
- RENARD, C. M. C. L'identité traductive : un concept en développement. Montréal : Université de Montréal, 2015. (Comunicação oral).

APÊNDICES

APÊNDICE A — TRADUÇÃO DA PRIMEIRA PASSAGEM DE *LES SAISONS DE PASSAGE* (Chedid, A. *Les saisons de passage*. Paris: Flammarion, 1996, p. 5-6)

Autora: Andrée Chedid

Tradutora: Carla de Mojana di Cologna Renard

Original

Vieillesse

Ma mère. Je ne peux me détacher de ton dernier visage. De cette peau trop fine, plissée, adhérant à tes pommettes. Cette peau rayée, filetée, désormais tienne après un commun et si long parcours.

Je ne peux oublier ton frais visage de jadis, réduit à présent à ses linéaments. Je remarque tes fossettes défaites, ton bel ovale ravagé. Tes yeux d'un bleu déterminé, traversés d'éclairs, sont devenus cette matière vague et grisâtre, noyés dans leur cécité. Transpercés, par à-coups, d'éclats surgis de sursauts intérieurs — que tu provoques et sollicites —, ils s'anémient très vite, se résorbent dans tes pénombres, répondent de moins en moins à tes appels.

Je me glisse en toi, comme un poisson. Je m'incorpore à ton corps. Je m'engloutis dans cette mare stagnante de la vieillesse, dans ses pièges refermés. Je perds, avec toi, ce fil qui relie à l'écheveau de l'existence. J'accomplis en toi cette descente vers l'antre, le nid ? Ou bien le gouffre, qui nous aspire irrémédiablement.

A quatre-vingt-seize ans, tu n'as plus l'âge des rémissions, des résurrections, des espérances. A quatre-vingt-seize ans, il n'y a pas, il n'y a plus de lutte possible, de combat, ni d'avenir !

Tout doit te paraître brumeux, lointain. Tu voudrais saisir les choses, les êtres, l'instant ; tu n'en as plus le pouvoir, ni la force. Alors tu joins les lèvres pour un baiser qui te raccorderait, encore une fois, à un visage aimé, ou simplement à un visage qui passe ; un visage qui répondrait à ce baiser de tes lèvres fripées. Un visage qui t'offrirait une expression de tendresse ; même de brève compassion, tu t'en contenterais ! Un visage qui dissiperait, pour quelques secondes, ce temps qui t'a

vaincue, cernée, te laissant orpheline de toi-même comme un enfant abandonné face à l'indescriptible, à l'inconnu.

Je suis toi, je suis moi. Telle que je deviendrai si ma vie se prolonge ; soumise à ce temps qui nous traque, déposant ses stigmates sur la surface et les recoins de notre chair.

Tu restes belle cependant. Par moments ta peau est translucide, ton œil s'éveille, ton sourire se propage. Comme en ce dimanche, veille de ta mort.

Tradução

Velhice

Minha mãe. Não posso me desprender de suas últimas expressões faciais. Da pele muito fina, enrugada, aderindo às maçãs do rosto. A pele riscada, marcada, de hoje em diante sua, após um comum e tão longo percurso.

Não posso esquecer seu rosto vigoroso de outrora, reduzido agora a contornos. Percebo as covinhas vencidas, o belo formato oval devastado. Seus olhos, de um azul determinado, atravessados por feixes sombrios, tornaram-se essa matéria vaga e acinzentada, afogados em sua cegueira; transpassados, de maneira descontínua, por feixes luminosos vindos de tremores internos — que você provoca e solicita —, eles se debilitam muito rapidamente, fundem-se em suas névoas, respondem cada vez menos aos seus chamados.

Eu me deslizo em você, como um peixe. Incorporo-me ao seu corpo. Desapareço nessa poça estagnada da velhice, em suas armadilhas obstruídas. Perco, com você, o fio que se conecta à meada da existência. Realizo, por você, a descida em direção ao antro, o ninho? Ou mesmo ao abismo, que nos aspira irremediavelmente.

Aos noventa e seis anos, você não está mais na idade de paixões, ressurreições, esperanças. Aos noventa e seis anos, não há, não há mais luta possível, nem combate, nem futuro.

Tudo deve parecer confuso, distante. Você gostaria de compreender as coisas, os seres, o instante; você não tem mais o poder, nem a força. Une então os lábios para um beijo que te faria lembrar, uma vez mais, de um rosto amado ou,

simplesmente, de um rosto de passagem; um rosto que responderia ao beijo dos seus lábios enrugados; um rosto que te ofereceria uma expressão de carinho, ou de singela compaixão, contentar-te-ia! Um rosto que dissiparia, por alguns segundos, o tempo que te venceu, encarcerada, deixando-te órfã de ti mesma, como uma criança abandonada diante do indescritível, do desconhecido.

Eu sou você, eu sou eu. Como me tornaria se minha vida se prolongasse, submissa ao tempo que nos persegue, deixando estigmas na superfície e em todos os cantos de nossa carne.

Mas você continua bela. Em alguns momentos sua pele é translúcida, seu olhar desperta, seu sorriso se propaga. Como neste domingo, véspera de sua morte.

APÊNDICE B — NUMERAÇÃO DAS FAIXAS DO CD APENSADO A ESTA DISSERTAÇÃO

Faixas registradas por Carla de Mojana di Cologna Renard. O CD encontra-se na última página desta dissertação (p. 276). Tempo total: 37 minutos.

Faixa 01 — Capítulo 1. Trecho original da página 11 de *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid. Página 46 da dissertação.

Faixa 02 — Capítulo 1. Trecho traduzido por Carla Renard da página 11 de *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid. Páginas 51 e 184 da dissertação.

Faixa 03 — Capítulo 1. Poema *Pavane de la Virgule*, de Andrée Chedid. Página 53 da dissertação.

Faixa 04 — Capítulo 1. Primeira e segunda versões manuscritas do primeiro parágrafo de *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid. Páginas 57 e 58 da dissertação.

Faixa 05 — Capítulo 1 e Trecho 01 do Capítulo 2. *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, página 9. Na dissertação, páginas 59 e 85.

Faixa 06 — Subcapítulo 4.2. Tradução de Carla Renard do Trecho 1 lido na faixa 5 deste CD. Na dissertação, página 182.

Faixa 07 — Capítulo 2. Trecho 02. *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, página 11. Na dissertação, página 89.

Faixa 08 — Subcapítulo 4.2. Tradução de Carla Renard do Trecho 2, lido na faixa 7 deste CD. Na dissertação, página 183.

Faixa 09 — Capítulo 2. Trecho 03. *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, página 13. Na dissertação, página 91.

Faixa 10 — Subcapítulo 4.2 Tradução de Carla Renard do trecho 3 lido na faixa 9 deste CD. Na dissertação, página 185.

Faixa 11 — Capítulo 2. Trecho 04. *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, página 20. Na dissertação, página 94.

Faixa 12 — Subcapítulo 4.2 Tradução de Carla Renard do trecho 4 apresentado na faixa 11 deste CD. Na dissertação, página 192.

Faixa 13 — Capítulo 2. Trecho 05. *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, página 20. Na dissertação, página 98.

Faixa 14 — Subcapítulo 4.2 Tradução de Carla Renard do trecho 5 apresentado na faixa 13 deste CD. Na dissertação, página 192.

Faixa 15 — Capítulo 2. Trecho 06. *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, páginas 39 e 40. Na dissertação, página 101.

Faixa 16 — Subcapítulo 4.2 Tradução de Carla Renard do trecho 6 apresentado na faixa 15 deste CD. Na dissertação, página 211.

Faixa 17 — Capítulo 2. Trecho 07. *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, página 62. Na dissertação, página 106.

Faixa 18 — Subcapítulo 4.2 Tradução de Carla Renard do trecho 7 apresentado na faixa 17 deste CD. Na dissertação, páginas 231 e 232.

Faixa 19 — Capítulo 2. Trecho 08. *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, página 64. Na dissertação, páginas 110 e 111.

Faixa 20 — Subcapítulo 4.2 Tradução de Carla Renard do trecho 8 apresentado na faixa 19 deste CD. Na dissertação, página 234.

Faixa 21 — Capítulo 2. Trecho 09. *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, página 68. Na dissertação, página 116.

Faixa 22 — Subcapítulo 4.2 Tradução de Carla Renard do trecho 9 apresentado na faixa 21 deste CD. Na dissertação, página 238.

Faixa 23 — Capítulo 2. Trecho 10. *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, páginas 69 e 70. Na dissertação, página 119.

Faixa 24 — Subcapítulo 4.2 Tradução de Carla Renard do trecho 10 apresentado na faixa 23 deste CD. Na dissertação, páginas 239 e 240.

Faixa 25 — Capítulo 2. Trecho 11. *L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, páginas 74 e 75. Na dissertação, páginas 128 e 129.

Faixa 26 — Subcapítulo 4.2 Tradução de Carla Renard do trecho 11 apresentado na faixa 25 deste CD. Na dissertação, páginas 244 e 245.

ANEXOS

ANEXO A — LETRA DA MÚSICA *JE DIS AIME*

Fonte: CHEDID, Andrée. **Au cœur du cœur** — Poèmes choisis et préfacés par Matthieu Chedid et Jean-Pierre Siméon. Libro: Paris, 2010, p. 95.

Autora: Andrée Chedid
Compositor: Matthieu Chedid

J'ai les méninges nomades
J'ai le miroir maussade
Tantôt mobile
Tantôt tranquille
Je moissonne sans bousculade

Je dis Aime
Et je le sème
Sur ma planète
Je dis M
Comme un emblème
La haine je la jette

Je dis AIME, AIME, AIME

Du Sphinx dans mon rimeur
Paris au fil du cœur
Du Nil dans mes veines
Dans mes artères coule la Seine

Je dis Aime
Et je le sème
Sur ma planète
Je dis M
Comme un emblème
La haine je la jette

Je dis AIME, AIME, AIME

ANEXO B — CRONOLOGIA: VIDA E TRABALHO DE ANDRÉE CHEDID

Fonte: <http://www.andreechedid.com>¹⁹¹

March 20, 1920	Andrée SAAB is born in Cairo, Egypt to Alice (Khoury-Haddad) GODEL and Selim SAAB. Her mother's family was from Damascus, Syria and her father's family was from Baabda in Lebanon.
1926-34	Elementary education: a boarder at a Sacred Heart school in Cairo
1934-38	Secondary education: a boarder at a Catholic secondary school in Paris
1942	B.A. in journalism from the American University in Cairo
August 23, 1942	Marriage to Louis CHEDID, medical student
1943	Publishes her first collection of poetry in English, <i>On the Trails of My Fancy</i> in Cairo.
1943-46	Spends three years in Lebanon while husband completes medical school
April 13, 1945	Daughter, Michèle born in Beirut, Lebanon; currently a painter who resides with her family in Luxembourg
1946	Moves to Paris where both she and her husband become French citizens; Dr. Louis Chedid begins his work at Institut Pasteur
January 1, 1948	Son, Louis born in Ismailia, Egypt; currently a composer and singer of popular music. His son, Mathieu, known as "M" is the latest singing sensation in France
1949	Publishes her first collection of poetry in French, <i>Textes pour une figure</i>
1950	<i>Textes pour un poème</i> (poetry); she will use this title for her first anthology in 1987
1952	Publishes her first novel, <i>Le Sommeil délivré</i>
1953	<i>Textes pour le vivant</i> (poetry)

¹⁹¹ Última consulta em 21 nov 2015.

1955	Textes pour la terre aimée (poetry); Jonathan (novel); second version of this novel: Mon ennemi, mon frère appears in 1982
1956	Terre et poésie (poetry)
1957	Terre regardée (poetry)
1960	Seul le visage,(poetry); her third novel, Le Sixième jour will become the text for a film directed by Youssef Chahine in 1986
1963	Le Survivant (novel)
1965	Double-Pays (poetry); L'Etroite peau (short stories)
1966	Prix Louise Labé for poetry
1968	Contre-chant (poetry); beginning of her current collaboration with the publisher, Flammarion; her plays, Bérénice d'Egypte, Les Nombres and Le Personnage are also published; Le Coeur et le temps (poems for children)
1969	L'Autre (novel) will become the text for the film of the same name, directed by Bernard Giraudeau in 1990; Le Montreur (play); Le Liban (essay)
1971	Visage premier (poetry)
1972	Prix de l'Aigle d'or for poetry; La Cité fertile (novel); Le Dernier candidat (play)
1973	Fêtes et Lubies (poetry); Prendre corps (poetry)
1974	Voix multiples (poetry); Néfertiti et le rêve d'Akhnaton (novel); Guy Levis-Mano (essay)
1975	Grand Prix des Lettres Françaises de l'Académie Royale de Belgique; Prix de l'Afrique Méditerranéenne
1976	Prix de l'Académie Mallarmé for poetry; Fraternité de la parole (poetry); Cérémonial de la violence (poetry)
1977	La Mort devant (engraving by Bernard Carlier); Andrée Chedid: Poètes d'aujourd'hui (Seghers)
1978	Cadences de l'univers: six poèmes (illustrated volume by Roger Bertemes); Sommeil contradictoire (illustrated volume by Jean Gourmelin); Les Corps et le temps, suivi de l'Etroite peau (short stories)
1979	Bourse Goncourt de la nouvelle; Cavernes et soleils (poetry); Navigation des hommes (illustrated volume by H.E. Kalinowski); Lubies (children's book)

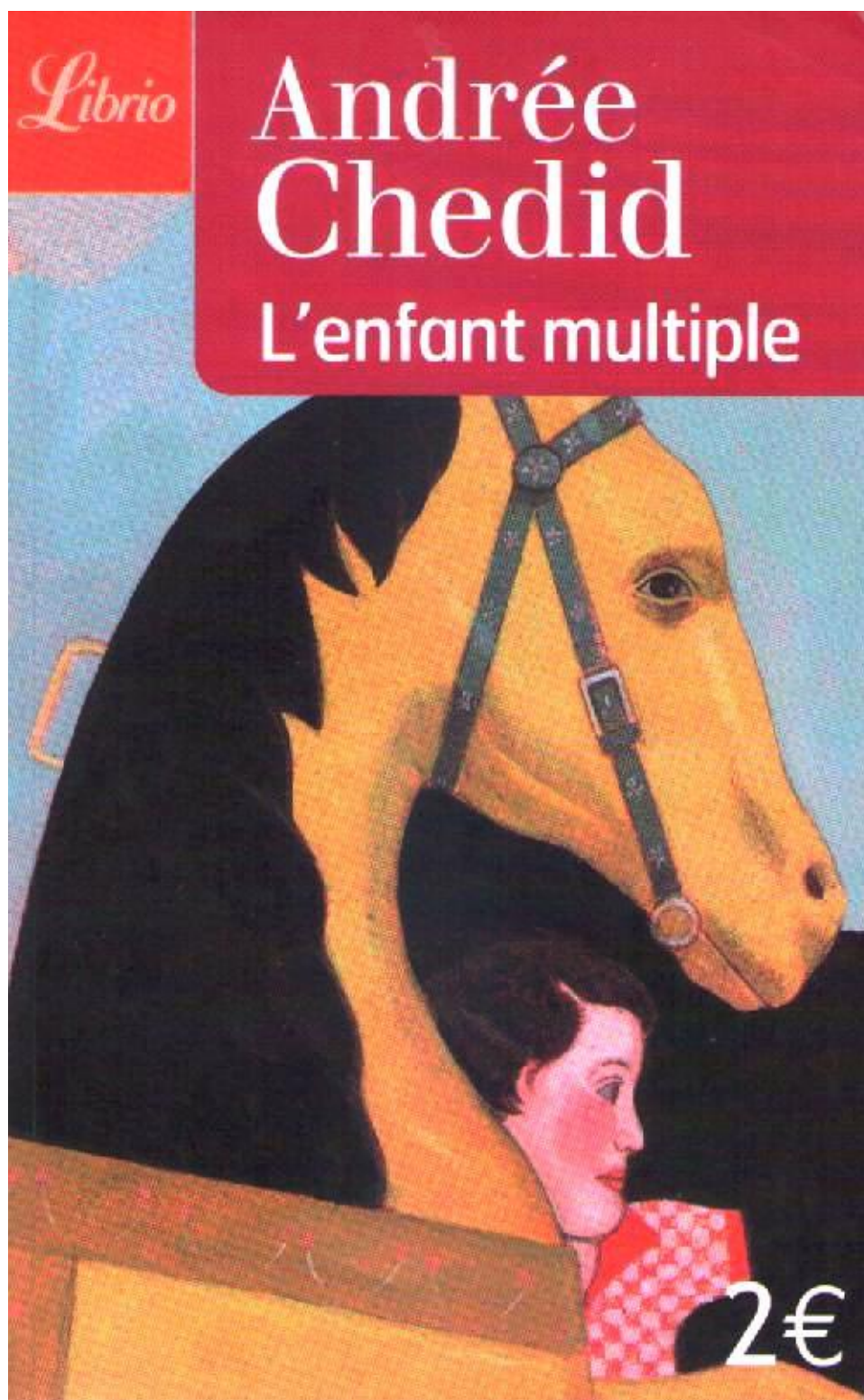
1980	La Fête à Zouzou (illustrated volume by Mariette); Grandes oreilles, tout oreilles (children's book)
1981	Les Marches de sable (novel); Théâtre I (Bérénice d'Egypte, Les Nombres, Le Montreur) (first anthology of plays)
1982	Mon ennemi, mon frère (novel) (second version of Jonathan)
1983	Epreuves du vivant (poetry); Derrière les visages (short stories); L'Etrange mariée (children's book)
1984	Echec à la reine (play); Grammaire en fête (children's book)
1985	7 plantes pour un herbier (illustrated volume by Tanguy Dohollau); La Maison sans racines (novel)
1986	Prix Pierre Régner de l'Académie Française; Sept textes pour un chant (illustrated volume by Donatienne Sapriel); the film, Le Sixième jour, directed by Youssef Chahine, is released..
1987	Textes pour un poème (1949-1970) (first anthology of poetry)
1988	Receives honorary degree from her alma mater, the American University in Cairo; Mondes, Miroirs, Magies (short stories)
1989	Prix des Bibliothèques pour Tous, L'Enfant multiple (novel)
1990	Grand Prix de la Poésie de la Société des Gens de Lettres; Prix Gutenberg
1991	Prix France Liban; Prix Pen Club Français; Poèmes pour un texte (1970-1991) (second anthology of poetry); Au vif des vivants (illustrated volume by Marc Pessin); Poèmes (illustrated volume by Jacques Izoard); Andrée Chedid: Textes pour un poème, Poèmes pour un texte (audiocassette); the film, L'Autre (based on her novel), directed by Bernard Giraudeau, is released and Giraudeau is nominated for a César under the category of Best First Work (Meilleure Première Œuvre)
1992	A la mort, à la vie (short stories); Géricault & Andrée Chedid (illustrated volume) Second version: Dans le soleil du père, published in 1996; Les Saisons de passage (illustrated volume by Michel Lablais); Marées (illustrated volume by Vilato)

1993	Rencontrer l'inespéré (poetry); Etats: de l'image, du souffle et des mots (illustrated volume by Javier Vilato); La Femme de Job (récit); Théâtre II (Le Personnage, Echec à la reine) (second anthology of plays)
1994	Prix Paul Morand de l'Académie Française; Prix des Quatre Jurys; Le Grain nu (illustrated volume); Les Métamorphoses de Batine (illustrated volume by Solvej Crévelier); Reflets (illustrated by Jacques Clauzel); Territoires du silence (illustrated by Novoa); A Travers (illustrated volume); La Femme en rouge et autres nouvelles (short stories)
1995	Par delà les mots (poetry); Petit Horoscope pour rire (illustrated volume by Jacques Clauzel)
1996	Prix Albert Camus; Sept: sept textes de Chedid et sept gravures d'Erik Bersou (illustrated volume); Les Saisons de passage (récit); Dans le soleil du père (second version of Géricault & Andrée Chedid); Chedid translates the poetry of Alfredo Silva Estrada, Saveur des traces, from Spanish into French
1997	Le Jardin perdu: texte de Chedid et calligraphie de Hassan Massoudy (illustrated volume); Origines (illustrated volume by Jacques Clauzel); Naître plus loin(children's book)
1998	Lucy, la femme verticale (récit); Verlaine, l'athlète et moi, suivi de Le Fauteuil vide (récits); Romans (anthology of novels); Automne (illustrated volume by Jacques Clauzel)); a television program, Un Siècle d'écrivains (France 3), devotes an entire program to Andrée Chedid and her work
1999	Prix SACEM for poetry; Territoires du souffle (poetry); Guerres (illustrated volume by Erik Bersou); L'Artiste et autres nouvelles (short stories); Contre-recettes d'une sous-douée (children's book)
2000	Prix International de Poésie Emmanuel Roblès; Le Message (novel); Le Souffle des choses (illustrated volume by Michèle Moreau); Radio interview with Louis Chedid (France-Inter); Television interview with Catherine Ceylac (Thé ou café, France 2); Television interview with Bernard Pivot (Bouillon de Culture, France 2); Interview with Pascale Frey (Special issue of Lire); L'Ecorce et le destin (illustrated volume by Jacques Clauzel); Ambiances (illustrated volume by Xavier)
2001	Prix Côté Femmes, Prix Louis Jouilloux, Grand Prix Paul Morand (for her entire works)
2002	Petite terre, vaste rêve (récit); Babel: Fable ou métaphore? (with Louis Chedid); Bourse Goncourt de la poésie (for her

	entire works); <i>Emerveillements</i> (illustrated volume by Jacques Clauzel)
2003	<i>Rythmes</i> (poetry) is her first work published by Gallimard, <i>Poursuites</i> (illustrated volume by Xavier)
2004	Andrée Chedid: <i>Racines et Liberté</i> (L'Harmattan)
2005	Andrée Chedid: <i>Entre Nil et Seine: Entretiens avec Brigitte Kernel</i> (interviews with Brigitte Kernel)
2006	<i>Vitesse de la lumière - Instantanés</i> (illustrated volume by Christian Broutin, preface by Françoise Dax-Boyer); Andrée Chedid: <i>A Bibliography</i> by Roger E. Stoddard (Paris: Librairie Benoît Forgeot)
2010	<i>Les Quatre morts de Jean de Dieu</i> (novel); <i>L'Etoffe de l'univers</i> (poetry)

ANEXO C — CAPA DE *L'ENFANT MULTIPLE*

(Edição usada nesta dissertação)



ANEXO D — COLAGEM REALIZADA POR ANDRÉE CHEDID: MULTIPLES VISAGES

Foto da colagem dada por Louis Chedid, marido de Andrée Chedid, ao Espaço Andrée Chedid, da cidade de Issy-Les-Moulineaux. Todos os direitos reservados.

