UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

RAQUEL PEIXOTO DO AMARAL CAMARGO

**O DILEMA DO ESTRANGEIRO-FAMILIAR E OS MARCADORES
CULTURAIS DO BRASIL:
O CASO DA TRADUÇÃO DE *LÀ OÙ LES TIGRES SONT CHEZ EUX*, DE
JEAN-MARIE BLAS DE ROBLÈS, REALIZADA POR MARIA DE FÁTIMA
OLIVA DO COUTTO E MAURO PINHEIRO**

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2019

RAQUEL PEIXOTO DO AMARAL CAMARGO

O DILEMA DO ESTRANGEIRO-FAMILIAR E OS MARCADORES CULTURAIS
DO BRASIL:
O CASO DA TRADUÇÃO DE *LÀ OÙ LES TIGRES SONT CHEZ EUX*, DE JEAN-
MARIE BLAS DE ROBLÈS, REALIZADA POR MARIA DE FÁTIMA OLIVA DO
COUTTO E MAURO PINHEIRO

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos, Literários e Tradutológicos
em Francês da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, como parte
dos requisitos para obtenção do título de
Doutor em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Adriana Zavaglia

Versão corrigida

São Paulo
2019

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.

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

C172d Camargo, Raquel Peixoto do Amaral
O DILEMA DO ESTRANGEIRO-FAMILIAR E OS MARCADORES
CULTURAIS DO BRASIL: O CASO DA TRADUÇÃO DE L'À OÙ LES
TIGRES SONT CHEZ EUX, DE JEAN-MARIE BLAS DE ROBLÈS,
REALIZADA POR MARIA DE FÁTIMA OLIVA DO COUTTO E
MAURO PINHEIRO / Raquel Peixoto do Amaral Camargo ;
orientadora Adriana Zavaglia. - São Paulo, 2019.
308 f.

Tese (Doutorado)- 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. Literatura. 2. Tradução. 3. Estrangeiro. 4.
Cultura. 5. França-Brasil. I. Zavaglia, Adriana,
orient. II. Título.

fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): RAQUEL PEIXOTO DO AMARAL CAMARGO

Data da defesa: 20 / 03 / 2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): ADRIANA ZAVAGLIA

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 15 / 05 / 2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

CAMARGO, Raquel Peixoto Do Amaral. **O dilema do estrangeiro-familiar e os marcadores culturais do Brasil**: o caso da tradução de *Là où les tigres sont chez eux*, de Jean-Marie Blas de Roblès, realizada por Maria de Fátima Oliva do Coutto e Mauro Pinheiro

Tese de doutorado aprovada em ____/____/_____, como requisito à obtenção do título de Doutor em Letras no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela seguinte banca examinadora:

Profª. Dra. Adriana Zavaglia – Orientadora
Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Michel Riaudel
Departamento de Português da Sorbonne Université – Lettres

Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros
Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo

Profª. Dra. Marcia Valéria Martinez Aguiar
Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo

São Paulo, __ de _____ de 2018

À minha mãe, Carmen Barreto;
ao meu pai, Arildo Faraco.
Com todo meu amor, toda a minha gratidão.

A Stelio, nosso tão gostoso cotidiano...

AGRADECIMENTOS

Esta tese me exigiu muitos momentos de solidão. A bem dizer, ela instalou uma rotina de solidão em minha vida com a qual, entre trancos e barrancos, precisei me acostumar. No entanto, encontros maravilhosos vieram, aqui e acolá, se contrapor a esse cotidiano solitário exigido pela escrita da tese.

Agradeço, antes de mais nada, à minha família: minha mãe, Carmen, meu pai, Arildo, meu irmão, Daniel, minha vó, Delzuita, e minha tia, Aluce. A presença, o amor, o apoio e o acolhimento absolutamente incondicionais dessas pessoas são a minha força diária. Sem eles não haveria tese, eu não teria chegado até aqui e nem mesmo teria dado outros passos importantes que me conduziram ao doutorado. A essas pessoas tão queridas, alicerce de meus sonhos, toda a minha gratidão. Agradeço, de modo especial, à minha mãe, por sua presença tão firme, seu cuidado constante, suas palavras sempre certas. Levo comigo o seu amor onde quer que eu esteja. Agradeço a Ivone e Jorginho, amores de meu coração, extensão de minha própria família. Ao meu avô (em memória), sempre tão presente em meus sonhos e que teria se alegrado em me ver concluindo mais esta etapa.

Agradeço a Stelio, meu companheiro, amigo e amor. Pelo apoio emocional, por sua presença diária em minha vida, sempre tão doce e tão reconfortante; por estar ao meu lado e por ter compartilhado comigo, de uma forma tão bonita e tão sábia, as dores e alegrias de escrever uma tese. Sem ele, nem sei... Meus dias seriam, para dizer o mínimo, menos bonitos e menos alegres. Agradeço-lhe por tudo, com todo o meu amor.

Aos amigos de João Pessoa, tão queridos e que tanto me fazem falta aqui em São Paulo: Giu, Amanda, Moama, Luyse, Kalyne, Natália, Dai, Clara e tantos outros. Essas pessoas, que tanto me conhecem e que tantas coisas compartilharam comigo, tornam minha vida mais alegre e mais leve. Os nossos encontros pessoais, sempre tão prazerosos, tão cheios de abraços, trazem conforto ao meu coração. A elas a minha gratidão, o meu carinho e minha eterna amizade.

Às amigas tão queridas e parceiras em São Paulo: Renata, Luana. A Rê, um presente em minha vida, por nossa amizade tão bonita, constante e honesta;

pelos encontros rápidos, mas sempre tão prazerosos nos corredores da USP; por toda a ajuda e suporte emocional que ela me deu na etapa final desta tese; a Lu, pelos encontros, parcerias de tradução, por todas as risadas, por sua amizade sincera, por me entender e me escutar.

Aos queridos amigos brasileiros de Paris: Mirella, Deyse, Valter, Laura, Daniela, Victor e Mariana. Pelos dias tão longos na BNF, nos quais a companhia da Mi e do Valter foram tão fundamentais: cafés rápidos, conversas, angústias e alegrias compartilhadas em furtivos intervalos. Às aventuras parisienses com a Deyse e com a Mi, que tanto nos aproximaram. Às acolhidas tão importantes na casa da Deyse. Aos dias sempre tão intensos e divertidos na companhia da Mi, amiga com quem tenho tanta afinidade, parceira de trabalho e, ainda que distante, presença constante em minha vida. De nossos encontros e conversas, sinto saudades todos os dias.

A Henry Krutzen, meu ex-psicanalista, que tanto me ajudou na difícil decisão de sair do Direito, área de minha graduação e mestrado, para, pouco a pouco, adentrar na Letras, a área na qual eu sempre quis atuar. A conclusão deste doutorado é também a consolidação dessa passagem.

À minha orientadora, Adriana Zavaglia, por ter orientado esta tese, por ter respeitado as minhas decisões e por ter seguido comigo até o fim; por ter confiado, pela disposição em ajudar, por ter me apoiado institucionalmente, pelo grupo de leituras, no qual muito aprendi, e pelas aulas; pelos momentos gostosos de amizade, conversas e orientações.

À minha coorientadora, Celeste de Sousa Ribeiro, pelas acolhidas em sua casa, pelas leituras de meus textos, pelas agradáveis conversas, sempre acompanhadas por um gostoso chá, e por ter me introduzido à imagologia literária.

Ao meu supervisor do doutorado sanduíche, Michel Riaudel, por tudo que aprendi, pelo acolhimento em Paris, pelas aulas, leituras de textos, seminários, encontros, pela sempre tão grande generosidade e por ter me proporcionado amigos hoje tão importantes em minha vida.

A Jean-Marie Blas de Roblès, autor do romance estudado nesta tese, por ter me recebido em sua casa, por ter se disponibilizado a me conceder uma entrevista, pelos tantos livros com os quais me presenteou, pelas dedicatórias, por ter me

dado acesso aos seus manuscritos e aos planos de suas obras. Enfim, por estar aberto aos encontros.

Aos tradutores da tradução aqui estudada. A Maria de Fátima Oliva do Coutto, pela disponibilidade, por ter dialogado comigo por e-mails e por ter compartilhado informações preciosas acerca da tradução dos Tigres; a Mauro Pinheiro, pela gentileza e atenção e por ter se disponibilizado a responder, também por e-mail, a todas as minhas perguntas.

Ao professor João Azenha, pelas aulas, conversas, discussão de artigos e pela leitura, tão dedicada, de minha qualificação.

A Tainá Amado, revisora, cujo trabalho e a sensibilidade foram fundamentais para o momento final da entrega desta tese.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de doutorado; à Universidade de São Paulo e, em particular, ao Departamento de Letras Modernas, pelos auxílios financeiros que me permitiram apresentar parte deste trabalho em encontros e congressos fora de São Paulo.

Por isso gosto tanto de me contar.
Por isso me dispo.
Por isso me grito,
por isso frequento os jornais,
me exponho cruamente nas livrarias:
preciso de todos.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

A presente tese se dedica a identificar e analisar o dilema do estrangeiro-familiar e as passagens culturalmente marcadas na tradução brasileira de *Là où les tigres sont chez eux* (2008), de Jean-Marie Blas de Roblès, realizada por Maria de Fátima Oliva do Coutto e Mauro Pinheiro, publicada no Brasil em 2011. Em virtude das especificidades da relação entre *Là où les tigres sont chez eux*, um romance francês com tramas ambientadas no Brasil, e Lá onde os tigres se sentem em casa, a sua tradução brasileira, inversões no tradicional dilema do estrangeiro (BERMAN, 1984) são produzidas no/pelo texto traduzido. De modo similar, os marcadores culturais (AUBERT, 2006) também se comportam de maneira peculiar, tanto no original como na tradução. Partindo de dois percursos teóricos, um voltado para situar o dilema do estrangeiro, tal como pensado por Antoine Berman (1984) e por Paul Ricœur (2004), e outro com o objetivo de precisar as noções de cultura, marcadores culturais e tradução cultural, buscou-se desenvolver análises que contemplassem as discussões realizadas e nas quais se pudesse identificar a relação entre os dois eixos que norteiam este trabalho: o dilema do estrangeiro e as transferências culturais, identificadas com o auxílio dos marcadores culturais. No que concerne às problematizações envolvendo cultura e traduções culturais, recorreu-se a regimes de conhecimento de ordem antropológica para refletir acerca da noção de cultura (CARNEIRO DA CUNHA, 2017) e para apresentar, ainda que brevemente, modelos alternativos de tradução, que vão além da aproximação entre tradução e cultura. Com isso, busca-se contribuir para ampliar a discussão acerca do dilema do estrangeiro na tradução e para, a partir do diálogo com regimes de conhecimento antropológicos, expandir a noção de marcadores culturais no campo da tradutologia. Essas discussões, por sua vez, em consonância com as análises, estão voltadas para um objetivo maior, qual seja, o de observar e expor as potências da tradução; de perceber a sua força e a sua capacidade de expandir o original, de ressignificá-lo e, assim, contribuir para a sobrevivência de uma obra.

Palavras-chave: Literatura. Tradução. Estrangeiro. Cultura. França-Brasil.

ABSTRACT

The present thesis focuses on identifying and analyzing the dilemma of the foreign-familiar and the culturally marked passages in Jean-Marie Blas de Roblès's *Là où les tigres sont chez eux* (2008), as translated by Maria de Fátima Oliva do Coutto and Mauro Pinheiro, and published in Brazil in 2011. Due to the specificities of the relationship between *Là où les tigres sont chez eux*, a French novel whose plot is set in Brazil, and *Lá onde os tigres se sentem em casa*, its Brazilian translation, inversions in the traditional dilemma of the foreign (BERMAN, 1984) are produced in/by the translated text. Similarly, cultural markers (AUBERT, 2006) also behave in a peculiar way, both in the original and in the translation. Setting out from two theoretical paths, one aimed at locating the dilemma of the foreigner as theorized by Antoine Berman (1984) and by Paul Ricœur (2004), and another with the objective of specifying the notions of culture, cultural markers and cultural translation, we tried to develop analyzes that contemplated the discussions and in which one could identify the relation between the two axes that guide this study: the dilemma of the foreign and the cultural transfers, identified with the aid of cultural markers. Concerning the problematization involving culture and cultural translations, anthropological knowledge regimes were used in order to reflect on the notion of culture (CARNEIRO DA CUNHA, 2017) and to present, albeit briefly, alternative models of translation, which go beyond the approximation between translation and culture. The aim is to contribute to a broadening of the discussion about the dilemma of the foreign in translation and to expand the notion of cultural markers in the field of Translatology through dialogue with anthropological knowledge regimes. These discussions, in turn, in consonance with the analyzes, are directed towards a greater objective, which is observing and exposing the powers of translation; to perceive its strength and its capacity to expand the original, to resignify it and, thus, to contribute to the survival of a work.

Keywords: Literature. Translation. Foreign. Culture. France-Brazil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 GÊNESE.....	22
1.1 Percursos: notas para o leitor	23
1.1.1 Intuições	23
1.1.2 Primeiras leituras.....	25
1.1.3 A construção de um objeto: entre literatura, tradução e uma certa antropologia	29
1.1.4 Buscamos sempre os nossos tigres	37
1.2 Ao encontro do autor	42
1.2.1 Mergulhos entre mundos: o romancista, o filósofo, o arqueólogo	42
1.2.2 Narrativa de um encontro	46
1.3 O romance.....	49
1.3.1 Tateamentos, cercamentos: espaço de recepção da obra	49
1.3.2 Caminhando entre as tramas: retratos, conexões.....	58
1.3.3 Percorrendo as tramas por dentro: detalhes, miudezas	64
1.4 Um longo caminho: a história por trás da história	75
1.4.1 O Brasil de Jean-Marie Blas de Roblès	75
1.4.2 Um mundo novo em contraposição ao velho mundo de Kircher	79
1.4.3 Dez anos de trabalho, dez anos de espera	84
1.5 Contra o exótico, o encontro com o outro: o romance da alteridade	88
2 ENTRE BRASIS, O OUTRO E O MESMO: DILEMAS DO TRADUTOR, SUBVERSÕES DA TRADUÇÃO	100
2.1 Traduzir um Brasil traduzido.....	101
2.1.1 O dilema do estrangeiro na tradução	101
2.1.2 Os tigres e o dilema do estrangeiro-familiar: inversões.....	107
2.1.3 Um brasil próximo, um Brasil distante: trânsitos de sentido entre o “là” e o “lá”	110
2.1.4 “Lá” no Brasil, “aqui” no Brasil	116
2.1.5 Notas sobre um possível exotismo na tradução	127
2.2 Intertextualidades: outras vozes, outros textos	134
2.2.1 Heidegger, o papagaio; Hölderlin, o poeta	138
2.2.2 Nelson, o Aleijadinho	147
2.2.3 Dr. Euclides da Cunha, Sílvio Romero e o Governador Moreira.....	155
2.3 Traduzindo a alteridade	162
2.3.1 O anúncio da temática	162
2.3.2 Entre transes xamânicos e brancos atarantados: nos limites da alteridade	170

2.4 A tradução cultural como desdobramento do dilema do estrangeiro-familiar

192

3 AS ASPAS DA CULTURA, OS MARCADORES CULTURAIS..... 198

3.1 Entre cultura e tradução: aproximações..... 199

3.1.1 A cultura no texto: construindo um cenário..... 200

3.1.2 O que mesmo se pode entender por cultura? 205

3.1.3 Os marcadores culturais, os marcadores da diferença (no romance e na tradução)..... 210

3.1.4 Os marcadores culturais não existem “em si mesmos”: pontuando desdobramentos 216

3.1.5 A tradução cultural: em busca de arestas para o termo 220

3.1.6 Tradução e antropologia: outros modelos possíveis 225

3.1.7 Roblès e a sua tradução cultural..... 229

3.2 Traduzindo cenários culturais 237

3.2.1 1. Alcântara, Eléazar e Soledade 237

3.2.2 Na rota de Corumbá..... 242

3.2.3 Favela do Pirambu, o Aleijadinho 247

3.2.4 Alcântara, Eléazar..... 250

3.2.5 Alcântara, Soledade 254

3.2.6 O transe por dentro e por fora: no terreiro de Mariazinha..... 261

3.2.7 Uma grande e última festa: Iemanjá..... 275

3.2.8 Moéma-Iemanjá: um presente cheio de passado... 283

CONCLUSÕES POSSÍVEIS (OU NOVAS ABERTURAS...)..... 290

O estrangeiro e o familiar..... 290

Polifonia, tradução e intertextualidades: surpresas da tese..... 293

Novas aberturas... 297

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 300

INTRODUÇÃO

A presente tese tem por objeto de estudo a tradução brasileira do romance francês *Là où les tigres sont chez eux* (2008), de Jean-Marie Blas de Roblès, realizada por Maria de Fátima Oliva do Coutto e Mauro Pinheiro, publicada no Brasil em 2011 pela Editora Record.

Na primeira leitura que realizei da tradução, em 2013, chamou-me a atenção a familiaridade que um escritor estrangeiro, francês, tinha com o Brasil, mais especificamente com a região Nordeste desse país. Mesmo que quase todas as cidades brasileiras nas quais se situa parte do romance me fossem conhecidas, habituais, o contato com os personagens e com as tramas me davam a impressão de que algo do Brasil estava sendo revelado a mim mesma, brasileira, por um autor estrangeiro. A leitura do romance traduzido me despertou para um Brasil que, mesmo conhecido, me seduzia e me fascinava, como se ele fosse outro país, e eu, uma estrangeira.

Seguindo intuições, busquei transformar esse impulso inicial, esse interesse particular por um romance, em um objeto de pesquisa. O primeiro passo para isso foi a leitura do romance em francês, isto é, do original, publicado pela primeira vez na França em 2008, pela Editora Zulma. O romance escrito na língua francesa me interessou de outros modos, por outros motivos; não busquei nele encontrar o meu encanto inicial, mas, após a sua leitura, uma jornada se iniciou.

Antes de adentrar nos percursos desta tese, cabe precisar que o romance em questão é ambientado no Brasil dos anos de 1980, mas também na Europa do século XVII. Cinco das seis tramas que compõem o livro se desenvolvem no Brasil e uma delas se passa na Europa. Os estudos aqui realizados irão se ater à metade do romance situada no Brasil, embora, em alguns momentos, a sua outra metade situada na Europa seja mencionada, pois mesmo que essas duas partes estejam, no romance, separadas por seções, há imbricações entre elas. Esse corte metodológico se fez necessário em virtude da natureza do objeto de pesquisa, considerando a forma que foi sendo estabelecida para ele durante quase quatro anos de doutorado e em virtude de minhas intuições iniciais, que guiaram a delimitação desse mesmo objeto.

Este trabalho se inicia, portanto, com uma tentativa de refazer o caminho percorrido para concatenar as minhas primeiras impressões e transformá-las em um objeto de tese. Durante esse percurso, no momento mesmo em que tentava definir os

contornos do objeto, suas fronteiras, suas tendências interdisciplinares e suas bordas, uma constatação se impôs: ainda que a tradução estivesse no centro da tese, um mergulho no romance (original) e no universo criativo do autor se fizeram um imperativo. Aproximar-me do autor, conhecer os seus modos de criar, navegar no universo de sua obra foram passos necessários para que eu pudesse entender o que a tradução traduz; para que o meu olhar para a tradução pudesse ter como base uma compreensão, ainda que mínima, do universo criativo do autor e, mais especificamente, do romance aqui estudado: *Là où les tigres sont chez eux*.

Dito isso, o Capítulo I prioriza esses mergulhos: nos mundos do autor, nas suas concepções de criação literária e também nas tramas do romance.

Para abordar o romance, priorizei uma aproximação tateada, começando pelas leituras que dele foram feitas no seu espaço de recepção, isto é, na França. Busquei inserir nessas leituras o próprio autor, que, como se verá, participa ativamente dos espaços de recepção de sua obra. Para observar a influência do autor nos modos de interpretar o seu livro, priorizei críticas veiculadas por jornais e revistas literárias nos primeiros anos de recepção do romance, 2008/2009, e críticas recentes, de 2017. Nesse espaço temporal é perceptível como as leituras de Roblès influenciam a maneira como *Là où les tigres sont chez eux* é lido pelo seu público de leitores franceses.

Seguindo para as histórias e tramas, em um primeiro momento busquei apreender, e mostrar ao leitor, o romance do ponto de vista de sua estrutura: como as organizações dos capítulos – a sequência em que são colocados e o modo como são distribuídos – compõem com o próprio sentido das tramas. Por exemplo, é possível, com a visualização do sumário do livro, perceber a distribuição das cidades brasileiras ao longo dos capítulos. Dentro dessa distribuição, os personagens viajam de uma cidade para outra e assim passam de uma trama para outra. Em resumo, da estrutura do livro acessada no sumário já é possível visualizar de que modo as tramas, que correm paralelas umas às outras, passam a se encontrar.

Em um segundo momento, priorizei uma espécie de passeio por dentro das tramas, expondo alguns detalhes dos personagens, de suas relações, de seus modos de ser, seus desejos e anseios. Julguei importante percorrer as histórias por dentro, me atendo ao miúdo, aos detalhes, para dar ao leitor um background de informações a partir do qual ele poderá se situar para ler as análises, que terão lugar a partir do segundo capítulo da tese.

Tendo passado por essas histórias, um recuo foi feito e me ative a uma outra (longa) história: a história por trás do romance. Da escrita do livro dos Tigres à sua publicação decorreram mais de 20 anos. Pensei que essa história poderia ser interessante de ser contada, à luz do próprio romance, e a isso me dediquei na penúltima seção do primeiro capítulo. Ao longo de uma década, Roblès pensou, planejou, esboçou e escreveu aquele que seria o seu principal romance, a obra que sintetizaria as suas próprias ideias e concepções de criação. É nesse sentido que as linhas diretivas do seu processo criativo acabam por se revelar durante essa história por trás das histórias.

O Capítulo I finaliza com um tema que considero fundamental para o caminho adotado nesta tese, isto é, para a via de acesso ao texto que, ao longo das leituras e pesquisas, foi se estabelecendo como a principal. Na última seção desse Capítulo me propus a pensar, questionar e entender as leituras pelo viés do exotismo feitas do romance na França. Nesse percurso, busquei identificar como o próprio Roblès se posiciona em relação a um possível exotismo de sua obra e como o sentido da palavra “exótico” muda a depender não apenas do modo como ela é pensada, mas da maneira como os temas ditos exóticos são trabalhados em um romance.

Na empreitada acima descrita, o leitor se deparará com a incursão em autores como Jean-Marc Moura (1992) – que distingue um exotismo mais positivado, com a inclusão de experiências de alteridade, de um exotismo que tolhe a alteridade do Outro, transformando-o em mais do mesmo – e Victor Segalen (1978), no qual o exótico é encarado a partir de uma estética do diverso, do diferente. A proposta de Segalen, na qual o prazer do exotismo não coincide com o deleite do turista desprevenido, que se regozija com o diferente, mas não se deixa afetar por ele, não se deixa interpelar, foi fundamental para pensar o exotismo a partir de um recorte mais positivado; para ver que as paisagens exóticas trazem para o campo literário um descentramento do olhar. Esse descentramento é mencionado por Bernard Mouralis (1975) ao lembrar que o próprio cânone literário pode ser subvertido por meio de obras/temas/personagens considerados exóticos. Um deslocamento similar se encontra também no romance de Roblès, no qual cenários do outro lado do Atlântico, isto é, cenários brasileiros, são dramatizados.

As leituras do romance, a percepção de como ele foi recebido na França e as incursões nos autores trouxe subsídios para encontrar o objeto desta tese: as inversões do dilema do estrangeiro advindas da tradução brasileira de *Là où les tigres sont chez eux*. Explique-se de forma resumida o que será, durante todo este trabalho, pensado,

questionado e analisado. O romance francês, ao se situar no Brasil (e aqui me atenho à sua “metade brasileira”), coloca em cena o estrangeiro, representado por esse país, pelas suas paisagens sociais e geográficas e pelos seus personagens. Com a tradução brasileira, uma inversão acontece: no seu espaço de recepção, esse estrangeiro se torna, necessariamente, menos estrangeiro, pois ela (a tradução) se destina a leitores brasileiros. É nesse sentido que esta tese se pauta na hipótese de uma inversão do tradicional dilema do estrangeiro, que mediante a tradução brasileira se transmuta no dilema do estrangeiro-familiar.

O Capítulo II se dedicará, em um primeiro momento, à descrição do tradicional dilema do estrangeiro na tradução, partindo de escritos de Antoine Berman (1984) e Paul Ricœur (2004), para em seguida abordar as especificidades que ele assume na tradução brasileira. Tendo construído um cenário com problematizações acerca da passagem do estrangeiro para o estrangeiro-familiar, as seções seguintes se dedicarão a observar como as inversões do dilema operam na tradução dos Tigres. Nesse sentido, a parte inicial do capítulo tem uma tendência mais descritiva – nela, o dilema e as suas transformações serão apresentados –, e a sua segunda parte tem um potencial mais analítico. Durante as análises, serão observadas as trocas de lugares entre o estrangeiro e o familiar, entre o Outro e o mesmo, engendradas na/pela tradução.

Alguns ganchos analíticos foram escolhidos para proceder com as análises dos textos. O primeiro deles consiste em observar o lugar do Brasil – às vezes próximo do leitor, às vezes distante – a partir da tradução de dêiticos franceses que se referem a esse país: *là/là-bas/ici*. Observando as escolhas de tradução desses dêiticos, ora é um Brasil distante que se aproxima do leitor implícito da tradução, ora é um Brasil mais próximo do leitor implícito do original que se distancia dos potenciais leitores brasileiros. Porém, entre uma e outra postura, a tradução reserva surpresas. É importante perceber que, já introduzindo no âmbito das análises a discussão que terá lugar no Capítulo III desta tese, busquei me pautar por uma noção relacional de cultura. Nesse sentido, nunca é um Brasil “em si mesmo” que aparece nas análises, mas um Brasil visto pela ótica dos personagens que são, a todo momento, interpelados pelas suas próprias experiências nesse país.

Como segundo gancho analítico, priorizei as vozes escutadas no romance, seja em intertextos mais difíceis de serem recuperados, seja nos mais explícitos – para isso foram articulados os conceitos de polifonia (BAKHTIN, 1963/1970) e de

intertextualidade (KRISTEVA, 1969). Esses Outros, que de modo mais ou menos explícito povoam o texto, já se relacionam com o terceiro gancho de análise: as relações e experiências de alteridade. Sendo essas relações um dos eixos estruturantes do romance, ligadas diretamente à presença do estrangeiro na obra, julguei adequado me ater aos modos como a tradução brasileira transfere as relações de alteridade do original.

As inversões do dilema do estrangeiro poderão ser percebidas nessas três entradas (analíticas) para o texto. Quase todas elas, em maior ou menor proporção, se estabelecem com base em uma especificidade do romance, um modo próprio que ele tem de deixar que as vozes de seus personagens sejam escutadas em diálogo, e que aqui relacionei à polifonia, tal como pensada por Bakhtin na obra de Dostoiévski, ainda que, por suposto, com outras especificidades. Assim, as análises têm por pano de fundo essas vozes que ressoam dialogicamente, que prescindem de uma síntese e que instalam o leitor em um lugar de copartícipe dos diálogos. A liberdade dos pontos de vista dos personagens é também um convite para que o leitor participe, com a sua interpretação, das narrativas que, em condição de igualdade, vão sendo constituídas acerca do Brasil.

É curioso perceber que o romance de Roblès foi escrito nos anos de 1980, exatamente no momento em que a antropologia pós-moderna se valia do conceito de polifonia pensado no âmbito ficcional para propor etnografias pautadas em pluralidade de vozes, rebatimentos de pontos de vista e em narrativas fragmentadas. O dialogismo e a polifonia que identifico em algumas tramas, em consonância com essa tendência da antropologia de produzir etnografias polifônicas, reforçam a vocação etnográfica do romance, apontada em alguns momentos desta tese.

Ao fim do Capítulo II, introduzo as relações que se tecem entre o dilema do estrangeiro-familiar e os aspectos culturais observados na passagem do original para a tradução. O leitor observará que, em um primeiro momento, a chamada tradução cultural é utilizada em um sentido mais restrito, isto é, como a tradução de uma cultura por meio de outra, mas não incluindo transferências linguísticas. Ao longo da tese esse conceito vai se ampliando e se dilatando, pois, ao enveredar por alguns escritos sobre tradução e cultura, me dei conta da dificuldade em separar transferências culturais (pensadas como extralinguísticas) de transferências linguísticas, pois mesmo as transferências realizadas por meio da chamada tradução *stricto sensu* são também de ordem cultural.

Assim, a primeira parte do Capítulo III se dedica à construção de um panorama, isto é, um cenário geral, no qual serão discutidas as noções de cultura, de marcadores culturais e de tradução cultural. No modo como foi aqui abordada, a cultura só pode ser entendida a partir de experiências intrinsecamente relacionais. Já os marcadores culturais foram delimitados com base na diferença que eles marcam no texto-fonte e no texto traduzido, pois, tomando a cultura como necessariamente relacional, atrelar esses marcadores às marcas de uma “determinada cultura” no texto seria incidir na armadilha, aqui evitada, da essencialização da noção de cultura. Nesse sentido, os marcadores culturais não se confundem com marcas ou traços da cultura, mas se definem como resultantes dos contrastes experimentados.

No que concerne à tradução cultural, busquei compreender como essa noção é encarada no campo dos Estudos de Tradução e, a partir daí, delimitei uma noção de tradução cultural adaptada a esta tese, isto é, uma noção que contempla as traduções tanto de ordem linguísticas como de ordem cultural – sabendo da difícil separação entre esses dois aspectos – realizadas no próprio original.

Ainda nesse movimento de construção de um panorama, que permite ao leitor se situar nas noções que guiarão as análises desenvolvidas no Capítulo III, e que, indiretamente, embasarão também as análises realizadas no capítulo anterior, enveredei por alguns exemplos de tradução em uma perspectiva ameríndia, apresentados por Eduardo Viveiros de Castro. Tais exemplos, ainda que breves, demonstram não apenas o quão profícuas podem ser as pontes entre tradução e antropologia, mas também deixam claro que outra ontologia e outra epistemologia estão em jogo na perspectiva ameríndia. Assim, a comparação entre modelos mais tradicionais de tradução e a tradução vista por uma perspectiva ameríndia requerem alguns cuidados. O intuito de trazer para a tese esses exemplos foi mostrar que outros modelos tradutórios são possíveis, para além da chamada tradução *stricto sensu* e da chamada tradução cultural – ao pensar em paisagens ameríndias, até mesmo noções já estabilizadas, como natureza e cultura, corpo e espírito perdem a pertinência universalista pretendida pelo Ocidente moderno.

A segunda parte do Capítulo III se dedica, então, às análises da tradução de passagens consideradas culturalmente marcadas no romance. Como será visto no âmbito das discussões realizadas previamente, nem sempre as inscrições culturais se leem nos

marcadores culturais; por vezes, eles funcionam “apenas” como ganchos para perceber os momentos de maior expressão cultural no texto-fonte.

Como se observará, as inscrições culturais do Brasil no texto-fonte podem ser captadas de diferentes modos: nos ritos de Candomblé, em festas populares, nas relações entre os personagens ou até mesmo na construção de algumas frases, como essa que figura em um dos títulos do romance: “Lèvres renflées, fruit souple du manguier...” / “Lábios carnudos, fruta macia da mangueira...”. O que importa ressaltar, entretanto, é que essas inscrições culturais apenas podem ser encaradas quando situadas de modo relacional. Nesse sentido, são considerados nas análises os pontos de vista dos personagens, por vezes do autor e dos tradutores, e também, de modo especulativo, dos leitores visados tanto pelo original como pela tradução. É apenas nesse quadro amplo, levando em conta o modo como esses olhares envolvidos olham uns para os outros, que cenários culturais do Brasil podem ser depreendidos.

O Brasil que figura como um Outro no romance em francês se coloca, mais uma vez, no espelho da alteridade ao ser traduzido pela tradução brasileira ou, ao contrário, se transmuta em um Brasil familiar? Entre uma e outra postura, inúmeros caminhos e inversões poderão ser observados. Articulando inversões do dilema do estrangeiro-familiar às inscrições culturais do Brasil no texto-fonte, esta tese se aterá às trocas de lugares entre o estrangeiro e o familiar decorrentes da tradução brasileira. Em outras palavras, será observado como o Brasil estrangeiro que aparece em um romance francês, ao ser traduzido para o português, se torna mais familiar, mais estrangeiro ou se revela de outras maneiras. Com isso, o presente trabalho visa contribuir para ampliar, e mesmo situar diferentemente, uma discussão que há muito tempo ocupa um lugar central nos Estudos da Tradução, e que pode ser resumida a partir do dilema do estrangeiro: como traduzir o Outro sem apagar as suas diferenças, mas tornando-o compreensível para os leitores visados pela tradução?

A escolha de trabalhar com um corpus que suscita complexificações nesse dilema se relaciona ao propósito de me ater às potências de resignificação de uma obra advindas com a sua tradução; de pensar e observar os deslocamentos de sentido que uma tradução é capaz de gerar no (e a partir do) texto original. Nesse sentido, se a tradução brasileira de *Là où les tigres sont chez eux* faz surgir outras facetas do Brasil literário que é retratado no original, esse movimento é revelador das próprias potências

da tradução: mediante a experiência tradutória, também o texto original se transforma; falando com Walter Benjamin (1923), ganha uma sobrevida.

Espero que o leitor deguste desse “passeio” por um Brasil literário, traduzido no original e “retraduzido” na tradução, e que, ao empreendê-lo, possa nele encontrar algum prazer e alguma elucidação – senão ambos, já que um e outro parecem caminhar juntos.

1 GÊNESE

1.1 Percursos: notas para o leitor

1.1.1 Intuições

Ce qui prévaut c'est la perte de conscience; le fait d'être emporté, transporté par le sortilège d'un texte dans une temporalité qui n'est, quand bien même elle serait nommée, ni passé ni futur, ni ciel ni enfer, mais oubli, fuite ou négation d'un présent intolérable¹.

Jean-Marie Blas de Roblès – *Méduse en son miroir*²

[...] Dans la langue d'arrivée, la traduction éveille des possibilités encore latentes et qu'elle seule, de manière différente de la littérature, a pouvoir d'éveiller³.

Antoine Berman – *L'Épreuve de l'étranger*⁴

A literatura como fuga de um tempo presente, um tempo que não nos é tolerável, é o que propõe Roblès na primeira citação acima. Talvez pela sua linearidade, talvez pela impossibilidade de uma simultaneidade entre o ser e o não ser, por uma obrigação de coerência, o presente se coloca como uma esfera limitada em face das possibilidades infinitas da literatura: em termos de temporalidade, “nem passado, nem futuro, nem céu, nem inferno” (ROBLÈS, 2011, p. 12). “Tempo esburacado; tempo com paradas ou

¹ “O que prevalece é a perda de consciência; o fato de ser levado, transportado pelo sortilégio de um texto em uma temporalidade que não é, ainda que ela fosse nomeada, nem passado, nem futuro, nem céu nem inferno, mas esquecimento, fuga ou negação de um presente intolérável.” (tradução da autora).

² Cf. ROBLÈS, Jean-Marie Blas de. *Méduse en son miroir et autres textes*. Perpignan: Mare Nostrum, 2008.

³ “[...] na língua de chegada, a tradução desperta possibilidades ainda latentes e que só ela, de maneira diferente da literatura, tem o poder de despertar” (BERMAN, 1984/2002, p. 21).

⁴ Cf. BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris: Gallimard, 1984.

acelerações; tempo estrelado; tempo cíclico; do eterno retorno; tempo congregando o passado e o futuro em um presente elástico” (RIAUEDEL, 2015b, p. 163). A fluidez do tempo literário, embaralhamento da necessária ordem do mundo, passado, presente e futuro, é o espaço de liberdade colocado por Roblès como contraponto ao aprisionamento do tempo histórico, ou tempo da vida: o início em primeiro lugar, o meio em seguida e, por fim, o fim. É também esse tempo elástico que nos permite aprofundar pausas no linear tempo da vida, verticalizar o tempo presente: em 20 ou 30 minutos de leitura, é possível submergir em histórias que se passam em diferentes séculos e mesmo em diferentes continentes.

O prazer gerado pela leitura de um texto, o prazer do contra herói leitor de um texto no momento mesmo de seu gozo, para falar com Roland Barthes (1973/2000), em Roblès aparece relacionado a um movimento, a uma fuga do tempo presente, uma perda de consciência, um transporte literário vivido na paixão por uma leitura: “Si fort était parfois cet enchantement qu’il [Flaubert] s’en évanouissait, dans sa jeunesse, au point de s’être un jour blessé au visage contre une vitre de bibliothèque”⁵ (ROBLÈS, 2008b, p.10).

Tal distanciamento, quase um desaparecimento de si, abstração de um contexto e de uma realidade presente, me traz uma lembrança das minhas próprias paixões literárias: ao ler *O velho e o mar* (1952), de Ernest Hemingway, como não me deixar transportar para o barco de pesca, onde um velho pescador luta e ama um peixe gigante que o importuna e também traz sentido à sua vida? É esse transporte, esse estar e não estar, esse ser lá e cá, uma presença real junto ao drama de um personagem e à perda de consciência do “real” do presente – deslocamento – que Roblès coloca como primeira pista para saber, ainda que por intuição, se ele está diante de um bom texto literário (há mesmo uma questão de valor nos escritos de Roblès), ou na presença do fato literário. É, pois, o efeito que um texto provoca em um leitor, a emoção e a abertura para o mundo que ele pode gerar, para retomar palavras de Roblès (2008b, p. 8), “tremblement de plaisir ou de dégoût, altération intime de moi-même... ce que ma lecture a produit, je ne sais pas encore l’exprimer qu’en termes flous d’émotion”⁶, que permitirá um caminho

⁵ “Às vezes, esse encantamento era tão forte que, na sua juventude, ele [Flaubert] se desvanecia, a ponto de um dia machucar o rosto contra o vidro de uma biblioteca” – A partir deste momento, todas as traduções feitas nesta tese que não tiverem a autoria mencionada são de minha autoria.

⁶ “Tremor de prazer ou de aversão, alteração íntima de mim mesmo... O que minha leitura produziu, eu ainda não sei explicar senão em termos vagos de emoção”.

intuitivo para discernir se se trata ou não de um texto literário, ou para encontrar o que pode haver de literário, de poético, em diferentes gêneros de texto.

Literatura, leitura, prazer. Imbricações entre escritor e leitor: “un espace de la jouissance est alors créé”⁷, diria Barthes (1973/2000, p. 86), espaço no qual o escritor busca os seus possíveis leitores, seduzindo-os no prazer do texto, mas sempre sem saber, durante a escrita, por onde eles estarão. É na posição de leitora seduzida pelo romance de Jean-Marie Blas de Roblès, *Là où les tigres sont chez eux* (2008), que me coloco para falar da escolha desse romance e de sua tradução. Se, para Roblès, o apaixonamento é um caminho intuitivo para “avaliar”, emitir um julgamento de uma obra literária, para mim esse foi um caminho que me levou, através da leitura apaixonada do seu romance, a entrever um objeto de tese. Um caminho que se iniciou com a leitura da tradução desse romance. Escolhida como leitora (os romances pelos quais nos apaixonamos: nós os escolhemos ou eles nos escolhem?) para viver esse deslocamento, essa outra forma de estar presente, mediante a experiência de leitura dessa tradução, os laços se fizeram para que daí surgissem um interesse, uma perspectiva e um horizonte de trabalho que, com o tempo, foram se delineando como um objeto. É, pois, esse registro de prazer e de imersão na leitura da tradução e, em seguida, do romance original – prazer de leitura já legitimado por Barthes em seus escritos da década de 1970 – o único que considero possível e válido para começar esta tese. O que segue, então, é a organização e a narrativa de uma experiência de leitura que está relacionada à escolha da obra, ao delineamento de um objeto e também à escolha de escrever uma tese me incluindo enquanto sujeito desse processo.

1.1.2 Primeiras leituras

Uma experiência de leitura, me parece, é sempre situada, tem um sentido na sua forma de se ser e de se processar. Os deslocamentos e trânsitos em mim provocados pelo romance, o fato de ser tomada por um texto, advieram, na medida do que me é possível entrever e elaborar de minhas próprias experiências, de uma sensação profunda de familiaridade com personagens do romance, com os seus dramas e com os cenários nos quais as histórias se passavam. Essa sensação me encorajou a embarcar na temporalidade literária, abrindo fissuras no tempo da vida que me permitiram, em

⁷ “Um espaço de gozo é então criado”.

poucos dias, ler cerca de 800 páginas de um romance. Na base dessa experiência está, portanto, o que poderia ser apreendido pela sensação de “se deixar levar” e que se traduz por sentimentos que podem ser assim enunciados: esse personagem poderia ser alguém que conheço bem. Ou: eu já conheci uma pessoa exatamente assim e já vi uma história parecida com essa. Ou ainda: esse personagem poderia ser eu! Esse parece ser um efeito comum da obra de Roblès, tendo em vista algumas evidências: nos blogs em que o romance *Là où les tigres sont chez eux* é abordado por leitores, o ponto forte do livro está, quase sempre, no encantamento por ele gerado, no fato de que os ditos leitores não conseguiram “largar o livro” antes de tê-lo terminado. E aqui considerando a minha trajetória pessoal, cabe lembrar que o amigo que me indicou, há cinco anos, o romance, francês assim como o autor do livro, mas já morando no Brasil há bastante tempo, me falou que, de todos os escritores franceses por ele lidos que haviam escrito sobre o Brasil, aquele era o primeiro que parecia, de fato, ter vivido tudo o que contava.

Esse efeito de identificação parece ser gerado não apenas pelo romance *Là où les tigres sont chez eux*, pois, no lançamento do seu último livro, *Dans l'épaisseur de la chair* (2017), na livraria *25ème heure*, em Paris, um leitor comovido falou de sua profunda identificação com algumas passagens do romance em que o personagem-narrador, Manuel Cortés, contava momentos vividos na Segunda Guerra Mundial pelo seu pai. O que o leitor destacava era que, de fato, durante a leitura, ele mesmo se sentiu na guerra. E que, para ele, aquilo era a guerra, em todas as suas dores e todos os seus detalhes. Ainda, o mesmo leitor apaixonado pelo romance fez questão de lembrar que, assim como o personagem Manuel Cortés, ele também era *pied-noir*, também podia sentir na pele um mal-estar ou uma forma diferente de pertencer ao seu país, a França. Ao passo que Jean-Marie Blas de Roblès, se identificando, em seu processo de escritor, com o efeito gerado nos leitores – aqui posso dizer de novo, com Barthes (1973/2000), que o livro encontra os seus leitores a partir do espaço de prazer e de gozo (*plaisir/jouissance*) criado entre eles – e se referindo a uma passagem do romance na qual o filho de Manuel Cortés, tendo partido para a pesca, está em um momento solitário no mar, ele responde: “quand on est à la pêche, on est à la pêche”⁸ em alusão a esse efeito de chamada de presença para a vida e as ações dos personagens.

⁸ “Quando estamos na pesca, estamos na pesca” (Frase transcrita pela autora da tese durante o encontro na livraria *25ème heure*).

Na base dos efeitos de leitura da obra de Roblès, há um deslocamento do tempo presente, um mergulho, uma outra forma de presença. A que se deve, pois, esses efeitos de leitura da obra desse autor? A um realismo nos seus escritos? A um estilo que permite criar esse efeito de verossimilhança? A um forte trabalho na língua? A descrições esmiuçadas? A uma experiência profunda do escritor nos lugares onde se passam os seus romances? Às relações que ele desenvolve com as pessoas desses lugares, que lhe permitem criar personagens de forma bastante realista? Tudo isso parece se justificar, no caso de Roblès, considerando os romances em questão e as viagens que ele fez para os lugares onde transcorrem as histórias desses livros. Mas por que, em se tratando especificamente de minha experiência, eu também não fui “tomada” por romances que se passam em minha cidade natal, ou na região do Brasil na qual cresci, o Nordeste? Por que também não imergi com profundidade em romances de escritores nativos dos lugares brasileiros sobre os quais escreviam, tais como José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Graciliano Ramos etc.? É aqui importante lembrar que essa fuga da realidade, esse estar junto dos personagens, essa sensação de completa presença – que, na verdade, é também de um tipo de ausência, a mesma ausência que fez com que, certa vez, Flaubert batesse com o rosto em um vidro na biblioteca, tamanha era a sua penetração em um texto (ROBLÈS, 2008b) –, nunca me foram geradas por escritores brasileiros, mesmo do Nordeste do Brasil, região onde nasci e vivi boa parte da vida.

Esse efeito de verossimilhança, de “se laisser emporter”, de estar junto aos personagens numa experiência que é também corporal⁹, uma presença igualmente física, que se traduz nas palavras de Roblès na livraria *25ème heure*, “quand on est à la pêche, on est à la pêche”, me veio de um contraste não esperado. O romance me gerava uma sensação de familiaridade que vinha juntamente com uma fuga da realidade, com um potencial mágico de um texto de me deslocar, por alguns momentos, de minha própria vida e me inserir em outra temporalidade, menos linear e menos limitada do que a da vida cotidiana.

Ao que consigo perceber, romances como os de Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos etc. possuem, para mim, uma espécie de realismo que não me

⁹ Ao refletir sobre o seu próprio corpo engajado na atividade de leitura, Paul Zumthor relata: “é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

permite essa fuga, pois são próximos demais dos meus referenciais, do que, em termos de cultura, de referências de vida, me é habitual. Eles não me transportam. Ao contrário, eles me fixam ainda mais no meu ponto de ancoragem. O romance de Roblès parece então ter me chegado como um familiar com um cheiro inabitual. Um contraste que me fez, enquanto leitora, baixar a guarda. Não me soava como mais um estrangeiro escrevendo sobre o Brasil, nem tampouco como escritores brasileiros. Um entremeio.

Foi, portanto, esse contraste, essa presença daquilo que me era tão familiar (lugares, expressões, discursos, formas de reagir, de pensar) com um cheiro, um toque inabitual, uma diferença inserida no já conhecido, que me fascinaram e fizeram com que eu me aprisionasse, voluntariamente, a esse romance de quase 800 páginas. É, portanto, a minha leitura, que parte de um lugar situado, mas não fixo, fluido, porém, até certo ponto, também claro, no sentido de suas influências e atuações sobre quem sou (estou sendo...), que está na base da escolha de trabalhar com esse romance e com sua tradução. É também essa primeira leitura, apaixonada, intuitiva, aberta, na qual me permiti ser afetada pelo romance, pelos personagens e suas tramas, que me guiou nos primeiros passos para saber o que de fato poderia, para mim, ter importância a ponto de ser elencado como um objeto de tese.

Nesse percurso, a tradução não apenas surge, mas também inicia algo, abre as portas do que viria a ser um longo caminhar. Como já dito, a minha experiência de leitura se inicia com a tradução. Toda a sensação de ser transportada pelas tramas do romance, a impressão de que o autor do livro tinha vivido aquilo que o narrador contava, a ingênua sensação de identificação com os personagens, de ser cativada pelos seus dramas, pelas suas aventuras, seus amores, suas histórias de vida, em resumo, todos os componentes de um processo de apaixonamento se fizeram presentes, para mim, mediante a tradução.

Havia intuições que em mim ressoavam: esse livro me faz entender melhor um certo Brasil, um certo Nordeste e a mim mesma. Seria como um fazer antropológico a escritura desse romance? Como pôde um escritor francês conhecer tão bem e tão intimamente o Nordeste do Brasil? Como foi traduzir um romance que se passava no Brasil, mas que foi escrito em francês por um escritor francófono? Estaria a tradução devolvendo algo do romance original, do texto-fonte? Eu poderia encontrar esse mesmo prazer e esse mesmo sentimento (ingênuo) de identificação lendo o romance em sua língua original, o francês? Até que ponto essa reassociação entre língua e cenário

cultural proporcionada pela tradução não terá sido fundamental para esse efeito de leitura? Ou, até que ponto esse efeito de leitura só seria possível pela tradução? Afinal, como lembra Antoine Berman (1984, p. 21), “[...] dans la langue d’arrivée, la traduction éveille des possibilités encore latentes et qu’elle seule, de manière différente de la littérature, a pouvoir d’éveiller”¹⁰.

1.1.3 *A construção de um objeto: entre literatura, tradução e uma certa antropologia*

Parce que finalement c’est un peu ce qu’on fait quand on va étudier une culture ou un groupe, on va prendre des mots qui sont compréhensibles par un autre groupe ou une autre société.¹¹

Lineimar Martins – *Anthropology and translation*

[...] in anthropology, comparison is in the service of translation and not the opposite.¹²

Eduardo Viveiros de Castro – *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*

A paixão e o encantamento advindos da leitura da tradução se aliaram a questionamentos envolvendo literatura, tradução, um certo fazer antropológico e as minhas próprias experiências no Nordeste do Brasil. Seguindo uma intuição, tracei caminhos para aproximar esses campos de interesses, conectá-los e torná-los parte de um objeto de pesquisa. Para isso, busquei situá-los no âmbito das pontes que já vêm sendo construídas entre tradução, literatura e antropologia.

¹⁰ “[...] na língua de chegada, a tradução desperta possibilidades ainda latentes e que só ela, de maneira diferente da literatura, tem o poder de despertar” (BERMAN, 1984/2002, p. 21).

¹¹ “Porque finalmente é um pouco isso que fazemos quando estudamos uma cultura ou um grupo, pegamos palavras que são compreensíveis para outro grupo ou outra sociedade.” – Antropologia e tradução. Cf. MARTINS, Lineimar. *Anthropology and Translation*, 2013. Entrevista disponível em: <<http://translathoughts.com/2013/06/anthropology-and-translation/>>

¹² “[...] na antropologia, a comparação está a serviço da tradução, e não o contrário”. – Antropologia Perspectivista e o Método da Equivocação Controlada. Cf. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*. Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, San Antonio, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan/2004.

No que concerne à tradução e à antropologia, a aproximação não é, por assim dizer, uma novidade no meio acadêmico. Basta lembrar, por exemplo, as palavras de Lineimar Martins, tradutora e também antropóloga, em entrevista concedida à Chiara Grassilli, em 2013. Ao ser interrogada acerca das aproximações entre tradução e antropologia, Martins (2013, s/p) responde:

When you translate a text, you want to make a concept clear to another language, and thus to another culture. You don't only want to translate a text, but you want to make a culture understandable to another culture. This is the invaluable help anthropology provides. Because cultural and linguistic differences are not a barrier when you know how to deal with them¹³.

Os desdobramentos dessa aproximação são explorados por antropólogos, a exemplo de Eduardo Viveiros de Castro, como se pode ver em alguns de seus desenvolvimentos no *artigo Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation* (2004):

Today it is undoubtedly commonplace to say that cultural translation is our discipline's distinctive task. But the problem is knowing what precisely is, can, or should be a translation, and how to carry such an operation out. It is here that things start to become tricky, as Talal Asad demonstrated in a noteworthy article (1986). I adopt the radical position, which is I believe the same as Asad's, and that can be summarized as follows: in anthropology, comparison is in the service of translation and not the opposite. Anthropology compares so as to translate, and not to explain, justify, generalize, interpret, contextualize, reveal the unconscious, say what goes without saying, and so forth (CASTRO, 2004, p. 5, grifo do autor).¹⁴

¹³ “Quando você traduz um texto, você quer tornar um conceito claro em outra língua e, conseqüentemente, outra cultura. Você não quer apenas traduzir um texto, mas quer tornar uma cultura compreensível para outra cultura. Essa é a ajuda inestimável que a antropologia oferece. Pois diferenças culturais e linguísticas não são uma barreira quando sabemos lidar com elas”.

¹⁴ “Atualmente, é um indubitável lugar-comum dizer que a tradução cultural é a tarefa distintiva de nossa disciplina. Mas o problema é saber o que precisamente é, pode ou deve ser uma tradução, e como realizar uma tal operação. É aqui que as coisas começam a se complicar, como Talal Asad demonstrou em um notável artigo (1986). Eu adoto a posição radical, que é, acredito, a mesma que a de Asad, e que pode ser resumida da seguinte maneira: na antropologia, a comparação está a serviço da tradução, e não o contrário. A antropologia compara para traduzir, não para explicar, justificar, generalizar, interpretar, contextualizar, revelar o inconsciente, dizer o que não precisa ser dito, e assim por diante”.

Em que pesem os questionamentos que poderíamos fazer acerca do fato de que Viveiros de Castro (2004) separa a tradução da interpretação, da contextualização, da revelação do inconsciente, etapas que, ao meu ver, fazem parte da tradução (a tradução também é interpretação, também pode revelar coisas que ficaram por dizer, embora não se resume a isso, e esse ponto de vista pode encontrar acolhida em autores como Francis Aubert (1995) e Paul Ricœur (2004), apenas para citar exemplos), importa perceber que está no núcleo do texto a comparação entre o que faz a antropologia e a atividade de tradução. Para não me alongar nos comentários ao texto de Viveiros de Castro, posto que não é o meu objetivo neste momento, importa observar que tanto esse autor como Martins (2013), ainda que de modos diferentes, percebem a antropologia como um tipo de tradução. Outros autores e textos poderiam igualmente ser explorados para pensar essa relação, a exemplo de Jean-François Hersent e o seu texto *Traduire ou la reencontre entre les cultures* (2003); Marc Crépon e o artigo *La traduction entre les cultures* (2004); ou mesmo Homi Bhabha e o seu conhecido livro *O local da cultura* (1998/2013). No entanto, trata-se aqui de traçar, na medida do possível, as relações entre as intuições iniciais, presentes no nascimento do objeto de estudo no campo dos estudos da tradução, e os escritos de caráter teórico que navegam por cruzamentos afins.

Sendo já estabilizada, na relação entre antropologia e tradução, a visada da antropologia como uma forma de tradução, poderíamos também considerar o sentido inverso? Isto é, a tradução também poderia ser vista como uma forma de conhecer o Outro e, por isso, como um tipo de antropologia? Sabe-se que nos diversos fazeres antropológicos há todo um trabalho de etnografia, de campo, de sistematização de informações que difere do trabalho de um tradutor, ancorado basicamente em textos. Porém, algumas traduções não poderiam, assim como fazem os estudos na área de antropologia, nos dar a conhecer melhor o Outro? O Outro no sentido daquele que, cultural e historicamente, é diferente de nós? É esse o tema de um colóquio realizado em novembro de 2017, em Bolonha, na Itália: *Traduire l'autre: pratiques interlinguistiques et écritures ethnographiques*. No texto de apresentação do colóquio os organizadores se propõem justamente a interrogar “[...] la dimension interdisciplinaire – méthodologique et épistémologique – que la traductologie partage avec l’anthropologie et l’écriture ethnographique”.¹⁵ O texto já avança um argumento a favor

¹⁵ “[...] a dimensão interdisciplinar – metodológica e epistemológica – que a tradutologia compartilha com a antropologia e a escritura etnográfica”. Cf. *TRADUIRE L'AUTRE: pratiques interlinguistiques et*

da aproximação entre tradução e antropologia ao constatar que: “Les opérations traductives ne se limitent jamais à des transferts uniquement linguistiques [...], mais elles constituent toujours des pratiques cognitives, culturelles, symboliques et sociales qui orientent et transforment la relation entre description et interprétation [...]”¹⁶ (*TRADUIRE L'AUTRE: pratiques interlinguistiques et écritures ethnographiques*, 2017).¹⁷ Algumas obras também nos permitem, ainda que mediante outro registro, de cunho mais literário, perceber essa aproximação, como *Les Papalagui* (1920), de Erich Scheurmann, ou mesmo *Malinche* (2006), de Laura Esquivel.

Tendo situado, nos dois sentidos, as pontes e conexões entre a tradução e a antropologia, é preciso considerar as relações e os trânsitos entre a literatura e a antropologia, posto que foi a sensação de que eu compreendia melhor a cultura, as relações sociais e os modos muito peculiares de ser da região do Nordeste do Brasil que orientou a minha intuição de que o romance em questão, assim como um trabalho de etnografia, acessava e traduzia, literariamente, mas também se valendo de documentação, certos contornos de uma cultura. Se ainda não estava presente nos meus passos iniciais uma relação clara entre literatura e antropologia, ao menos eu tinha a impressão de que, por meio de ferramentas diferentes, objetivos semelhantes poderiam ser alcançados: conhecer melhor uma cultura e conhecer melhor o estrangeiro, o Outro.

A aproximação entre literatura e antropologia, entre “o narrativo e o nativo”, para fazer alusão ao título de um artigo de Fernanda Arêas Peixoto (2006), encontra guarida em vários autores que se situam na antropologia, nas letras e nas fronteiras entre esses campos. São exemplos Roger Bastide, que escreveu *A propósito da poesia como método sociológico* (1946); Roberto da Matta e o seu artigo *A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia* (1993); e a autora acima mencionada, Fernanda Arêas Peixoto, cujo artigo, igualmente mencionado, se intitula *O nativo e o narrativo – Os trópicos de Lévi-Strauss e a África de Michel Leiris*

écritures ethnographiques, 2017, Forlì, Itália. <http://transfers.ens.fr/IMG/pdf/traduire_l_autre-programme.pdf>.

¹⁶ “As operações tradutórias não se limitam nunca a transferências unicamente linguísticas [...], mas elas constituem sempre práticas cognitivas, culturais, simbólicas e sociais que orientam e transformam a relação entre descrição e interpretação [...]”.

¹⁷ Cf. *TRADUIRE L'AUTRE: pratiques interlinguistiques et écritures ethnographiques*, 2017, Forlì, Itália. <http://transfers.ens.fr/IMG/pdf/traduire_l_autre-programme.pdf>.

(2006). Antonio Candido, no campo das letras, é um autor que pensa as pontes entre as ciências da sociedade e a literatura, por exemplo, no livro *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária* (1965). Também Lévi-Strauss, no campo da antropologia, pode ser elencado como um autor que contribui para a tecedura dessas conexões. Pode-se pensar, por exemplo, em *Tristes Trópicos* (1955), um relato da viagem de Lévi-Strauss ao Brasil (livro multifacetado, não podendo ser resumido apenas a um relato de viagem nem mesmo a um retrato do Brasil, como lembra Peixoto [1992]), cuja narrativa, de cunho literário, é também um trabalho antropológico.

Após organizar minimamente as relações entre literatura e antropologia e entre antropologia e tradução – na realidade, essas relações se estabelecem com um certo tipo de antropologia, tal qual a praticada pelos antropólogos aqui citados, e não com todos os ramos da antropologia, como veremos em seção específica da tese –, restava ainda a confirmação da interpretação que fiz do romance, pois ela poderia ter sido fruto de uma leitura particular que fiz da tradução e que não necessariamente encontrava acolhida na leitura de outros autores e críticos literários. Trata-se de uma leitura que coloca no centro do romance a questão da alteridade, isto é, a existência de uma experiência muito marcante de encontro com o Outro. Porém, em uma rápida busca na internet, encontrei nas primeiras ocorrências um artigo de Rita Olivieri-Godet (2009), no qual ela realiza uma breve análise do romance centrada exatamente no tema da alteridade, como se pode antever pelo título do artigo: “As alteridades do mundo num Brasil barroco: ‘*Là où les tigres sont chez eux*’, de Jean-Marie Blas de Roblès.”

Tendo aliado as minhas intuições em torno das pontes entre antropologia, literatura e tradução a escritos de ordem acadêmica já existentes a esse respeito, vendo as minhas impressões encontrarem lugar em caminhos já trilhados por autores e trabalhos com densidade teórica e observando a minha primeira leitura do romance de Roblès convergir, em um certo sentido – o da constatação da forte presença da alteridade –, com as análises da autora Rita Olivieri-Godet, me restava organizar todos esses componentes de forma que eles pudessem fazer algum sentido para mim, sendo esse sentido também respaldado pelo enquadramento que acima delinee e brevemente descrevi.

Intuições compartilhadas e pistas seguidas, surgiu-me a evidência muito forte de que todos esses imbricamentos me foram suscitados pela leitura específica de uma tradução e, após isso, reiterados na leitura do original – essa era uma constatação que de

forma alguma poderia me escapar. Como lidar com o efeito dessas leituras e com o encadeamento dessas pontes e conexões? Como organizar esses interesses de forma a compor um objeto? O que de fato, dentro dessa moldura de tradução, literatura e antropologia, me interessa particularmente a partir do que emergiu com a leitura desse romance? Como elaborar isso de forma que exista um fio condutor que me atravessasse, que passe por mim, pelas minhas curiosidades e por aquilo que me motiva? Nesse exercício de dissecação dos pontos que para mim eram (e ainda são) importantes, a experiência da alteridade no romance de Roblès, que acessei em um primeiro momento pela leitura de sua tradução, claramente se mostrou como ocupando o primeiro lugar numa escala de relevância das questões que surgiram com a leitura do livro. A importância dessa experiência não pode ser dissociada do fato de que essa alteridade é exercida em um cenário muito específico, um certo Brasil e um certo Nordeste, lugares dos quais eu me sentia muito próxima. Quando falo da experiência da alteridade, falo de encontros deslocadores com o outro (fazendo assim emergir a cada vez o eu e o Outro) que perpassam todo o romance, com consequências diferentes; e falo também de um tipo de exercício de alteridade que é acessado pela leitura e que reside no fato de que a tradução para o português traduz um idioma, o francês, e traduz também realidades brasileiras. Em outras palavras, há uma experiência de alteridade na leitura dessa tradução do francês para o português que é ressaltada pelo fato de que ela traduz imaginários franceses sobre o Brasil.¹⁸

A partir dessas questões trabalhadas no início da construção do objeto, mas maturadas com o tempo, começo aqui a cercar o meu objeto de tese, a pensá-lo: considero que há uma tradução, de forte dimensão cultural, contida no próprio romance de Roblès; há também nesse romance, como já sugeri, um trabalho muito próximo ao de uma etnologia, tanto pela documentação utilizada pelo autor para a realização do livro quanto pela intensidade de sua vivência em cidades do Nordeste brasileiro – constatações essas que só pude confirmar muito depois da primeira leitura do romance, quando da entrevista que realizei com o escritor em sua casa, em Orleans. Dessa tradução cultural e desse trabalho de quase etnografia, são imaginários de um certo Brasil que emergem de um romance francês. Imaginários esses que, por suposto,

¹⁸ Vale lembrar que estou me atendo à parte do romance que se situa no Brasil, pois ela é o meu objeto de análise.

também aparecerão na tradução após terem recebido o tratamento dos tradutores, isto é, após terem passado pelos seus filtros, suas interpretações e escolhas.

Por outro lado, ao passo que o romance original parece conter em si uma tradução, a tradução do romance para o português, do ano de 2011, de Maria Oliva de Fátima do Coutto e Mauro Pinheiro, parece restituir algo do texto-fonte, devolver-lhe uma completude que nele estava presente de forma latente, como uma potência – claramente, essa ideia não teria me surgido sem a leitura do clássico texto de Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor” (1923/2008). Essa restituição é fruto de uma peculiaridade que se observa apenas na tradução brasileira do romance (fora o português, o romance foi traduzido para mais 11 línguas), qual seja, a reunificação de personagens e cenários. Os personagens, que vivem em cidades brasileiras, passam a falar o português, ou seja, vivem um “abrasileiramento” de suas vozes e, assim, um alinhamento entre língua e cultura se realiza na tradução.

Ainda nesse movimento de cercar o objeto da tese, considerando as peculiaridades pontuadas em torno da obra e de sua tradução brasileira, visualizo um duplo movimento de tradução, uma tradução dos dois lados. Em larga medida, pode-se dizer que muitos outros romances contêm, em algum nível, uma tradução: traduzem uma cultura, um povo, um sentimento etc. No entanto, o que aqui defendo é que, no caso do romance em questão, essa dimensão tradutória emerge com mais força graças a alguns fatores: o processo criativo de Roblès, no qual está presente uma tendência à documentação para a escrita de seus romances; as experiências de Roblès no Brasil, elaboradas literariamente em *Là où les tigres sont chez eux*; o tratamento dado à língua francesa no romance, incluindo o uso de palavras em português ao longo do texto – palavras que, do ponto de vista da tradução brasileira, já “nascem” traduzidas –, a opção de explicar elementos da cultura brasileira (tal como aparecem para ele) nas tramas do romance e de defini-los para o leitor francês, dentre outros aspectos. Todos esses fatores dialogam com a constatação, já mencionada, de que um certo Brasil emerge do romance de Roblès, um certo Nordeste, em uma certa época: o fim dos anos 1980. Um Nordeste que Roblès conheceu de muito perto, haja vista a viagem imersiva que fez para os lugares descritos no romance. Somado a esses fatores, surge também o que optei por chamar de “quebra de expectativas”, que é uma característica que atribuo ao romance e que aparece também na tradução e da qual falarei na seção seguinte.

Das considerações acima surgem as perguntas seguintes, que norteiam as reflexões aqui empreendidas e dão um contorno final ao objeto: como a tradução brasileira gerencia essas peculiaridades e relações? Quais imaginários de Brasil surgem da tradução? Como essa ecologia muito própria ao romance se refaz na tradução? E, nesse sentido, o objeto da tese vai se definindo mediante o propósito de visualizar a “chegada” desses imaginários franceses de um Brasil muito específico na tradução, bem como o aparecimento no texto traduzido das experiências de alteridade que perpassam e estruturam o romance original.

Toda tradução, apenas pelo fato de ser uma tradução, já contém em si um espectro de alteridade, pois, como lembra Paul Ricœur (2004), ela é marcada por uma heterogeneidade radical: o fato, inegável, da diversidade de línguas. E, assim, a tradução, mais uma vez falando com Ricœur, recebe o estrangeiro em sua própria língua, articulando o Outro com o mesmo, o diferente com o igual. No entanto, como aqui já ressalttei, o que amplia essa dimensão de alteridade na tradução em questão é o fato que ela traduz um romance cujo foco é o encontro com o Outro¹⁹ e cuja própria estrutura está permeada pela existência de duas línguas. Ainda, a tradução precisa lidar com imaginários franceses, pois não só alguns personagens são franceses como o próprio autor também o é, e com realidades e cenários brasileiros, pois boa parte do romance se passa no Brasil.²⁰

No que concerne ao tratamento do objeto, algumas observações se fazem necessárias: a visualização dos imaginários do Brasil e das experiências de alteridade na tradução serão feitas sempre em comparação com o texto de partida. Nesse sentido, a centralidade dada à tradução pela escolha do objeto não exclui a importância do texto-fonte, as análises feitas da tradução sempre levarão em consideração leituras feitas do texto de partida, e, para essas leituras se estabelecerem, algumas análises também se concentrarão no texto original. Nesse mesmo movimento se situa a opção de me dedicar à investigação do processo criativo de Roblès no romance em questão, mas que se conecta com o seu processo criativo de modo geral, e à história que cerca o romance,

¹⁹ Mas cabe também lembrar que no âmbito do próprio romance são vários Outros e vários tipos de encontros que se constituem. Nesse sentido, sendo único cada encontro (e, portanto, cada experiência de alteridade), eles fornecerão, a cada vez, os termos específicos em que as análises serão conduzidas.

²⁰ Por outro lado, tendo em vista a tradução de referentes brasileiros, essa heterogeneidade radical, no seu sentido babélico, também se suaviza na tradução. Os dois movimentos, entretanto, não se colocam aqui como excludentes.

isto é, a história de sua elaboração. Em termos de fontes, é importante ressaltar que, se no início da pesquisa, as duas principais fontes eram os textos de chegada e de partida, bem como os referenciais teóricos que auxiliam nas suas análises, com o desenvolvimento da pesquisa elas passaram a dividir o seu protagonismo com as impressões e elaborações que tanto o autor do livro como os tradutores fizeram acerca de seu próprio trabalho. É nesse sentido que, às análises e leituras do texto-fonte e do texto traduzido, juntam-se as informações colhidas em conversas e entrevistas com o autor e os tradutores.

1.1.4 *Buscamos sempre os nossos tigres*

Pour, Raquel, ces labyrinthes de fables
concentriques où je ne doute pas que vous ayez dû
de busquer vos propres Tigres...²¹

Jean-Marie Blas de Roblès – dedicatória no
romance *Là où les tigres sont chez eux*

A epígrafe acima é parte da dedicatória feita por Roblès na última edição de seu romance *Là où les tigres sont chez eux*, quando da ocasião em que estávamos em sua casa, em Orleans, e ele respondia a algumas perguntas que eu havia preparado em torno de seu romance. Momentos após a viagem à Orleans, pensando na dedicatória, algumas perguntas ressoam: eu não teria mesmo buscado no romance dos Tigres os meus próprios tigres, tal como sugere Roblès? E o que buscariam outros leitores?

A dedicatória em questão foi feita durante conversas acerca das aproximações entre os percursos de vida de Roblès e a escrita do romance, bem como das conexões que ligam todas as suas obras e seus personagens e do grau de equivalência que, para Roblès, existe entre quase todas as coisas²². Por todas as coincidências que tornaram possível a presença do escritor em Paris no momento em que eu realizava o doutorado

²¹ “Para Raquel, esses labirintos de fábulas concêntricas nos quais, não duvido, você deve ter buscado os seus próprios Tigres...”.

²² Cf. ROBLÈS, 2017.

sanduíche nessa cidade, bem como por outras coincidências ou correspondências²³, acredito que eu também tenha feito parte, de alguma maneira, desse processo de confluência de fatores. E foi nesse sentido que interpretei a dedicatória de Roblès: nessas fábulas concêntricas, que se tocam ligeiramente em um movimento sempre de distância e de proximidade, não estaria eu também buscando os meus Tigres? Isto é, não haveria algo que eu já buscava de antemão e que pôde tomar uma forma, ganhar uma aparência, com a leitura de *Là où les tigres sont chez eux*? E se foi de fato uma busca que antecedia a própria leitura do romance, como se lê essa busca? Como eu leio essa busca e como ela pode ser lida? Em que ela se conecta com o objeto da tese e como, de alguma maneira, ela pode tê-lo orientado? Como ela o anteviu antes de sua própria existência tomar concretude?

Uma pista para pensar essa busca pode ser encontrada, talvez, em um elemento paratextual da edição brasileira de *Là où les tigres sont chez eux*. Não acredito ter sido ingenuamente que a seguinte citação foi escolhida para figurar na contracapa da edição publicada pela Editora Record:

Era-lhe quase divertido observar aquele estranho rebuliço [...] que começou então a se propagar: uma mulher se jogou sobre um homem, levantou a saia e o possuiu ali, diante de todos; um homem sobre uma mulher, um homem sobre outro homem... Foi-se desfraldando pela noite uma onda orgíaca incontida. O próprio deus, interrompendo sua dança, entrava no meio das pessoas para uma rápida copulação, depois voltava para continuar dançando pesadamente na arena. [...] Um desconhecido possuiu Soledade. E enquanto os corpos se esfregavam em sua coxa, Loredana via seus olhos, surpreendentemente calmos, surpreendentemente vazios, no furor daquela entrega. [...] Alguma coisa fundamental vagava sobre aquela peleja humana, alguma coisa que ela queria desesperadamente acolher, mas que a invadia com um pavor crepuscular (ROBLÈS, 2011, p. 444, grifo nosso).

Chamou-me a atenção um livro que parecia tão brasileiro²⁴, mas cujo estilo era tão diferente daquele dos autores que eu conhecia. Na minha primeira impressão, com a

²³ Como o fato de eu supor que uma das igrejas descritas no romance era a Igreja da Penha, em João Pessoa, cidade na qual nasci. Tendo interrogado Roblès acerca dessa possibilidade, ele me mostrou como resposta um ex-voto que foi pego exatamente nessa Igreja e que estava guardado em sua casa: de fato, se tratava da referida igreja.

²⁴ E, claro, nesse “parecer brasileiro” inúmeros implícitos se condensam, como, por exemplo, um apelo exotizante disseminado na citação em consonância com o projeto gráfico da capa, um certo erotismo selvagem e o um anúncio de utopias em torno do Velho e do Novo mundo. Elementos como esses,

leitura dessa citação e das primeiras páginas do romance, atraiu a minha atenção, sobretudo, um tipo de escrita que julguei possuir uma potência literária marcante²⁵. Havia também uma dimensão mística perpassada por uma certa eroticidade que saltava dessa citação e que era, igualmente, um fator de atração pelo texto: um deus que copulava e que dançava em meio a uma orgia incontida? Na época eu trabalhava na Livraria Leitura, em João Pessoa, e, juntamente com alguns colegas, não sabíamos onde classificar o romance, pois ele parecia não “funcionar”, do ponto de vista da adequação e também do horizonte de expectativas do público de leitores e consumidores frequentadores da livraria, na seção de literatura estrangeira, onde figuravam juntamente romances muitos mais “comerciais”. Tampouco poderíamos colocá-lo na seção de literatura brasileira, ou mesmo na de literatura de língua portuguesa – onde ele ficaria mais bem adequado ao público que frequentava a seção –, posto que ele era a tradução de um romance escrito em francês. Colocá-lo na seção de ciências sociais, na qual ele também se adequaria, pois, como disse a amiga que primeiro me falou sobre esse romance, ele era um “livro para antropólogos”, igualmente não era uma opção. Todos esses fatores, as dificuldades de classificar o livro, a potência literária de sua escrita, o misticismo erótico com uma marca muito forte de brasilidade que emerge da citação na contracapa, me chamaram muito a atenção.

Pensando, porém, hoje, na citação acima em destaque, algumas observações me surgem e acredito que elas também tenham sido importantes na leitura inicial, ainda que não de maneira consciente. Nessa citação, a escolha de algumas palavras dá um tom de naturalidade ao texto e é isso o que, penso, pode trazer uma certa marca de brasilidade.²⁶ Não parece se tratar de uma tradução, no sentido de que o texto não aparenta traduzir algo dito e escrito por alguém em outro contexto, ele parece ter sido dito e escrito aqui, no Brasil – e em um certo sentido o foi, considerando que a tradução é, também, uma reescrita, mas uma reescrita que não pode perder de vista a referência do texto-fonte,

respaldados na/pela história, provavelmente atuaram em meu inconsciente para que eu rapidamente sintetizasse uma imagem muito brasileira com a rápida folheada do livro.

²⁵ Permito-me, mais uma vez, expor intuições. Uma certa objetividade e um olhar retroativo, porém, me fariam situar essa potência literária da obra no tipo de escrita imersiva, no estilo do texto, feito de idas e vindas, e na profundidade e reflexividade dos personagens. Já na citação em destaque há um mistério que paira: não se pode precisar bem o contexto, mas é possível captar, na leitura do trecho, algo da obra – caso contrário, ela não teria, inclusive, merecido um lugar de destaque.

²⁶ Não pretendo, com isso, dizer que é possível pensar em uma “brasilidade” que se sustente em si mesma. Ao contrário, as marcas são relacionais, elas se ativaram a partir do olhar que pude exercer sobre elas, de modo situado.

com o qual ela sempre estará em relação. Combinações como “estranho rebuliço” ou mesmo “peleja humana” trazem ao texto um ar de naturalidade e combinam com a atmosfera do contexto daquilo que está escrito. “Estranho rebuliço” vai muito bem com uma orgia que não se compreende exatamente onde ela se passa e na qual as pessoas dançam em meio a um deus que copula. “Peleja humana” também está completamente a favor do texto, isto é, contribuindo para a construção da imagem que dele emana: um ambiente místico e também de muita efervescência sexual. Há também um ritmo que advém da repetição de palavras na passagem: “surpreendentemente calmos, surpreendentemente vazios”, que age nessa mesma direção na construção do sentido do texto.

Durante a leitura, como já dito nas seções acima, foi a imersão que me prendeu completamente ao livro. Foi o sentimento de identificação com os cenários, tramas, personagens, falas, formas de pensar, discursos implícitos, bem como a familiaridade com os temas tratados – questões políticas e sociais que eram preeminentes no Nordeste da década de 1980 – e a semelhança entre alguns personagens, sínteses de personalidades comuns no Nordeste do Brasil, que me fascinaram na primeira leitura. Mas, à medida que a leitura avança, começa a entrar um outro componente, que decidi, tempos depois, nomear de “quebra de expectativas”. Trata-se de uma espécie de virada nos movimentos que conduzem as tramas do romance, que se pode perceber, por exemplo, na continuação da leitura do trecho que vem destacado na contracapa do livro. Percebemos que a citação em questão é retirada do momento em que o transe se manifesta em um ritual de “macumba” – ainda que essa palavra possa, em certos contextos, apresentar uma conotação negativa, é assim que a encontramos na tradução – em um terreiro nas proximidades de Alcântara, no Maranhão, o “terreiro de Mariazinha”. Já sendo um motivo bastante tratado em obras brasileiras, como as de Jorge Amado, por exemplo, o aparecimento de tais aspectos do Brasil em romances estrangeiros geraria uma tendência de exotização da imagem desse país. Exotização essa que adviria, justamente, do fato de que esses rituais, o próprio transe, os fenômenos de incorporações em um terreiro, costumam (em obras estrangeiras) ser descritos a partir de um olhar muito externo, isto é, por alguém que observa, não por alguém que participa: um ponto de vista externo, não um ponto de vista de dentro. No entanto, o que surpreende é que, embora o tema tratado – macumba, terreiro, transe – faça soar o alerta de uma tentativa de estetização desses elementos, eles são, boa parte das vezes,

descritos de um ponto de vista interno, por isso não soam, a princípio, como pitorescos, ao contrário, o seu tratamento cria uma empatia e uma identidade com o leitor, que é levado a presenciar tudo de um ponto de vista privilegiado; um ponto de vista de alguém que não está a tal ponto dentro dos rituais para não mais poder observá-los, mas que também não assume um lugar tão externo que não possa sofrer os próprios efeitos dos rituais, ser influenciado por eles. Essa quebra de expectativas segue por todo o romance, e não será aqui explorada, posto que ela será melhor abordada no capítulo dedicado às análises da tradução juntamente ao romance.

O que, então, eu já buscava antes de encontrar o romance? Claramente, a mensagem da dedicatória de Roblès também pode assumir uma dimensão muito pessoal, no sentido de que buscar os meus próprios Tigres é também buscar aquilo que me motiva, ou me amedronta, ou me gera prazer. Mas no que concerne à busca por um objeto de tese, há também um sentido que se conecta a ela, o sentido, se assim se pode defini-lo, de nossas “falsas” buscas. Como lembra a epígrafe que inicia o romance *A viagem do elefante* (2008), de José Saramago: “sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam”. Chegamos ao lugar onde nos esperam, encontramos aquilo que já buscávamos, que já procurávamos.

É desse modo que acredito ter encontrado no romance de Roblès aquilo que eu, sem que o soubesse, já buscava: um romance que era também uma maneira de pensar a tradução (e seus possíveis sentidos) e que permitisse acessar uma cultura assim como nos permitem alguns trabalhos de antropologia.²⁷ O romance *Là où les tigres sont chez eux*, para usar uma imagem advinda de um já conhecido provérbio, caiu, pois, como uma luva, uma luva que deu forma às próprias mãos que iam se definindo. Achar o que se busca dialoga com a ideia de que, se não fossem os meus interesses prévios por fazer pontes entre uma certa antropologia, a literatura e a tradução, as pontes já feitas mediante o romance de Roblès não teriam me chamado a atenção, elas não se desvendariam mediante o meu olhar.²⁸ Assim são o que chamei de “falsas” buscas, mas que também poderia chamar de falsas surpresas, de encontros que já se tornaram

²⁷ Algumas precisões, porém, fariam ressaltar que o que se acessa é uma cultura no espelho de outra, a um só tempo um certo Brasil é revelado por uma certa França, mas uma certa França também se revela por um certo Brasil. Em síntese, o que se pode acessar é uma circularidade, ambas as culturas em uma relação contrastiva.

²⁸ Um olhar que também é histórico, permeado por condicionamentos sociais, possui uma gênese e uma circularidade.

possíveis antes mesmo de acontecer. No entanto, são essas intuições que guiam *a priori*, as que motivam a manter os olhos abertos, a enxergar no claro-escuro, para retomar as palavras de Roblès²⁹, o que pode, de fato, interessar.

Voltando às circularidades das fábulas do romance de Roblès, nas quais é possível achar aquilo que se busca, mas também se perder um pouco, me valho aqui dessa ideia de que encontramos o que já de antemão buscamos, sem que bem o soubéssemos – que é uma ideia válida para todas as histórias e personagens desse livro, e que também estrutura um pouco, apenas para dar um exemplo, as viagens e buscas de *A viagem do Elefante*, de José Saramago – para explicar e entender o que busquei e o que encontrei nesse romance. E ainda com a circularidade das fábulas, “fábulas concêntricas”, para retomar as palavras da dedicatória, havia também uma busca por um romance que conseguisse enxergar o Brasil, sobretudo o Nordeste, de uma outra perspectiva. E pelo fato de ter existido uma experiência imersiva de Roblès no Brasil, no Nordeste, não pude, durante os percurso da tese, abrir mão da necessidade de conhecer um pouco o universo do escritor, compreender como se dá a fabricação dos seus personagens, como os seus romances se conectam, como convivem as suas memórias e suas viagens nesse trabalho de elaboração literária. Em suma, conhecer o seu processo criativo, mas também os cruzamentos entre sua vida e seu romance, para poder seguir nessa empreitada que é minha, mas que só se realizará na medida em que se fizer extensiva aos leitores desta tese.

1.2 Ao encontro do autor

1.2.1 *Mergulhos entre mundos: o romancista, o filósofo, o arqueólogo*

Jean-Marie Blas de Roblès nasceu em 1951 em Sidi-Bel-Abbès, na Argélia. Filho de pais argelinos de ascendência espanhola, Roblès viveu o repatriamento dos

²⁹ Ao ser indagado acerca da dificuldade de apreender a realidade quando ela escapa aos nossos sentidos – seria essa uma questão que está no coração do romance de Roblès? –, o autor afirma: “Estou persuadido de que a verdade não se deixa aproximar senão no claro-escuro. Daí os jogos ópticos de Kircher, daí a anamorfose”. (Brocas, *Le Magazine Littéraire*, 2008): (ROBLÈS, Jean-Marie Blas de. *Un tigre dans le tigre*, cent romans dans un roman, 2008. Disponível em <<http://www.zulma.fr/auteur-jean-marie-blas-de-robles-318.html>>).

franceses da Argélia em 1962, quando da independência da Argélia francesa. Passou a sua adolescência na Provença, em um departamento francês chamado Le Var. Formado em História pelo Collège de France e em Filosofia pela Sorbonne, Roblès é autor de romances, contos, ensaios e também poesias. Como professor, Jean-Marie Blas de Roblès ministrou cursos de francês e de literatura francesa na Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza (1981-1982), onde dirigiu a Casa de Cultura Francesa dessa Universidade, e cursos sobre Jean-Paul Sartre e Roland Barthes na China (1983-1984), na Universidade de Tien-Tsin (Tiajin). Após um período no Tibet, Roblès recebeu uma nova designação, na Universidade de Palermo, na Sicília, onde chegou através do trem Transiberiano. Depois da Sicília, seu destino foi Taiwan, onde também trabalhou na Aliança Francesa (Alliance Française de Taipei). Após Taiwan, Roblès deixou a sua atividade de professor para se dedicar mais integralmente à sua escrita.

O primeiro livro de Roblès, *La Mémoire de riz* (1982), é uma coletânea de 22 contos, publicada pelas Éditions du Seuil, que recebeu, nesse mesmo ano, o Prix de la Nouvelle, prêmio anual atribuído pela Academia Francesa à melhor coletânea de contos. Em 1987, Roblès tem publicado o seu romance *L'impudeur des choses*, e em 1989 o *Le rituel des dunes*, ambos pelas Éditions du Seuil. Em 2008, a editora Mare Nostrum publica o livro *Méduse en son miroir et autres textes*, uma coleção de ensaios e de contos, sendo alguns ensaios sobre crítica literária. De todos esses livros, nenhum foi traduzido para o português. A primeira obra do autor a ter uma tradução brasileira é *Là où les tigres sont chez eux*, publicado na França, em 2008, pela editora Zulma e vencedor de três prêmios franceses: Prix du Roman Fnac, Prix du Jury Jean Giono e o Prix Médicis. A edição brasileira foi publicada em 2011 pela Editora Record e tem como tradutores Maria de Fátima Oliva do Coutto e Mauro Pinheiro. Além do português, *Là où les tigres sont chez eux* foi traduzido para mais onze línguas. Em 2010 é publicado na França, também pela editora Zulma, o romance *La Montagne de minuit*, que recebeu o prêmio Grand Prix Thyde Monnier, da Société de Gens de Lettres (em 2012, a editora J'ai Lu o publica em formato "livro de bolso"); em 2014, a mesma editora lança o romance *L'Île du Point Némó* e, ainda nesse ano, vem a público a coletânea de textos poéticos escritos entre 1975 e 2013, *Hautes lassitudes*, pelas Éditions Bernard Dumerchez. Em 2017, Roblès tem publicado pela Zulma o seu último romance, *Dans l'épaisseur de la chair*, de cunho memorialístico, espécie de

autobiografia ficcional em que imaginação e memória se imbricam de forma inseparável.

Além de autor de romances, contos e poesias, Roblès tem também uma inserção no domínio da arqueologia, campo no qual já desenvolveu alguns trabalhos. Tendo passado a infância nas proximidades do mar Mediterrâneo, o autor cresceu em uma relação com o mar que fez com que fosse, de certa forma, natural – uma consequência dos próprios mergulhos que fazia na infância, como lembra o escritor em entrevista a Jean-Christophe Rufin³⁰ – a prática do mergulho submarino. Nesse sentido, Roblès conciliou o seu interesse por arqueologia, tema sobre o qual escreveu uma quantidade relevante de ensaios, a seguir citados, com a prática do mergulho submarino na sua integração à missão arqueológica francesa na Líbia, que se iniciou em 1986. A partir desse ano, como mergulhador, Jean-Marie Blas de Roblès passa a participar de escavações arqueológicas nos sítios de Apollonia, em Cyrenaica, e de Leptis Magna e Sabratha, ambos em Tripolitânia, uma região histórica da Líbia. De acordo com informações colhidas no site da editora Plon³¹, o autor participou durante 15 anos dessas missões. Relacionados a esse trabalho e a esse interesse pela arqueologia, encontramos os seguintes ensaios: *Libye grecque, romaine et byzantine*, publicado pela Édisud em 1999 e novamente em 2005; ainda pela Édisud, em colaboração com outros autores, há também: *Sites et monuments antiques de l'Algérie* (2003), escrito com Claude Sintès; *Vestiges archéologiques du Liban* (2004), com Dominique Pieri e Jean-Baptiste Yon e, por último, *Sicile antique* (2011), com Bernard Birrer e Hervé Danesi. Pela editora Plon, ainda no domínio da arqueologia, Roblès teve publicado, em 2016, o seu livro *En Libye sur les traces de Jean-Raimond Pacho*. Roblès é também o coordenador e o criador da coleção *Archéologies*, no âmbito da editora Édisud, cujo propósito é divulgar escritos de popularização e disseminação em arqueologia.

Um dado que se evidencia nessa rápida tentativa de organização da biografia de Jean-Marie Blas de Roblès é a diversidade de suas atividades, o que, no entanto, do ponto de vista do autor, não produz incoerências; muito pelo contrário, como se pode

³⁰Cf. ROBLÈS, Jean-Marie Blas de. *De l'archéologie à la littérature*, 2017. Entrevista. Disponível em < <https://www.franceculture.fr/emissions/les-discussions-du-soir-avec-jean-christophe-rufin/de-larcheologie-la-litterature> >. Acesso em 18 de nov. de 2018.

³¹Cf. JEAN-MARIE BLAS DE ROBLÈS. Disponível em: < https://www.clio.fr/espace_culturel/jean-marie_blas_de_robles.asp >. Acesso em 18 de nov. de 2018.

perceber mediante a sua resposta a uma observação feita por Jean-Christophe Rufin. Segue o diálogo entre esses escritores:

J.C.R. [...] Il faut dire que l'archéologie dont vous parlez, vous ne vous êtes pas contenté de la faire dans les livres ou en ramassant des pierres, mais vous avez acquis aussi, et c'est ça qui vous rends singulier, entre autres, bien sûr, une compétence très particulière, puisque vous avez acquis la technique de plongée sous-marine, et vous êtes devenu plongeur. Plongeur professionnel ?

J.M.B.R. (rires) En tout cas, plongeur amateur, parce que je suis né sur les bords de la Méditerranée, donc depuis là aussi, mon enfance, je suis sur l'eau, sous l'eau, en voilier, donc intéressé par tous les sports qui concernent la mer, et j'ai pratiqué l'apnée depuis l'âge de mes sept, huit ans. Donc la plongée avec bouteille est quelque chose qui est venue naturellement, et surtout que c'était une compétence que je possédais déjà, lorsqu'on m'a demandé d'intégrer la mission archéologique française en Lybie, et spécifiquement pour ces fouilles sous-marines qui ont commencé avec celle du port immergé d'Apollonia en Cyrénaïque.

J.C.R. Alors, voilà, un philosophe qui écrit, ça je dirais, ce n'est pas que c'est banal, mais ça arrive assez souvent. Mais un philosophe qui plonge aussi, ça c'est déjà plus rare, non ?

J. M. B. R. Ce sont des sorts de plongés un peu comparables... Pour moi ça n'est pas du tout incompatible, c'est vraiment la même chose, c'est vraiment la même, comment dire, stratigraphie, je dirai, l'une de la pensée, l'autre dans l'histoire. Ça a à voir avec le temps, ça a à voir avec la mémoire, donc ce sont des choses qui sont vraiment très très proches, mais il m'a fallu presque une vie pour comprendre cette proximité³² (ROBLÈS, 2017a).

³² “J.C.R. É preciso dizer que a arqueologia da qual você fala, você não se contentou em fazê-la nos livros ou recolhendo pedras, mas conquistou também, e é isso que o torna singular, entre outras coisas, claro, uma competência muito particular, visto que você adquiriu a técnica do mergulho submarino, e se tornou mergulhador. Mergulhador profissional?

J. M. B. R. Em todo caso, mergulhador amador, pois eu nasci nas margens do Mediterrâneo, daí, desde então, também na minha infância, eu estive na água, debaixo d'água, navegando, enfim, interessado por todos os esportes do mar, e eu pratiquei apneia desde os meus sete, oito anos, então o mergulho com cilindro foi uma coisa que veio naturalmente, e sobretudo era uma competência que eu já possuía quando me chamaram para integrar a missão arqueológica francesa na Líbia, e especificamente para as escavações submarinas que começaram com a do porto submerso de Apollonia, em Cyrenaica.

J.C.R. Então, veja, um filósofo que escreve. Isso, eu diria, não que seja banal, mas isso é bastante frequente. Mas um filósofo que também mergulha é mais difícil, não?

J.M.B.R. São dois tipos de mergulho meio comparáveis... Para mim, eles não são incompatíveis, são, de fato, a mesma coisa. É a mesma, como dizer, estratigrafia, eu diria, uma do pensamento, outra na história, isso tem a ver com o tempo, isso tem a ver com a memória, portanto, são coisas que são realmente muito, muito próximas, mas eu levei quase uma vida para entender essa proximidade”.

Escuta-se durante a entrevista alguns risos de Jean-Marie Blas de Roblès que, no início da primeira frase de sua resposta, parecem dar um certo tom de brincadeira à conversa, um tom que também existe na própria pergunta de Jean-Christophe Rufin. No entanto, a última resposta do autor, sobretudo o início da segunda frase “*Pour moi...*” inaugura um tom de bastante seriedade e convicção, dando a entender que essa resposta traduz com sinceridade uma verdade para o escritor. A equivalência entre esses mergulhos (o mergulho filosófico, o mergulho submarino), que reflete a própria equivalência entre as suas escolhas de vida, traduz a forma como ele enxerga essas escolhas, o discurso que ele cria em torno de suas vivências e as elaborações que faz sobre suas atividades. Em consonância com os propósitos da tese, é importante esse exercício de perceber como o escritor avalia essas conexões, esses mergulhos submarinos e memorialísticos que estão presentes em sua vida e obra. Além de traçar uma biografia, os discursos de Roblès permitem também interpretar os seus percursos de vida e podem ser lidos em consonância com a sua obra.

1.2.2 *Narrativa de um encontro*

Um outro modo de conhecer o escritor e também de se aproximar da recepção do seu romance, tanto na França como no Brasil, é mediante a narrativa do primeiro encontro que tive com Jean-Marie Blas de Roblès. Narrativa da qual faço parte, na qual o meu objeto de estudo³³ se confunde e se imbrica com as minhas próprias trajetórias de vida e com as minhas escolhas como leitora.

Esse encontro, assim como a ida do autor ao Brasil em 1982, da qual falarei nas seções seguintes, deve-se, em grande parte, a uma feliz coincidência. Mesmo fazendo parte dos meus planos entrar em contato com Roblès durante a realização de parte do doutorado na França, uma confluência de circunstâncias fez com que eu estivesse em

³³ Ao mencionar o meu objeto de estudo, me refiro às questões, perguntas e hipóteses em torno do *corpus* (texto-fonte e tradução) que nortearão as reflexões e análises às quais me dedicarei nesta tese. Não se trata, de nenhum modo, de fazer do autor, suas histórias de vida e suas vivências um “objeto de estudo” a partir de uma acepção positivista que o termo “conhecimento” pode adotar. Acepção essa que indicaria como postura uma objetividade acentuada, de externalidade do olhar do pesquisador, dentre outros preceitos que convergem para uma separação rígida entre pesquisador e objeto de estudo – para conferir algumas bases do pensamento positivista, ver, a respeito, Émile Durkheim (1895/2012). Essa separação, em sua rigidez e falta de tato para percepção de fronteiras e circulações entre o pesquisador e o seu objeto, já marcado e influenciado pelo seu olhar, não é aqui preconizada. Para outras acepções menos positivistas do conhecimento, ver Edward Saïd (1978/1980) e a construção histórica de um olhar orientalista sobre o Oriente; e Isabelle Stengers (2018) e a crítica a um conhecimento não implicado, a uma objetividade não situada, desencarnada.

Paris na semana em que Jean-Marie Blas de Roblès estaria na livraria La 25ème Heure, onde aconteceria uma conversa sobre o seu último romance, *Dans l'épaisseur de la chair* (2017). No intuito de conseguir marcar uma conversa ou uma possível entrevista com o autor, fui escutá-lo na referida livraria, tendo, no momento, quase acabado a leitura desse livro.

Após a apresentação do livro por Jean-Marie Blas de Roblès e alguns *feedbacks* de leitores com experiências de leitura apaixonadas de seu novo romance, no momento em que se formou uma fila para a assinatura do livro, na qual eu estava em primeiro lugar, não exatamente porque assim decidi, mas porque uma senhora ao lado anunciou a presença de uma “moça tímida que gostaria de falar com o escritor”, me apresentei a ele e perguntei se poderíamos, ao fim do evento, ter uma conversa rápida. Como a resposta foi positiva, esperei. Tendo passado por volta de meia hora, tempo em que foram servidas algumas bebidas e em que o escritor conversava com leitores cujos livros estavam sendo assinados, mais uma vez fui para a fila, pois o evento parecia já estar chegando ao fim, e tentei iniciar uma conversa. Apresentei-me como uma leitora apaixonada do livro *Là où les tigres sont chez eux* e também como brasileira e doutoranda, cujo objeto de tese incluía o dito romance e a sua tradução para o português do Brasil. Ao falar um pouco dos motivos pelos quais eu gostei tanto desse romance, da importância de tê-lo lido, de como eu me identifiquei, enquanto brasileira e nordestina, com as suas tramas, com os seus personagens, com as suas maneiras de pensar e se relacionar e, principalmente, como eu fiquei com a sensação de que o autor do livro vivera as histórias narradas, a resposta de Jean-Marie Blas de Roblès me surpreendeu e comoveu ao mesmo tempo. Em uma tentativa de tradução da memória que tenho de sua resposta, ele disse: “Você não pode imaginar quanto tempo eu tive que esperar para ouvir isso”. De fato, nesse momento, acreditei que houve um encontro. Um encontro entre uma leitora, também na posição de pesquisadora, e um escritor.

Em rápidos cinco minutos, Jean-Marie Blas de Roblès me explicou que nunca teve um retorno de leitura desse romance por parte de um brasileiro (ou brasileira), o que sempre o entristeceu, pois, embora o romance tenha sido um grande sucesso na França, ele foi escrito em razão de promessas feitas a brasileiros e brasileiras com quem ele conviveu por um período de tempo no Brasil. Também nesses cinco minutos de conversa, e mais uma vez tentando traduzir a memória de suas palavras, Jean-Marie Blas de Roblès, de súbito, me fez uma revelação: “na passagem da pesca em Canoa

Quebrada era eu. Eu vivi aquilo”. Trata-se de uma passagem do romance na qual Roetgen parte à pesca juntamente com o pescador João e que, ao meu ver, sintetiza o encontro entre dois mundos³⁴.

Ao fim dos breves, porém também longos em termos de importância, cinco minutos de conversa, o autor de *Là où les tigres sont chez eux* me falou que se sentia no dever de se disponibilizar para conversarmos sobre as possíveis questões que eu teria a colocar e também sobre o tema de minha tese, posto que, na forma como eu compreendi as suas palavras, isso também fazia parte do devir do romance, daquilo que um livro vai se tornando mediante as diversas leituras dele feitas, ou, para falar com Benjamin (1923/2008), da sobrevida de uma obra. Um dever que, como também foi pontuado por Roblès, seria realizado com prazer, o que, para mim, é importante, posto que, como lembra Barthes (1973/2000), muitas vezes é mediante o registro do prazer que os romances encontram os seus leitores e vice-versa.

Mediante um contato com o escritor por e-mail, acordamos um encontro dentro de três dias, que ocorreu em Orleans, cidade próxima a Paris, onde ele mora. Os três dias foram o tempo necessário para que eu pudesse preparar algumas perguntas³⁵ em português, seguidas de suas respectivas traduções para o francês, acerca do seu processo criativo, da sua relação com o Brasil, do tempo de elaboração do romance, da escolha do Brasil como cenário para os personagens do livro, da escolha da editora para publicação, dentre outras. Confirmando, talvez, as minhas suspeitas, descubro que, assim como a minha relação com *Là où les tigres sont chez eux* tem uma história que pode já ser considerada longa, iniciada em 2012, quando da primeira leitura da sua tradução, *Lá onde os tigres se sentem em casa*, o próprio romance tem também uma

³⁴ Em um pequeno barco de pesca, juntamente a alguns outros pescadores, Roetgen e João se tornam próximos, conversam sobre suas vidas, seus mundos, e Roetgen se impressiona com o modo como se pesca na região. Veja-se uma pequena passagem dessa cena que transcorre durante quase toda uma seção do romance: “ – Vous n’avez rien pour amorcer ? demanda Roetgen, sidéré. João parut étonné qu’on pût se poser la question. C’était comme ça, personne ne pratiquait autrement. Attiré par les à-coups et les reflets scintillants des hameçons, une bestiole quelconque finissait toujours par se jeter sur eux ; une fois remontée à bord, elle servait d’appât pour de plus grosses prises. Des heures s’écoulèrent, silencieuses, somnolentes, durante lesquelles les quatre hommes poursuivirent une même quête sous le soleil” (ROBLÈS, 2008, p. 320) / “ – Você não tem nada para servir de isca? – Perguntou Roetgen, atônito. João pareceu espantado por alguém perguntar tal asneira. Era assim, ninguém pescava de outro jeito. Atraído pelos movimentos e pelos reflexos cintilantes dos anzóis, um peixe qualquer acabava sempre por se atirar sobre eles; e, uma vez a bordo, servia de iscas para presas maiores. Horas transcorreram; horas silenciosas, sonolentas, durante as quais os quatro homens perseguiram sob o sol o mesmo objetivo [...]” (ROBLÈS, 2011, p. 298).

³⁵ Cf. ROBLÈS, 2017.

longa história, na qual se misturam o percurso do autor e o longo percurso de um livro, o percurso dos Tigres.

Considerando a sorte das coincidências e a importância dos dados advindos da conversa e da entrevista que pude realizar com Jean-Marie Blas de Roblès, as seções que seguem, algumas de forma mais latente, considerarão, na sua organização, questões que emergiram como importantes durante essa conversa e que dizem respeito ao autor, à sua obra, ao seu modo de criar e à longa história do romance *Là où les tigres sont chez eux*. Algumas questões não estavam necessariamente nas perguntas e nem mesmo em um discurso prévio de Roblès, isto é, em respostas já previamente pensadas e elaboradas, mas emergiram em decorrência de sua fala; outras vieram em resposta às questões por mim colocadas, que refletiam os pontos que eu considerava importantes e que, por isso, tiveram um olhar mais aguçado de minha parte. Importa lembrar que esses pontos estão conectados a uma leitura bastante situada, que não se desvincula das minhas circunstâncias e imbricamentos de vida. Dentre outros fatores, como leitora brasileira, eu conhecia boa parte dos lugares onde se passa a trama do romance, bem como tinha uma relação de familiaridade e de afeto com eles, via de regra iniciada na minha infância.

1.3 O romance

1.3.1 *Tateamentos, cercamentos: espaço de recepção da obra*

Là où les tigres sont chez eux é um romance de 766 páginas, publicado, como já dito, em 2008, na França, pela editora Zulma e, posteriormente, em 2009, pela editora J'ai Lu em formato de bolso, numa edição de 884 páginas. A sua tradução para o português brasileiro foi publicada em 2011 pela Editora Record e teve como tradutores Maria de Fátima Oliva do Coutto e Mauro Pinheiro. Além da tradução brasileira, *Là où les tigres sont chez eux* foi traduzido para os idiomas dos seguintes países: Itália, República Tcheca, Polônia, Espanha, Holanda, Grécia, Romênia, Grã-Bretanha, Alemanha, Estados Unidos, Croácia e Coreia do Sul. Atualmente, já existe uma nova edição francesa do romance, igualmente publicada pela Zulma, em 2016, na qual Roblès

fez algumas poucas modificações no texto³⁶ e também acrescentou um glossário explicativo, feito pelo próprio autor, das palavras que aparecem originalmente em português no romance.

Uma particularidade do romance em questão, que ressurge com frequência nos discursos de autores e críticos literários que tentam caracterizá-lo, é a dificuldade inicial de defini-lo. Em outras palavras, não é tarefa fácil responder a perguntas como: do que trata o romance? Sobre o que ele é? Que história ele conta? A começar pelo fato de que há várias histórias, várias tramas que se cruzam, mas que também possuem um caminhar que é independente. Assim, da mesma forma que o leitor vai apreendendo aos poucos o romance durante a sua leitura, antes de expor aqui uma possível caracterização que, minimamente, dê conta da pergunta, “do que trata o romance?”, percorrerei o discurso de alguns autores e críticos literários, bem como o do próprio Roblès para, a título de introdução, de uma forma de tatear, chegar aos poucos em um texto que abarque algumas questões centrais do romance. E, assim, dentro dos limites do possível, senão sintetizá-lo, ao menos cercá-lo de alguma maneira.

Alexis Brocas (2008)³⁷ assim resume *Là où les tigres sont chez eux*:

³⁶ Uma modificação significativa, sinalizada pelo próprio autor na entrevista que me concedeu (ROBLÈS, 2017), foi o acréscimo da seguinte frase, quase ao fim do livro, no Triste Epílogo: “Il suffit de lire la première syllabe de chaque mot, ou le mot entier s’il ne comporte qu’une. Idem pour l’apologue du moine Colobos, mais cette fois tous les cinq mots !” (ROBLÈS, 2016, p. 914, 915) / “Basta ler a primeira sílaba de cada palavra, ou a palavra inteira se ela tiver apenas uma [sílaba]. Idem para o apólogo do monge Colobos, mas dessa vez a cada cinco palavras”. A importância da frase, como ressalta o próprio autor, reside no fato de que ela fornece ao leitor uma ferramenta para interpretar como falsa a biografia de Kircher, cuja escrita é atribuída ao seu discípulo Caspar Schott, ainda que a importância dessa biografia na vida do personagem Eléazar vá além do fato de ela ter ou não sido escrita pelo seu discípulo e de refletir ou não a realidade.

³⁷ Cf. BROCAS, Alexis. *Un tigre dans le tigre, cent romans dans un roman*. 2008. Disponível em: <http://www.zulma.fr/auteur-jean-marie-blas-de-roblès-318.html>.

C'est un roman-fleuve où les flux narratifs s'entrecroisent et se mêlent, à l'image de l'Amazonie que remonte Elaine, l'un de ses personnages. Une cathédrale littéraire aux pierres disparates ; pourtant sur chacune, repose la cohésion de l'ensemble. On peut choisir de n'en parcourir que la surface et lire Là où les tigres sont chez eux comme un roman d'aventure érudite, riche de rebondissements, où les histoires s'agrègent aux histoires dans la tradition narrative de cette Amérique du Sud qui en constitue le décor. On peut l'entendre comme une polyphonie virtuose mêlant les voix et les vies du disciple d'un Jésuite imposteur, d'un infirme des favelas, d'une paléontologue en quête d'un fossile précambrien, de son mari, journaliste au bout de ses illusions humaines et professionnelles, et de leur fille se perdant dans la drogue... Mais ce serait rester sourd aux multiples et courtoises invitations lancées par l'auteur à visiter le niveau supérieur de sa création. Ici, acrostiches érotiques, jeux d'échos et de symétrie, ellipses, mises en abîmes créent un livre par-dessus le livre, et donnent une unité de sens à la diversité de tons déployés³⁸ (BROCAS, 2008, p. s/p, grifos nossos).

Alguns elementos sobressaem desse texto, que é uma tentativa de síntese, de interligar um conjunto de fatores que permite, minimamente, acessar o livro antes de lê-lo. Em um primeiro momento, pode-se destacar como entradas para o romance as seguintes palavras e trechos: “roman-fleuve”, (isto é, um grande romance em termos de volume)³⁹, “fluxos narrativos que se entrecruzam”, “catedral literária de pedras disparatadas”, “sobre cada uma [cada pedra] repousa a coesão do todo”. Mediante essas entradas, percebe-se que o romance se compõe de múltiplas histórias que não apenas se cruzam, mas que estão unidas por algo que o texto não revela o que é, mas que faz com que essas tramas sejam parte de um todo. Um todo que as sobrepõe e que permite que se relacionem de maneira coesa. Sobressai também, da definição em destaque, a possibilidade de múltiplas leituras do romance e de vários níveis de leitura. Retomando

³⁸ “É um *roman-fleuve* no qual os fluxos narrativos se entrecruzam e se misturam, à imagem da Amazônia que percorre Elaine, um de seus personagens. Uma catedral literária de pedras disparates; entretanto, sobre cada uma repousa a coesão do todo. Podemos escolher percorrer apenas a superfície e ler *Là où les tigres sont chez eux* como um romance de aventura erudito, rico em reviravoltas, no qual as histórias se agregam às histórias na tradição narrativa dessa América do Sul que constitui o seu cenário. Podemos ouvi-lo como uma polifonia virtuosa misturando as vozes e as vidas do discípulo de um jesuíta impostor, de um enfermo das favelas, de uma paleontóloga em busca de um fóssil pré-cambriano, de seu marido, um jornalista quase sem ilusões humanas e profissionais, e da filha se perdendo nas drogas... Mas isso seria tapar os ouvidos aos múltiplos e cordiais convites feitos pelo autor para visitar o nível superior de sua criação. Aqui, acrósticos eróticos, jogos de ecos e simetrias, elipses, *mises en abîme* criam um livro por sobre o livro e dão uma unidade de sentido à diversidade de tons desdobrados”.

³⁹ Alguns dicionários apresentam outros aspectos que caracterizam o “roman-fleuve”, tais como a presença de diversas gerações dos personagens no romance (cf. <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/roman-fleuve/fr-fr/>) e o ritmo das narrativas, as vezes rápidas, às vezes lentas (cf. https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/roman-fleuve_romans-fleuves/69771).

as palavras do autor, o leitor pode escolher percorrer apenas a superfície do texto e lê-lo como um “romance de aventura erudito”, ou se ater à polifonia presente no romance, às múltiplas vozes que nele ressoam, o que implicaria, no jogo de palavras proposto por Brocas (2008), permanecer surdo ao convite feito por Roblès de visitar níveis mais profundos da criação. Nesses níveis, ainda de acordo com o crítico, entram questões de simetria, de elipses e de abismos que dotam o texto de um “unidade de sentido”⁴⁰. Essa unidade de sentido pode ser percebida no modo próprio como o romance se estrutura, no mínimos detalhes que permitem entrever como as tramas se aproxima no decorrer do livro.

A multiplicidade de leituras identificadas por Alexis Brocas encontra ressonância na constatação de uma dificuldade de definir o romance, explicitada por Jean-Christophe Rufin na entrevista a seguir, parcialmente transcrita:

J.C.R. [...] mais dans Là où les tigres sont chez eux, comment vous arrivez à le résumer, parce que c’est un livre très très foisonnant, c’est un très gros livre, avec de nombreuses lignes narratives, comment vous le décriviez ?

J. M. B. R. Ce sont six histoires qui sont tissées ou placées en contrepoint. C’est l’histoire d’un personnage principal dans le Brésil d’aujourd’hui, qui s’appelle Eléazard von Wogau, un lettré un peu en déshérence, avec un perroquet qui s’appelle Heidegger.

⁴⁰ Reitere-se, por precaução: o que pretendo neste momento inicial não é defender leituras nem mesmo embarcar nos julgamentos dos autores acerca do livro. Em outras palavras, não se trata, de minha parte, de julgar se leituras atentas à polifonia do romance são mais ou menos ricas que leituras que acessem níveis mais sutis da criação literária do autor. O que busco na presente seção é, a partir de um modo próprio de organizar as críticas feitas ao romance, mediante os recortes aqui escolhidos, oferecer ao leitor um panorama, uma aproximação tateada, como alude o título da seção, que me permita construir uma base para, em tópicos seguintes, mergulhar nas tramas do romance – já tendo, minimamente, preparado os leitores para esses mergulhos.

[...] Donc je reviens, c'est le personnage Eléazard contemporain, qui a été spécialiste d'Athanasius Kircher, qui reçoit une biographie écrite par le disciple d'Athanasius Kircher au XVII^e siècle qui est chargé de l'éditer. Donc on a la vie de ce personnage Eléazard, on a la biographie de ce personnage du XVII^e siècle, on a la vie de l'ex-femme d'Eléazard, on a la vie de leur fille, Moéma, et on suit également la vie d'un petit brésilien, d'un petit mendiant brésilien dans les favelas. Dans autant d'histoires qui sont situées soit dans la Rome du XVII^{ème} siècle, soit dans différentes parties du Brésil contemporain, dans la jungle, dans les jungles urbaines de Fortaleza ou d'Alcantara, et ces six histoires qui sont complètement parallèles finissent par se rejoindre sur la figure de ce savant jésuite Athanasius Kircher⁴¹ (ROBLÈS, 2017a).⁴²

Como se percebe, à dificuldade constatada por Rufin, Jean-Marie Blas de Roblès responde com uma rápida organização que envolve o entrelaçamento de histórias (seis, mas das quais ele cita apenas cinco⁴³), o contraponto existente entre elas e entre duas temporalidades que estruturam o romance, a do Brasil contemporâneo e a do século XVII de Kircher, e o fato de as tramas acabarem por se encontrar em torno da própria figura de Athanasius Kircher.

Ainda nessa entrevista, Roblès revela um dado importante para a compreensão do modo de funcionamento desse romance:

⁴¹ “J.C.R. [...] mas em *Là où les tigres sont chez eux*, como você consegue resumi-lo, pois é um livro muito, muito abundante, é um livro imenso, com muitas linhas narrativas, como você o descreveria?

J. M. B. R. São seis histórias que são tecidas ou colocadas em contraponto. É a história de um personagem principal no Brasil da atualidade, que se chama Eléazard Von-Wogau, um letrado meio abandonado, com um papagaio chamado Heidegger.

[...] Então, retomando, é o personagem Eléazard contemporâneo, que foi especialista em Athanasius Kircher e que recebe uma biografia escrita por seu discípulo no século XVII, que é o encarregado de editá-la. Temos, então, a vida desse personagem Eléazard, temos a biografia desse personagem do século XVII, temos a vida da ex-mulher de Eléazard, temos a vida de sua filha, Moéma, e seguimos também a vida de um pequeno brasileiro, um pequeno mendigo brasileiro nas favelas. E aí tantas histórias que estão situadas, seja na Roma do século XVII, seja nas diferentes partes do Brasil contemporâneo, na selva, nas selvas urbanas de Fortaleza ou de Alcântara. E essas seis histórias que são completamente paralelas acabam por se encontrar na figura desse sábio jesuíta Athanasius Kircher.”

⁴²Cf. ROBLÈS, Jean-Marie Blas de. *De l'archéologie à la littérature*, 2017. Entrevista. Disponível em <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-discussions-du-soir-avec-jean-christophe-rufin/de-l-archeologie-la-litterature>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

⁴³ Com base na leitura do livro, é possível supor que a sexta história é aquela que gira em torno do personagem Moreira, governador do Maranhão.

C'est vrai que tous mes romans, mais parce que moi même je dois fonctionner de cette façon, sont placés dans un continuum où tout s'équivaut, sinon s'équivaut, tout est dans une proximité immédiate⁴⁴ (ROBLÈS, 2017a)⁴⁵.

Essa informação, ainda que relativa ao modo muito próprio que esse escritor tem de criar e significar a sua criação, também acrescenta algo à compreensão da obra em questão. Na medida que esse discurso “confessa” que há uma relação de equivalência entre todas as coisas, ele fornece pistas para compreender o entrelaçamento entre essas histórias, que caminham separadamente, mas em dado momento se encontram. Ademais, o processo criativo do autor costuma aparecer em seu discurso acerca de seus romances, demonstrando um imbricamento de fronteiras tênues entre processo criativo e criação. É o que se percebe, por exemplo, em um vídeo disponibilizado na internet, datando de 2008 (portanto, do ano do lançamento do livro), no qual o autor explicita o modo como ele apreende o seu próprio romance:

C'est un roman que j'ai voulu comme un opéra. Et qui mêlent plusieurs histoires. Le fil central est tenu par un personnage qui s'appelle Eléazard, qui est un journaliste un peu décafé qui vit dans le Nordeste décati du Brésil, et qui reçoit un jour le manuscrit inédit d'une biographie, la biographie d'Athanasius Kircher, écrite par son disciple et ami Caspar Schott, en plein XVII^e siècle. Et ce personnage Eléazard est chargé de lire et d'annoter cette biographie de façon à la publier dans les mois qui viennent. Il s'attelle à ce travail et cette étude et ces jours consacrés à ce manuscrit vont d'une certaine façon modifier totalement son existence. Donc déjà deux histoires qui s'entremêlent et d'autres histoires qui viennent se greffer à ce pilier de la forêt, ce pilier de cette forêt d'histoire. Ce sont les membres de la famille du dit Eléazard, sa femme et sa fille, qui vivent chacune de leur côté, des aventures particulières. Sa femme est archéologue, elle est à la poursuite d'un fossile paléontologique rarissime et il va lui arriver toute sorte d'aventures terrifiantes. Quand à leur fille, Moéma, elle vit à Fortaleza, dans le Nord-Est où elle est étudiante et à elle c'est la jungle urbaine, la jungle de plage du Nord-est, de la drogue et de la rencontre, de mauvaises rencontres, dirons-nous, qui vont l'absorber comme chacun des personnages va se faire absorber par sa jungle particulière. Sachant que, bien évidemment toutes ses histoires finissent par, sinon s'entrecroiser, par aboutir à un seul nœud central

⁴⁴ É verdade que todos os meus romances, mas porque eu mesmo devo funcionar dessa maneira, são colocados em um *continuum* no qual tudo se equivale, tudo está em uma proximidade imediata.

⁴⁵ ROBLÈS, loc. cit

qui est ce fameux jésuite Athanasius Kircher qui a marqué le XVII^e siècle⁴⁶ (ROBLÈS, 2008c).⁴⁷

Observa-se que, já na primeira frase, Roblès revela ao leitor um pouco do seu processo de criação, determinante da maneira como o romance se estrutura, ou, se quisermos, da lógica que o rege: “foi um romance que eu quis como uma ópera”. Juntando o discurso produzido ao ser entrevistado por Rufin, em 2017, a esse de 2008, percebe-se que esse modo de conceber o romance, de tecer o entrelaçamento de histórias mediante um ponto comum – que, em um dado momento, unirá todas as tramas –, acaba por integrar o próprio conteúdo do romance. Isto é, não se pode separar essa forma específica de criação, essa moldura, do conteúdo da obra, tendo em vista a influência que o modo de criar, nesse caso específico, exerce naquilo que se pode chamar de “produto” da criação, o romance.

No que concerne às proximidades entre o processo criativo de Roblès, isto é, a forma específica de criar desse autor, e o resultado de seu trabalho, os seus escritos, entra aqui mais uma peculiaridade relevante, que é a interpretação que autor faz de sua obra, interpretação essa que acaba por gerar leituras sobre o seu livro. Em outras palavras, *Là où les tigres sont chez eux*, assim como outras obras desse autor, são lidas pelo próprio Roblès, que constrói chaves de interpretação do seu romance e as veicula mediante entrevistas, vídeos disponibilizados na internet, ateliês de conversas literárias etc. De maneira que Roblès ocupa o lugar não apenas de autor, mas também de um leitor da sua obra, produzindo leituras que se cruzam e dialogam com aquelas dos seus críticos e mesmo dos seus leitores comuns.

⁴⁶ “É um romance que eu quis como uma ópera. E que mistura várias histórias. O fio central é mantido por um personagem chamado Eléazard, um jornalista já um pouco cansado, que vive no Nordeste decadente do Brasil, perto de São Luís, e que um dia recebe o manuscrito inédito de uma biografia, a biografia de Athanasius Kircher, escrita pelo seu discípulo e amigo Caspar Schott, em pleno século XVII. E esse personagem, Eléazard, é encarregado de ler e de comentar essa biografia, para publicá-la no mês seguinte. Ele se dedica a esse trabalho, e esse estudo, esses dias consagrados a esse manuscrito vão, de uma certa forma, modificar completamente sua existência. Então, já são duas histórias que se misturam a outras histórias que vêm se juntar a esse pilar da floresta, a esse pilar dessa floresta de histórias. São os membros da família de Eléazard, sua esposa e sua filha que vivem, cada qual a seu modo, aventuras peculiares. Sua esposa é arqueóloga, está em busca de um fóssil paleontológico raríssimo e vai passar por todo tipo de aventuras aterrorizantes. Quanto à filha deles, Moéma, ela vive em Fortaleza, no Nordeste, onde é estudante, e, para ela, é a selva urbana, a selva das praias do Nordeste, da droga, e dos maus encontros, por assim dizer, que vai absorvê-la, assim como cada personagem vai se deixar absorver pela sua própria selva. Sabendo que, evidentemente, todas essas histórias acabam por, senão se cruzar, chegar a um único núcleo central, que é esse famoso jesuíta Athanasius kircher, que marcou o século XVII”.

⁴⁷Cf. ROBLÈS, Jean-Marie de. *Prix du roman Fnac*. 2008. 5 min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=I5whScAj3PI&t=153s> >. Acesso em: 18 de nov. de 2018.

Essa é, pois, uma singularidade que marca a maneira como o autor se relaciona com a sua obra, uma relação não apenas de autoria, mas também de recepção da obra pelo autor/leitor que Roblès é. Um exemplo de produção dessas leituras é a maneira como o escritor interpreta e situa os personagens por ele criados⁴⁸ – evidentemente, Roblès é um tipo de leitor singular de sua obra, posto que ele tem acesso ao seu universo de criação de uma maneira que ninguém mais pode ter. Tendo em vista esse posicionamento, em certo sentido externo do autor em relação aos seus escritos e personagens, quase que estabelecendo um diálogo com eles, de certa maneira, atribuindo-lhes vida, se pode falar aqui em uma relação performática⁴⁹, e também teatral, de Roblès com a sua obra.

Importa ressaltar que, dessa relação específica acima descrita – Roblès autor/leitor de sua obra –, pode-se pensar que, assim como “um livro por sobre o livro”, retomando as palavras de Alexis Brocas (2008, s/p), “un livre par-dessus le livre”, há também a narrativa de uma narrativa. A leitura que faz Roblès de seu romance (e aqui a palavra “leitura” está relacionada ao ato de apresentar uma interpretação de uma obra, não ao de ler em voz alta um texto, por exemplo), veiculada nas muitas entrevistas por ele concedidas e nos muitos salões literários dos quais participa, acaba se acoplando ao próprio romance, se somando às narrativas do livro, como um epitexto⁵⁰. Na medida em que Roblès dialoga com os seus personagens, atribui-lhes vida e os interpreta, somos chamados (nós, os leitores) a incluir o próprio autor na leitura do romance, na sua significação.

Tome-se como exemplo Eléazard von Wogau. É possível ter acesso a esse personagem através do livro, mas também através da maneira como Roblès o interpreta fora do livro. Para isso, basta seguir os rastros do escritor encontrados na internet ou, quando possível, acompanhar a sua agenda de participação em encontros e eventos literários. Mais uma vez, esse é um desdobramento advindo das peculiaridades que marcam a relação de Roblès com a sua obra. Desdobramento que não implica acatar por completo a leitura do autor, aceitá-la como única e verdadeira; implica um interesse, de minha parte como pesquisadora, mas também de eventuais leitores, em considerá-la.

⁴⁸ Ver, a respeito: o tópico “Um mundo novo em contraposição ao velho mundo de Kircher” desta tese.

⁴⁹ No momento em que teço esse paralelo, penso no livro de Paul Zumthor (1990/2007), mais propriamente em sua tradução brasileira.

⁵⁰ Ver, a respeito, Gérard Genette (2002).

Considerá-la na leitura que se faz do livro e também como parte do livro. Ademais, o escritor é igualmente parte de sua obra, pois, além de autor e crítico, ele está, em certo sentido, em seus personagens⁵¹.

No que concerne propriamente ao cruzamento das tramas, há um dado fornecido por Roblès na apresentação do romance, em 2008⁵², que não aparece em seu discurso em 2017⁵³: é Eléazard von Wogau que mantém o fio que conecta as histórias. Assim, pensando nos núcleos como variações de um tema central, percebe-se que essas variações se articulam em torno de Eléazard von Wogau, que condensa em si e em seu entorno o tema principal do romance. Ele é o personagem com mais densidade e em torno do qual as histórias giram. De algum modo, ele está no centro, interceptando as conexões, o que se justifica também pelo fato de que Eléazard mantém a relação mais direta com Kircher, o jesuíta do século XVII cuja biografia ele comenta. Não se pode esquecer que, como Roblès nos revela, o que une todas as histórias, o ponto em comum entre elas, que não pode ser captado no texto crítico de Alexis Brocas, é o próprio Athanasius Kircher. Porém, e seguindo as pistas do raciocínio e da leitura de Roblès, é Eléazard von Wogau que mantém esse fio, fazendo com que todas as histórias converjam, em um momento ou em outro, ao jesuíta Kircher.

Aproveitarei da organização elaborada por Roblès em torno de *Là où les tigres sont chez eux*, dos elementos que se destacam nessa elaboração, para traçar um quadro (moldura) a partir do qual se possa penetrar nessas tramas, não apenas sintetizando-as, mas produzindo um retrato que permita uma imagem panorâmica do romance. A dificuldade de síntese do livro, vista nos discursos dos críticos literários acima expostos e também nos do próprio autor – que tem consciência da ambição de seu romance –, reflete-se na própria dificuldade de aqui traçar essas linhas iniciais. Essas dificuldades, por sua vez, se conectam com a natureza do livro, no qual o enredo não é facilmente apreendido, ele vai se tecendo mediante a leitura e as conexões que ela suscita, não numa ordem linear, mas entrecruzada. Assim, o leitor vai apreendendo o livro aos poucos, no próprio caminhar das tramas e nas leituras que daí se produzem.

⁵¹ Há aqui uma alusão aos possíveis traços biográficos da obra de Roblès, sabendo que, na concepção do próprio autor, verossimilhança e imaginação estão de tal modo imbricadas que é difícil traçar fronteiras entre esses dois registros (ROBLÈS, 2017).

⁵² ROBLÈS, op. cit.

⁵³ Idem, 2017.

Para o retrato que a seguir se desenhará, tomarei como pontos de apoio os seguintes elementos do discurso de Roblès: a existência de seis histórias que se tecem em contraponto, histórias essas que chamarei também de núcleos; a presença de duas temporalidades e de dois universos que se relacionam a elas: o século XVII, século barroco no qual vive Athanasius Kircher, e o que Roblès chama de “Brasil contemporâneo”, que reflete o Brasil do início da década de 1980, país onde vivem Eléazard e os membros de sua família – em torno dos quais os outros núcleos se arranjam. Sendo uma obra de múltiplas entradas, a apreensão do romance por dentro, mediante um mergulho de olhos abertos em suas tramas, priorizará as entradas que se colocam como mais importantes para o objeto desta tese. Em outras palavras, ainda que Kircher e seu século estejam intrinsecamente conectados ao Brasil do fim do século XX no romance, o olhar aqui desenvolvido se voltará apenas para as histórias situadas no espaço brasileiro, inclusive para esmiuçar alguns detalhes que compõem as tramas brasileiras do livro. Essa observação é válida tanto para esse retrato-síntese, como para as análises que serão, nos próximos capítulos, desenvolvidas.

1.3.2 *Caminhando entre as tramas: retratos, conexões*

Partirei de uma organização dos núcleos que se tecem na obra de Roblès de forma imbricada, para, em seguida, poder acompanhá-los e, aos poucos, penetrá-los⁵⁴. As seis histórias (núcleos) mencionadas por Roblès se estruturam em torno de personagens e também de cidades, de modo que é possível identificá-las pelo viés dos personagens, pelo das cidades, ou relacionando uns às outras, que é a opção escolhida.

A primeira trama gira em torno de Eléazard Von-Wogau e da cidade de Alcântara, no Maranhão. Ligados a Eléazard estão os personagens de Loredana (uma italiana de passagem pelo Brasil), Alfredo e sua esposa (um casal que vive em Alcântara), Doutor Euclides da Cunha (amigo de Eléazard), Soledade (empregada doméstica na casa de Eléazard), Heidegger (papagaio de Eléazard) e o próprio Athanasius Kircher, cuja biografia, que se passa no século XVII, Eléazard é encarregado de ler e comentar.

⁵⁴ Numa elaboração mais pessoal, posso dizer que o romance tem um ritmo e, como numa música de *jazz*, um tema. Tateá-lo, apreendê-lo pela sua estrutura e pela forma como ele se organiza me motivou a abrir esta seção.

Na segunda trama encontra-se Elaine, ex-esposa de Eléazard, que articula no seu entorno os personagens de Mauro, seu aluno de Geologia, e alguns professores da Universidade de Brasília, também geólogos como ela: Milton e Dietlev. Essa trama, mais do que as outras, que também incluem deslocamentos e viagens, se inscreve em um movimento. Esse movimento que começa na estrada que leva de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, a Corumbá, fronteira com a Bolívia, e se desenvolve nas margens Rio Paraguai, na Amazônia brasileira.

Um terceiro núcleo se estabelece em torno de Moéma, filha de Eléazard, de alguns personagens que lhes são próximos, como Thaïs (sua namorada) e Roetgen (etnólogo e professor), e das cidades de Fortaleza e Canoa Quebrada, ambas no Estado do Ceará.

A quarta história articula os personagens de Nelson, um mendigo cocho que vive nas favelas de Fortaleza, e Tio Zé, um caminhoneiro e seu melhor amigo. Além da Favela de Pirambu, em Fortaleza, essa trama também inclui as proximidades da Serra da Aratanha, também conhecida como Serra de Pacatuba, para onde Nelson viaja com Tio Zé.

O quinto núcleo se constitui em torno de Moreira, prefeito corrupto de São Luís, no Maranhão, e de sua esposa. Passa-se na Fazenda do Boi, propriedade de Moreira e na qual ele mora juntamente com Carlota, empregados e uma onça que é criada como um animal doméstico. Há uma articulação entre esse núcleo e o segundo – aqui chamado de segundo, mas que não reflete, em termos exatos, a ordem do romance, posto que Athanasius Kircher aparece antes de todos os núcleos, menos do de Eléazard, que se encontra no prólogo e abre o romance – que é revelada ao leitor muito inicialmente, pois Mauro, aluno de Elaine, é filho de Moreira e Carlota.

Por fim, o sexto núcleo, mas que é também, como dito acima, o primeiro de todos, à exceção do de Eléazard, é o de Kircher. Porém, tratei-o aqui como sexto por ele apresentar, por assim dizer, outra natureza: pertence à outra temporalidade (outro século), a outro espaço (outro continente) e se vale de outro “linguajar”, isto é, outro registro de linguagem, mais erudita e menos contemporânea do que a parte do romance que se passa no Brasil.

No que concerne à articulação das tramas face à estrutura do romance, retomando as palavras de Roblès ao afirmar que todas as histórias foram escritas em

contraponto umas às outras (ROBLÈS, 2017a, s/p)⁵⁵, pode-se aqui situar como o principal contraponto do livro aquele que opõe a história que envolve Athanasius Kircher, e se passa na Roma do século XVII, às tramas que se situam no Brasil contemporâneo. Esse contraponto coloca em contraste (e face à face) dois séculos (XVII e XX), dois continentes (América do Sul e Europa) e dois registros de linguagem, o primeiro bastante erudito e característico de um meio eclesiástico na Roma dos anos 1600 e outro característico das relações cotidianas no Nordeste brasileiro dos anos 1980, incluindo expressões e modos de dizer típicos do “falar” nordestino – há aqui também marcas de oralidade muito fortes que, mesmo não sendo o interesse central do trabalho, serão brevemente apontadas no âmbito das análises. Em meio aos contrastes que se evidenciam nessas temporalidades colocadas em contraponto, há um elemento que faz com que essas épocas sejam também o espelho uma da outra: o barroco, presente no século XVII de Kircher, e, na visão de Roblès, explicitada em entrevista por mim realizada (2017)⁵⁶, largamente presente no Brasil contemporâneo, nas grandes cidades (selvas urbanas) e nas referências históricas na arquitetura de Alcântara.

Esse contraponto central pode ser visualizado (antes mesmo de adentrar no coração das tramas) já nas ações dos personagens, nas buscas que os movem e na própria organização do romance, acessada pelo leitor a partir do sumário. São 32 capítulos, um prólogo e um epílogo, chamado de “Triste epílogo”. No prólogo conhece-se Eléazard, Heidegger (seu papagaio) e Elaine, a empregada doméstica que trabalha em sua casa. Os capítulos que seguem sempre começam com um episódio da vida de Kircher, sendo o seu nascimento retratado no primeiro capítulo e a sua morte no último. Aos capítulos centrados em Kircher se sucedem, de modo intercalado, as tramas brasileiras, nas quais os personagens aparecem quase sempre relacionados a uma cidade. Se em um primeiro momento a separação das tramas é muito clara, na medida em que a leitura avança, os personagens viajam, mudam de cidades e as histórias começam a se entrecruzar. Em meio às tramas há algumas páginas dedicadas ao diário de Eléazard. Nele se vê uma escrita mais intimista, reflexões de diversas ordens,

⁵⁵ Cf. ROBLÈS, Jean-Marie Blas de. *De l'archéologie à la littérature*, 2017. Entrevista. Disponível em <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-discussions-du-soir-avec-jean-christophe-rufin/de-larcheologie-la-litterature>>. Acesso em: 18 de nov. de 2018.

⁵⁶ Refiro-me à entrevista que realizei com o escritor em Orléans (2017), durante o estágio doutoral realizado na França (2017-2018). No presente momento, a entrevista está sendo revisada pelo próprio autor.

incluindo observações sobre Kircher e sua obra e impressões sobre os demais personagens do romance.

Os “Cadernos de Eléazard” (“Carnets de Eléazard”) inauguram outro gênero literário no âmbito do romance, menos narrativo e marcado por fluxos de consciência. Por vezes, com menos frequência do que os diários íntimos desse personagem, o leitor se depara também com o gênero epistolar, exercido nas cartas que Moéma escreve ao seu pai, Eléazard. A construção da relação entre pai e filha – e também a elaboração dessa relação – é, em geral, feita mediante essa troca de cartas. Para que se possa visualizar um recorte dessa estrutura do romance, que se organiza numa sequência feita de avanços e repetições, segue um recorte do sumário, incluindo prólogo e os três primeiros capítulos:

PROLOGUE	PRÓLOGO
ALCÂNTARA Place du Pilon – II	Alcântara Praça do Pelourinho - 15
CHAPITRE I	CAPÍTULO I
Qui traite de la naissance & des jeunes années d’Athanas Kircher, le héros de cette histoire.	Que trata do nascimento e dos primeiros anos de de Athanasius Kircher, o herói desta história
SUR LA ROUTE DE CORUMBÁ ‘Le train de la mort.’	Na estrada de Corumbá O “trem da morte”
FORTALEZA Avenida Tibúrcio Cavalcante.	Fortaleza Avenida Tibúrcio Cavalcante
FAVELA DE PIRAMBÚ L’aleijadinho.	Favela do Pirambu O aleijadinho - 36
CHAPITRE II	CAPÍTULO II
De cette affreuse guerre qui dura trente ans & bouleversa les royaumes d’Europe. Où Athanas fait montre d’un rare courage lors d’une mésaventure qui aurait pu fort mal se terminer...	Dessa terrível guerra que durou trinta anos e dividiu os reinos da Europa. Em que Athanasius demonstra rara coragem por ocasião de um acidente que poderia ter terminado muito mal...
ALCÂNTARA Un cul intelligent, un cul ‘très’ intelligent !	Alcântara Uma bunda inteligente, uma bunda “muito” inteligente!

<p>SÃO LUIS Lèvres renflées, fruit souple du manguier...</p> <p>CHAPITRE III</p> <p>Par quel heureux hasard Kircher se retrouve en Provence ; quels personnages il y rencontre & comment il remporte ses premiers succès.</p> <p>CORUMBÁ Un petit poisson, un tout petit poisson.</p> <p>Carnets d'Eléazard. - 84</p>	<p>São Luís Lábios carnudos, fruta macia da mangueira...</p> <p>CAPÍTULO III</p> <p>Por que feliz coincidência Kircher se encontra na Provença; quais personagens encontra e como alcança seus primeiros sucessos</p> <p>Corumbá Um peixe pequeno, um peixinho bem pequenininho</p> <p>Cadernos de Eléazard - 81</p>
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Observa-se que a primeira trama, que circula em torno da figura de Eléazard Von-Wogau, é introduzida no prólogo e relacionada, já no título, à cidade de Alcântara, no Maranhão. O Capítulo I se inicia com o nascimento de Kircher e a ele se seguem três tramas brasileiras: a que gira em torno de Elaine e se relaciona à cidade de Corumbá; a que gira em torno de Moéma e se relaciona à cidade de Fortaleza; e a que gira em torno de Nelson e se associa à Favela do Pirambu, no Ceará. O Capítulo II, como todos os outros do livro, se inicia com Kircher. Após o jesuíta, segue a trama que envolve Alcântara e Eléazard, proporcionalmente mais presente do que as outras, e, posteriormente, aparece a última trama brasileira, que envolve Moreira e se desenvolve em São Luís, no Maranhão. A partir do segundo capítulo, o leitor já tem acesso a todas as histórias cujo desenvolvimento ele irá acompanhar ao longo da leitura. O Capítulo III, mantendo o padrão, se inicia com Kircher, segue com a continuação da trama que envolve Elaine e se passa em Corumbá, e encerra-se com os “Cadernos de Eléazard”, já acima comentados.

É possível, a partir do recorte do sumário acima exposto, observar algumas constâncias que se fazem presentes nessa organização: todos os capítulos se iniciam com um episódio da vida de Kircher e seguem com tramas brasileiras; essas, por sua vez, se iniciam como o nome de uma cidade do Brasil; Eléazard está presente em todos os capítulos, seja na trama de Alcântara, seja em seus diários; nunca uma trama continua no capítulo imediato, elas retornam com o intervalo de pelo menos um capítulo. Com

pequenas variações – em um ou outro capítulo Eléazard não aparece, mas o seu protagonismo é maior do que o de qualquer outro personagem; e, por vezes, não são nomes de cidades brasileiras que figuram no título, mas de rios, comunidades, praias etc. –, esse modelo permanece constante em todo o romance.

Nas tramas de Kircher, o romance segue uma linearidade temporal clara, pois elas começam com o seu nascimento e seguem narrando os episódios mais marcantes de sua vida, ou aqueles assim julgados pelo seu discípulo Caspar Schott. Já as tramas brasileiras não apresentam temporalidades tão perceptíveis, não sendo possível identificar passado, presente e futuro, pois elas se mantêm todo o tempo no presente. Porém, o leitor sente que elas avançam na medida em que as ações se desenvolvem. A presença marcante de Eléazard, por sua vez, sinaliza o fato de que é ele quem mantém o fio invisível que une todas as histórias mediante Kircher. É ele o personagem mais próximo do jesuíta.

A visão panorâmica (ainda que parcial) do sumário permite perceber que o romance avança mediante repetições. Essas repetições contribuem para estabelecer um ritmo, que instala o leitor numa posição confortável e segura. Pode-se dizer que elas compõem o pacto de leitura e contribuem para a adesão do leitor ao livro. Além do ritmo, a identificação do que é constante e do que varia na estrutura de *Là où les tigres sont chez eux* dá a entrever um desenho inicial do romance. Através da observação da disposição das cinco tramas brasileiras no sumário, com as cidades ou outros lugares que elas envolvem, é possível enxergar a coloração brasileira que vai se perfazendo no livro e sintetizar uma imagem do Brasil que, durante a leitura, vai se articulando nos movimentos das tramas. É esse Brasil, cuja imagem definitiva e coesa nunca poderá ser acessada, posto que não passam por aí os caminhos do livro, que produzem mais deslocamentos e revelação de paradoxos do que propriamente imagens consolidadas, que Roblès coloca face à face da Europa do século XVII. Uma relação especular em que o barroco é o reflexo comum desses dois espelhos: barroco do Brasil contemporâneo, barroco do século XVII de Kircher, na associação feita por Roblès⁵⁷.

⁵⁷ Esse foi um modo de organização do romance concebido pelo autor: colocar em correspondência uma relação de oposição, mas também de complementaridade, o “barroco do Brasil” e o “barroco do jesuíta Athanasius Kircher”. A associação de Kircher ao barroco se insere (também) em uma discussão acerca da cientificidade de sua obra, muitas vezes negada devido ao estilo considerado barroco desse jesuíta (Ver, a respeito: CHEVALLEY, Catherine. *L’Ars Magna Lucis et Umbrae d’Athanasie Kircher. Néoplatonisme, hermétisme et ‘nouvelle philosophie’*, *Baroque*, Paris, v. 12, 1987, p. 95-109. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/baroque/584#ftn1>> Acesso em 18 de nov. de 2018). Roblès, partindo

As tramas situadas no espaço brasileiro, como pequenos retratos do Brasil, vão se articulando umas às outras para que, ao fim, encontremos uma fotografia senão mais completa, ao menos mais cheia de informações sobre esse país; uma fotografia com mais elementos articulados, permitindo ao leitor forjar uma ideia do Brasil que está em questão no romance.

Tendo sido feitas as considerações iniciais – uma aproximação do livro a partir de suas primeiras leituras por críticos franceses e uma breve apreensão de sua estrutura –, os escritos que seguem entrarão diretamente no enredo do romance, no coração das tramas.

1.3.3 *Percorrendo as tramas por dentro: detalhes, miudezas*

Eléazard Von-Wogau, francês e correspondente de imprensa em Alcântara, no início dos anos 1980, recebe de um amigo que há muito tempo não via um exemplar de um manuscrito recém-descoberto da biografia de Athanasius Kircher, jesuíta alemão que viveu em Roma no século XVII, escrita pelo seu discípulo e amigo Caspar Schott. Tendo se separado recentemente de Elaine, sua ex-esposa, Eléazard aceita revisar e comentar o manuscrito da biografia de Kircher, em um primeiro momento, menos pela sua relação com esse jesuíta, que ele estudou em seu doutorado e do qual já se sentia distante, e mais para ter uma ocupação que o ajudasse a não pensar tanto em seu divórcio:

dessa associação – Kircher/barroco – coloca no plano inicial do seu romance o jesuíta como um representante atípico de momentos importantes do século XVII europeu, como, por exemplo, a revolução científica, que, segundo o autor (ROBLÈS, 2017), Kircher faz parte, mas não consegue acompanhar, pois estava vinculado demais ao Velho Mundo: o barroco, a igreja etc. Ao fazer sua viagem ao Brasil e visitar cidades como Alcântara, Roblès descobre um estilo arquitetônico, que, para ele, é muito próximo do barroco europeu. Assim, ele decide contrapor em seu romance esses dois mundos, esses dois séculos distantes, mas igualmente barrocos: “Voilà, mais du coup le Brésil ça s’est imposé, donc, j’ai travaillé déjà à Kircher, aux Tigres [...] et c’est vraiment en allant à Alcântara que j’ai découvert [...] le côté baroque, les palais baroques. Je me suis rendu compte qu’effectivement il y avait un lien très direct avec Kircher, en tout cas avec l’époque de Kircher [...]. Déjà sur place j’ai acheté tout sur le baroque sur place, tout sur l’Aleijadinho, je me suis mis à lire tout ce que j’ai pu trouver [...]” (ROBLÈS, 2017). Ainda que esse contraponto barroco seja uma entrada forte para o livro, ele não será aqui priorizado, pois a experiência de alteridade, outra entrada relevante para o romance, será a leitura priorizada nesta tese.

Refletindo melhor, a proposta de Werner caíra dos céus. Esse trabalho sobre o manuscrito de Caspar Schott lhe servia, de alguma forma, como proteção, obrigando-o a uma concentração e a uma perseverança terapêuticas. E embora não o ajudasse a esquecer, ao menos lhe permitia espaçar um pouquinho os ressurgimentos da lembrança (ROBLÈS, 2011, p. 20).⁵⁸

No entanto, os motivos pelos quais Eléazard aceita se encarregar da leitura crítica dessa biografia, cujo estilo e tipo de escrita tanto o irritam – “Céus! Isso começava mal... Nada era mais horripilante do que aquele tom compassado, que era o de todas as hagiografias, mas que ali atingia o auge da superficialidade” (Ibidem, loc. cit.) –, vão se revelando mais complexos do que poderiam parecer no início do livro. O mergulho nessa biografia vai, aos poucos, sendo determinante nos rumos da vida desse personagem e acaba por “modificar completamente a sua existência” (Idem, 2008c, s/p)⁵⁹

Há uma interessante relação entre a escolha de Eléazard de viver em Alcântara, no Maranhão, e a sua separação de Elaine, que detestava essa cidade: “Elaine [...] jamais suportara aquele lugar onde tudo carregava, como um estigma, o bolor do declínio, e essa repulsa epidérmica fora, sem dúvida, um dos motivos da separação” (Idem, 2011, p. 19). Assim, a opção de Eléazard de permanecer em Alcântara após o divórcio é também a escolha do seu lugar de luto, uma cidade em ruínas na qual ele perseguirá os escombros de seu casamento:

Eléazard tinha escolhido permanecer em Alcântara e só pouco depois, seis meses após a partida de Elaine para Brasília, começara a percorrer as ruínas de seu amor, procurando menos o que ainda podia ser salvo e mais a origem de semelhante desperdício (Ibidem, p. 20).

Assim, conecta-se de forma mais direta à história de Eléazard a trama que envolve Elaine, sua ex-esposa, geóloga e professora da Universidade de Brasília, descrita como “uma bela mulher de 35 anos, de cabelos compridos castanhos e

⁵⁸ Na presente seção, à título de exceção, todas as citações do romance serão feitas em português – retiradas da tradução publicada – e figurarão no corpo do texto. O objetivo dessa escolha é permitir que o texto flua e que o leitor “mergulhe” nas tramas sem necessitar de muitas paradas.

⁵⁹ Cf. ROBLÈS, Jean-Marie de. *Prix du roman Fnac*. 2008. 5 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I5whScAj3PI&t=153s>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

encaracolados” (Ibidem, p. 29). Elaine parte para uma expedição no Pantanal em busca de um fóssil raro, acompanhada por dois professores da Universidade de Brasília, Dietlev H. G. Walde, especialista em paleozoologia, e Milton Tavares Júnior, diretor do departamento de geologia, e pelo estudante Mauro, filho do Coronel Moreira, um rapaz sedutor cuja tese em geologia foi defendida com sucesso. Esse fóssil foi descoberto dois anos antes por Dietlev em um pedreira de Corumbá (cidade fronteiriça entre Mato Grosso do Sul e Bolívia) e datado de 600 milhões de anos, sendo assim “não apenas o primeiro fóssil pré-cambriano descoberto na América do Sul, mas também um dos mais antigos” (Ibidem, p. 72).

Um ano antes, Dietlev voltou ao Mato Grosso do Sul (o narrador refere-se a Mato Grosso, mas acredito se tratar do Mato Grosso do Sul, devido à proximidade com Corumbá) para recolher outras amostras desse fóssil. Como conta a trama, “tendo se espalhado o boato de que um alemão meio pirado procurava pegadas nas pedras e oferecia um bom preço por elas, um pescador levava um desses seixos achados por acaso, bem ao norte do Pantanal” (Ibidem, p. 73). Constatou-se que esse seixo era um fóssil pré-cambriano anterior mesmo ao *Corumbella*, encontrado dois anos antes, e que era “um representante dos equinodermos, organismo que nunca tinha sido identificado, mesmo nas riquíssimas jazidas da Ediacara, na Austrália” (Ibidem, loc. cit.). É a partir desse achado que surge a ideia de uma expedição bastante promissora, pois, caso esse fóssil fosse encontrado, ele poderia revelar informações, até o momento desconhecidas, sobre a origem humana.

Elaine segue, pois, para essa aventura no Pantanal, nas margens do Rio Paraguai, que a cada capítulo vai se tornando cada vez mais perigosa e arriscada. A tal ponto que, em determinado momento, começa-se a desconfiar que ninguém da expedição conseguirá sair vivo.

Também muito diretamente conectada à história de Eléazard está a história de Moéma, sua filha, uma jovem estudante de antropologia na Universidade do Ceará, politicamente engajada, defensora da causa indígena e apaixonada pela vida. A primeira aparição de Moéma no romance se dá mediante uma carta que ela envia ao seu pai pedindo 2 mil dólares para abrir um bar *cult* em Fortaleza – não é possível compreender exatamente por que Moéma pede o dinheiro em dólares e não em cruzeiros, mas pode-

se supor que seja por causa da instabilidade da moeda do Brasil e da inflação no início dos anos 1980⁶⁰:

Querido papai,
Fique tranquilo, não é nada grave – muito pelo contrário. Preciso de um pequeno acréscimo de 2 mil dólares este mês... [...]. Explico: eu e minha amiga tivemos a ideia de abrir um barzinho simpático na parte antiga da cidade, não muito longe da praia. Um lugar moderno, com música ao vivo todas as noites (Taís conhece todos os músicos da cidade!) e um ambiente que permita reunir tanto estudantes quanto artistas. Chegamos mesmo a pensar, se tudo funcionar como previsto, em saraus de poesia e exposições de pintura. Genial, não acha? (Ibidem, p. 33).

Thaís⁶¹ é a namorada de Moéma, que a acompanha em suas aventuras e em seu uso frequente de cocaína. Após ter escrito essa carta, as duas entram em um tipo de êxtase ao consumirem a cocaína, com uma intensidade tal que a trama anuncia, sutilmente, que as suas paixões a levarão para outros caminhos, que não o projeto de abrir um bar e conciliar a sua administração com os estudos de antropologia. É o que deixa a entrever a última frase do subcapítulo, que capta e sintetiza o ambiente de paixão, sexualidade e delírios provocados pela droga: “Taís mordeu-lhe o lábio, acariciando-lhe o sexo e esfregando o dela contra a sua coxa. A vida explodia em toda a sua beleza ressurgida; tinha um cheiro bom de Givenchy” (Ibidem, p. 37).

Na sequência do núcleo que introduz a história de Moéma, o leitor se depara com o início da história de Nelson, o Aleijadinho. Nelson é um rapaz cocho que mendiga nas ruas de Fortaleza e vive em um barraco, na Favela do Pirambu. Tendo em Lampião, chefe do Cangaço, o exemplo de um herói do povo, Nelson alimenta uma sede de vingança contra o coronel José Moreira da Rocha, prefeito de São Luís e proprietário da fábrica na qual o seu pai faleceu devido a um acidente de trabalho:

⁶⁰ Ver, a respeito: MUNHOZ, Dercio Garcia. Inflação Brasileira: Os ensinamentos desde a crise dos anos 30. *Economia Contemporânea*, n. 1, janeiro-junho, 1997, pp. 59-87. Disponível em: <http://www.ie.ufrj.br/images/publicacoes/rec/REC%201/REC_1.1_03_Inflacao_brasileira_os_eninamentos_desde_a_crise_dos_anos_30.pdf>

⁶¹ Por uma questão de padronização, todos os nomes próprios estão sendo usados tais como escritos no texto-fonte.

Como muitos nordestinos, o pai trabalhara outrora em uma siderúrgica de Minas Gerais. Todas as noites falava do inferno dos altos-fornos, do perigo ao qual estavam expostos os operários por causa da avidez do coronel José Moreira da Rocha, proprietário da fábrica (Ibidem, p. 39).

Em sua visão, o coronel Moreira, que é também uma representação da avidez dos ricos e poderosos do país, era, de modo direto e indireto, o culpado pela morte do pai na fábrica onde trabalhara. Morte essa que lhe foi informada por um funcionário, que lhe trouxe uma barra de aço para ser enterrada no lugar do pai, posto que nada havia sobrado de seu corpo. E é a partir desse momento que Nelson vira órfão e é despejado de casa, sendo obrigado a mendigar:

[...] E um dia, não voltara. Um imbecil gordo de terno e dois contramestres tinham aparecido na casa deles, ao cair da noite, no barracão insalubre que o patrão concedia, em sua magnificência, a cada um dos empregados. Falaram de um acidente, descreveram em detalhes como o pai, o seu pai, caíra num tanque para a fusão de metais. E que nada restava dele além daquele pedaço de barra simbólico que haviam se empenhado em lhe trazer. Disseram que, sem dúvida, alguns átomos do seu pai ali se encontravam dispersos; a barra pesava 65 quilos, o peso exato do defunto; podiam, portanto, enterrá-lo religiosamente. Como ele não tinha nenhum direito sobre a casa, de quebra lhe pediram que esvaziasse o lugar (Ibidem, p. 39).

O ódio por Moreira, que, como já dito, é um ódio também direcionado aos ricos do país, se coaduna perfeitamente com a afeição por Lampião e seu bando, conhecidos como os “Robin Hood do Nordeste”⁶², que desempenharam o chamado banditismo social. Mediante o seu desejo de vingança contra o Coronel Moreira, Nelson atualiza a história do Cangaço no sertão do Brasil (fim do século XIX e início do século XX), e também a do próprio Lampião, que, em 1922, matou o informante que denunciou o seu pai à polícia. É o que se vê no fragmento que fecha esse subcapítulo, no qual Nelson faz ao pai a promessa de matar o seu assassino indireto:

⁶² A imagem dos cangaceiros como “Robin Hoods do Nordeste” é proposta pelo próprio romance: “Apaixonado pela figura de Lampião, como todos os garotos do Nordeste, Nelson esforçara-se por reunir alguns documentos relativos a esse Robin Hood dos latifúndios” (ROBLÈS, 2011, p. 38).

– Não se atormente não, paizinho – murmurou Nelson, dirigindo-se à barra de aço. – Eu vou arrancar a pele dele, pode ter certeza. Cedo ou tarde esse cachorro conhecerá a vingança do cangaço (Ibidem, p. 39).

No início dos anos 1980 (1981, 1982), período no qual se pode situar o romance, o Brasil vivia o fim da ditadura militar, com o último dos militares, João Baptista Figueiredo, governando o país. Ainda que esse seja um período já considerado de abertura, pode-se enxergar no desaparecimento do pai de Nelson uma alusão a um fenômeno muito corrente nas ditaduras da América Latina: a morte sem um corpo. No caso de Nelson, há uma barra de aço que pesa o mesmo que o seu pai, 65 quilos, revelando a sua magreza e sinalizando com isso a sua baixa condição social – evidentemente, essa informação é interpretada à luz de outras fornecidas pelo romance. Também o fato de ir trabalhar na fábrica e não voltar, ainda que o romance deixe claro que se tratou de um acidente de trabalho e não de uma perseguição política, era algo corrente nas ditaduras latino-americanas. O próprio imaginário de canções da época, como, por exemplo, *Te recuerdo Amanda*, de Victor Jara, assassinado pelo Governo Pinochet no Chile em 1973, consagra esse fenômeno de ir trabalhar na fábrica e não mais voltar, o que aponta para a total ausência de proteção e de direitos de alguns cidadãos, ausência essa que é típica das ditaduras militares.

Há, pois, na paixão de Nelson por Lampião, e na alusão, ainda que não premeditada pelo autor, a acontecimentos comuns nas ditaduras sulamericanas – o desaparecimento do pai e a ausência de um corpo a ser enterrado, algumas práticas da polícia, como a prisão de Nelson em uma cela escura junto a uma cascavel para provocar “um lamentável acidente” (Ibidem, p. 37) etc. –, um interessante cruzamento de periodizações. De um lado se veem os anos de 1920 e 1930 e as formas de resistência plasmadas no banditismo social, de outro, na atualidade da trama, o início dos anos de 1980, com uma ditadura já caminhando para a abertura política, mas num quadro marcado pela desigualdade social – não à toa, os anos de 1980 são chamados de “a década perdida”.

Órfão, pois, de pai e mãe (sua mãe morrera quando ele tinha 10 anos), Nelson tinha como amigo Tio Zé, um homem desconhecido, “sempre jovial, que se tomara de amizade por ele e ia visitá-lo de vez em quando na favela” (Ibidem, p. 37). Grande, forte e rodando o mundo no seu caminhão, uma liberdade que Nelson, pela sua condição física, estava fadado a não ter, Tio Zé possuía também um Aero Willys, que fora o carro

do sobrinho de Lampião por ele confiscado de Antônio Gurgel, de acordo com o romance, “um rico proprietário que se aventurara no sertão” (Ibidem, p. 38). As noites em que Tio Zé visitava Nelson em seu barraco eram regadas a cachaça e cigarros e animadas por uma viola que complementava a leitura de cordéis, muitos deles contando episódios da vida de Lampião e Maria Bonita.

A última das seis tramas a ser introduzida é a que gira em torno de Moreira, prefeito de São Luís, que já foi aqui referenciado como o pai de Mauro e como o dono da fábrica na qual trabalhara o pai de Nelson – o coronel jurado de morte por Nelson é, portanto, Moreira. Ora, antes mesmo de o leitor percorrer a trama que envolve Moreira, alguns traços desse personagem já podem ser apreendidos mediante o olhar de Nelson – seu ódio, seu desejo de vingança – e mediante algumas informações contidas na história que envolve Mauro e Elaine, como, por exemplo, a que mostra Moreira como um homem de influência e prestígio, mas não muito confiável.

Moreira é apresentado através de suas ações como um homem sem escrúpulos, um político completamente sem ética, que não mede esforços para conseguir os seus objetivos e que não vê problemas em adotar condutas indubitavelmente imorais. Descrito como um político do século passado (Ibidem, p. 61), Moreira tinha olhos que confundia e perturbava os seus interlocutores, pois, como uma máscara, eram olhos que quase nada revelavam sobre ele:

Cruzando em seguida os olhos do coronel, alojados como bolhas de chumbo entre as pregas reptilianas de suas pálpebras, discerniam-se as olheiras profundas, granuladas, escurecidas pelo cinismo acumulado, e se tornava impossível saber se pertenciam a um velho bem conservado ou a um homem prematuramente decaído por sua intemperança. Moreira conhecia a inquietação provocada por essa máscara de teatro: dela fazia uso com astúcia, por vezes até com crueldade (Ibidem, p. 63).

Em suas ações, sugestivas de seu caráter, Moreira autoriza Nando, um amigo, a fazer um boicote a um pequeno proprietário que anda “causando problemas” (Ibidem, p. 62). A retaliação consiste em não mais comprar as mangas do proprietário, que apodrecerão sem serem vendidas, e assim ele aprenderá sobre o poder e a influência de Moreira.

As mangas aparecem nesse contexto como frutas muito representativas de um certo Brasil, um Brasil pintado com as cores dos trópicos. No título da seção, “Lábios carnudos, fruta macia da mangueira...”, elas ativam uma eroticidade que em breve se revelará. A “fruta macia da mangueira”, emanando sensualidade, reaparece significada na concretização de um abuso sexual por parte de Moreira. O leitor se depara com uma cena na qual a sua secretária chorava ao ser apalpada como uma fruta em suas partes íntimas pelo governador, que ao mesmo tempo falava com Carlota, sua esposa, ao telefone. Essa concatenação de acontecimentos pode ser captada na passagem abaixo, que aproxima a voz de Moreira à voz do narrador, que, nos subtextos (itálicos do autor), vai descrevendo a cena:

– Alô. Não, minha querida... Não sei ainda a que horas vou poder me liberar, mas posso mandar o motorista, se quiser... *Captura repentina da virilha, lábios carnudos, fruta macia da mangueira...* Ora, não seja boba... Claro que eu te amo, mas que ideia... *Umidade de húmus, selva de sexo esponjosa sob os dedos que a apalpam...* Mas claro, meu amor, eu prometo. Arrume-se, fique bem bonita, vai ter muita gente...

Com lágrimas nos olhos, curvada para frente como que para uma revista policial, Anita prescrutava desesperadamente o busto à sua frente. *Antônio Francisco Lisboa... Antônio Francisco Lisboa... Antônio Francisco Lisboa...* Com uma absurda sensação de urgência, lia e relia a inscrição gravada no gesso, dela se embriagando como num exorcismo capaz de purificá-la (Ibidem, p. 63).

Essa pintura de um exercício exacerbado de poder dá uma caracterização explícita do personagem e passa ao leitor a sensação de que tudo se pode esperar do Coronel Moreira. A postura de resiliência de sua secretária oferece um microrretrato das relações de poder que se configuram em torno do personagem Moreira. Mediante esse retrato, é também um pequeno fragmento do Brasil que vai se desenhando.

Em termos gerais, a história dessa trama se passa na Fazenda do Boi, propriedade de Moreira, em São Luís, onde ele mora com a sua esposa Carlota, que se tornou alcoólatra, seus empregados e uma onça pintada, que ele tem como animal de estimação. Após ter notícia de uma foto, publicada pela revista *Manchete*, do governador Moreira “mordiscando o seio de uma passista da segunda divisão” no Carnaval (Ibidem, p. 127), Carlota tenta suicídio, e como não consegue, vai se tornando a cada dia mais viciada em álcool e, de tempos em tempos, tendo crises histéricas. Porém, de maneira aparentemente contraditória, Carlota parece ser a personagem mais

lúcida dessa trama que se articula em torno da figura de Moreira. Por trás de seu alcoolismo, há um sofrimento profundo pela descoberta diária de que nunca amara Moreira, seu companheiro há 35 anos e com quem se casara por amor. Se, pois, Carlota é vista pelo olhos do governador como a sua esposa alcoólatra e a cada dia mais decadente, nos fluxos de pensamento de Carlota, essa personagem ganha uma profundidade até certo ponto inesperada:

Carlota desligou deixando escapar um suspiro de alívio. Colocou as mãos sobre o telefone e as viu tremer com um imperceptível sorriso de desprezo. Você bebe demais, minha filha... Aonde quer chegar desse jeito? Já não basta envelhecer? Imediatamente veio a incontrolável vontade de se servir de um copo, o primeiro do dia, apenas para se sentir melhor, para escapar dessa angústia lancinante que apenas, à guisa de resposta, multiplicava as perguntas ao infinito. Um precipício se abria diante dela, fazendo seu coração bater de modo desordenado, acelerando o insuportável desconcerto de todo o seu ser (Ibidem, p. 194).

A trama segue com a descoberta de Carlota de que Moreira vendeu a banqueiros norte-americanos títulos de propriedade de Alcântara que estavam em seu nome, sem a sua autorização, e que pretende com essa venda construir um grande complexo balneário no valor de 25 milhões de dólares, o Alcântara Internacional Resort.

Perpassando essas histórias, encontra-se a biografia de Kircher: suas fantasias, suas invenções, suas viagens e seus delírios, tudo acompanhado de perto pelo seu discípulo, Caspar Schott, que viveu ao seu lado e relatou por escrito as experiências tidas com o jesuíta.

À medida em que as tramas se desenrolam, avança a leitura de Eléazard da biografia de Kircher e avançam, portanto, as aventuras do jesuíta. No entanto, durante quase todo o romance não se pode saber se essa biografia é falsa ou verdadeira. O próprio Eléazard não o sabe, às vezes desconfia, às vezes acredita nela. Como há muita extravagância e muitos fatos bizarros na narrativa de Caspar Schott, não é difícil duvidar da veracidade dessas aventuras. Por outro lado, paira sempre no romance a possibilidade de ela ser verdadeira. Essa reposta só é dada de maneira indireta ao fim do livro e sofre modificações na última edição do romance.⁶³ Porém, ao longo das

⁶³ Cf. Seção “Tateamentos, cercamentos: espaço de recepção da obra” desta tese.

histórias, alguns discursos entrecruzados apontam para o fato de que, no fundo, a veracidade ou não veracidade dessa biografia não é de fato importante. Um exemplo desse discurso aparece na conversa acerca de plágios entre Eléazard e Euclides da Cunha, seu amigo e também médico de Carlota. Em sua angústia para descobrir se houve algum tipo de plágio nesses escritos, Eléazard escuta do amigo, em tom de brincadeira, que nem sempre é simples distinguir original de cópia, portanto, nem sempre é simples identificar um plágio:

– Neste último caso, trata-se de uma recriação. A concepção de La Fontaine é superior à original, você deve concordar...

– Eu pego você! – disse Euclides, ameaçando-o com o dedo e uma expressão brincalhona. – Plagiar textos ou ideia é exatamente a mesma coisa. Toda a história da arte, e mesmo do conhecimento, é feita dessa assimilação mais ou menos desenvolvida a partir daquilo que outros experimentaram antes de nós. Ninguém escapa, desde a noite dos tempos. Não há nada a dizer, exceto que a imaginação humana é limitada, o que sabemos muito bem, e que os livros são feitos de outros livros. Os quadros, de outros quadros. Andamos em círculo desde o início, em volta da mesma panela! (Ibidem, p. 497).

A discussão acima, bem mais ampla do que o fragmento destacado, em certa medida de cunho filosófico, pois indaga, dentre outras coisas, a natureza do plágio e o estatuto da cópia e do original, remete também às fronteiras entre verdade e ficção, memória e imaginação. A permeabilidade dessas fronteiras é um tema corrente no próprio discurso de Jean-Marie Blas de Roblès, como se observa na entrevista recentemente concedida ao escritor Jean-Christophe Rufin. No que concerne ao seu último romance, *Dans l'épaisseur de la chair*, e a *Là où les tigres sont chez eux*, Roblès (2017a, s/p), ele afirma: “tout est vrai, sauf ce qui est faux”⁶⁴. Ou seja, as fronteiras são sutis, nebulosas, não claramente identificáveis. E mais uma vez volta-se ao claro-escuro de Roblès, ao embaralhamento entre verdade e ficção, que, como num jogo de luz e sombra, permite enxergar melhor a “verdade” das coisas:

⁶⁴ “Tudo é verdadeiro, menos o que é falso”.

O grande prazer de um escritor é esse jogo entre o falso e o verdadeiro. É optar por esse claro-escuro das clareiras das florestas, por exemplo, que acredito ser o único lugar onde conseguimos perceber algo parecido com a verdade (ROBLÈS, 2008d, s/p).⁶⁵

Nessa floresta de histórias que caminham paralelamente umas às outras, mas que, ao longo do livro, começam a se tocar, mesmo se cruzar, estão os desfechos de cada trama que as levará, uma a uma, ao jesuíta Athanasius Kircher: aquele que inicia o romance, que permite o fio condutor mantido por Eléazard mediante a leitura de sua biografia e que é o elo final que unirá as histórias, pois todas elas convergirão para a sua figura. É também essa união que permitirá a aproximação dos dois séculos que aparecem no livro, XVII e XX, numa espécie de diluição de fronteiras temporais, mas também espaciais. Esse salto temporal e espacial é também uma marca típica do processo criativo de Roblès. Os desfechos dessas histórias não serão aqui resumidos, posto que se trata, nesta seção, de apresentar o romance mediante as pistas e entradas de leitura escolhidas, enquanto os desfechos serão vistos no próprio decorrer das análises.

Por fim, importa finalizar (esta seção) com duas observações: os núcleos acima percorridos acabam por compor retratos e facetas do Brasil. Como em um espectro, são pequenos Brasis que vão se aproximando, um do outro, como pessoas que se juntam para caber numa fotografia, e assim formam um retrato. Esse retrato, porém, não é homogêneo, mas formado por uma variedade de elementos que, justapostos, permitem a visão de um todo – um todo que é, em sua própria composição, fragmentado. A segunda observação é: em cada trama, há sempre uma atividade norteadora, que se relaciona às buscas dos personagens catalizadores. Essas buscas, por sua vez, estão relacionadas às cidades do Brasil, que também dão as dimensões – marcam as bordas – dessa floresta brasileira de histórias que vai se constituindo.

⁶⁵ Cf. ROBLÈS, Jean-Marie de. *O sucesso de Jean-Marie Blas de Roblès*. 2008. Disponível em: <http://www1.rfi.fr/actubr/articles/107/article_13215.asp>. Acesso em: 18 de nov. de 2018.

1.4 Um longo caminho: a história por trás da história

1.4.1 *O Brasil de Jean-Marie Blas de Roblès*

[...] j'ai découvert quelque chose que je n'ai jamais plus revu et que j'ai observé toute suite : une puissance de dire oui à la vie, incroyable et unique. Une façon de ne jamais dire non⁶⁶.

Jean-Marie Blas de Roblès (*em entrevista concedida à autora da tese*)

A epígrafe acima reflete uma das primeiras impressões que Jean-Marie Blas de Roblès teve ao chegar em Fortaleza, no Nordeste do Brasil. Como se percebe, ela concerne menos às paisagens brasileiras e mais às pessoas que ele encontrou nesse lugar. Com essas palavras ditas em entrevista (2017), Roblès parecia se referir a um jeito muito próprio aos brasileiros de abraçar a vida em suas infinitas possibilidades, algo que ele jamais vira em outros lugares por onde viajou e que rapidamente o seduziu. Estando no Nordeste do Brasil, o escritor experimentou um sentimento de otimismo, advindo do que para ele se traduzia nesse modo peculiar e atraente que tinham os brasileiros de se abrirem para a vida, ainda que a realidade do país não parecesse tão diferente da de outros lugares. Tratava-se mesmo de uma postura, de algo de ordem mais subjetiva do que objetiva, de uma atmosfera captada pelo escritor. Nas palavras de Roblès se referindo ao Brasil:

Tout est possible, on sent que tout est possible, même si, dans le fait, ce n'est pas plus possible qu'ailleurs, mais on sent cette volonté quasi... Enfin, moi je sentais cette volonté quasi naturel chez les gens de toute classe sociale...⁶⁷ (ROBLÈS, 2017).

⁶⁶ “[...] eu descobri uma coisa que eu nunca mais revi e que eu observei imediatamente: uma potência de dizer sim à vida inacreditável e única”.

⁶⁷ “Tudo é possível, sentimos que tudo é possível, mesmo se, na realidade dos fatos, não seja mais possível do que em outros lugares, mas sentimos essa vontade quase... Enfim, eu sentia essa vontade quase natural nas pessoas de todas as classes sociais...”

As reticências na fala apontam exatamente para o fato de que se trata de uma impressão, um sentimento difuso, embora não menos legítimo por isso. Não é uma observação de ordem objetiva, advinda de dados, pois o escritor não tem a pretensão de acessar a realidade “objetivamente”, como se pode ver em seus escritos de teoria literária, nos quais ele expõe que, se existe uma verdade, da qual ele próprio desconfia, ela é aproximativa. Beira-se essa verdade, flerta-se com ela, mas jamais é possível mostrá-la ou acessá-la tal como é (ROBLÈS, 2008b). A partir daí, considerando as próprias elaborações de Roblès, não é um problema que as impressões do escritor acerca do Brasil tenham se estabelecido como um sentimento um pouco abstrato, com uma lógica talvez não tão evidente; o importante é que elas foram impulsionadoras, inspiradoras dos seus escritos literários. Em outras palavras, não era o objetivo de Roblès desenvolver uma visão etnográfica do Brasil, nem mesmo defender teses ou concepções específicas em seu romance: suas preocupações eram principalmente literárias. No entanto, como se verá posteriormente, Roblès inspira-se no método etnográfico, sobretudo ao se servir de testemunhos para a criação literária. O fato de ele não pretender fazer etnografia não quer dizer que não tenha se apoiado ficcionalmente nela.

Por outro lado, quase inevitavelmente, por enxergar no Brasil uma terra onde tudo é possível, sentir um clima de excitação, de mundo novo cheio de vigor e possibilidades, os discursos do autor ativam um *corpus* literário e histórico de obras, incluindo cartas da época do descobrimento das Américas, no qual essa atmosfera de encantamento já estava presente. Na própria carta de Pero Vaz de Caminha, de 1500, considerada o primeiro documento histórico – e de valor também literário – sobre o Brasil⁶⁸, o mundo novo se apresenta na imensidão de suas terras a perder de vista e na inocência e pureza dos índios, que aparentemente receberiam de bom grado o ideário cristão. Nessa convergência de imaginários de encantamento com o Brasil, seja pela sua natureza, seja pelos seus habitantes, não se vê um erro, nem tampouco um acerto, o que importa é não desconsiderar a existência e a historicidade dessas conexões.

⁶⁸ É importante lembrar que essa carta foi descoberta apenas no fim do século XVIII; ela é, pois, um documento fundador do Brasil *a posteriori*.

Mas por que, mesmo levando em conta a distância temporal desse material literário e histórico produzido na era dos grandes descobrimentos⁶⁹, esse *corpus* é quase automaticamente acionado por leitores brasileiros mais precavidos ao lerem as impressões que teve Roblès, no fim do século XX, na sua viagem ao Brasil? Uma provável razão é: a própria ideia de Brasil, a abstração de uma possível nação brasileira, foi forjada a partir desse deslumbre, dessa adequação das terras brasileiras ao *locus* ideal para a realização das utopias europeias à época do descobrimento. Essa é uma hipótese discutida por intérpretes do Brasil, tal como Sérgio Buarque de Holanda (1936,1959), por críticos literários, como Antonio Candido (1989) e por pesquisadores das relações Europa-Brasil, como Celeste Ribeiro de Sousa (1996), apenas para citar alguns exemplos. De modo que, documentos como a Carta de Caminha, já tão trabalhada e (re)simbolizada por esses e outros autores igualmente contemporâneos⁷⁰, fazem eco nos dias de hoje, permitindo um olhar histórico das primeiras visões europeias do Brasil e das Américas na época dos descobrimentos.

Assim, somos nós, boa parte dos leitores brasileiros, habituados a essa interpretação de um Brasil que seduz o estrangeiro vindo da Europa, que retira a sua força não apenas dos olhares europeus, mas da própria “assimilação” desse olhar pela produção literária brasileira, cujo romantismo, em sua estética da exuberância, do exagero da beleza natural do Brasil, é um exemplo. Reconhecemos, pois, os seus sinais. O deslumbre pelo Brasil não soa um novo lugar, ainda que as suas manifestações na contemporaneidade não apontem necessariamente para o clichê ou o exótico, mas certamente colocam em relevo a historicidade desse movimento de (re)descoberta do Brasil.

Ao pensar nesse *corpus* literário e histórico, nas ideias, teses, imagens veiculadas – algumas mais, outras menos consolidadas –, na retroalimentação entre os olhares europeus para terras brasileiras e a forma de os autores brasileiros representarem e simbolizarem o Brasil em suas obras, a paixão de Roblès pelo Brasil não aparece

⁶⁹ Como exemplos representativos de documentos que veiculam impressões sobre o Brasil recém-descoberto, além da Carta de Caminha, é importante lembrar os Ensaaios (1580/2016) de Montaigne e a *História de uma viagem feita à terra do Brasil* (1578/1926), de Jean de Léry.

⁷⁰ Cf., a título de exemplo, BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

como um fato isolado⁷¹. No entanto, em contraponto a algumas imagens talvez mais propositais de Brasil – e aqui se pensa, por exemplo, no âmbito do Romantismo, em autores como José de Alencar, ou, mais próximo da contemporaneidade, no contexto do romance da década de 1930, no Brasil culturalmente marcado de Jorge Amado –, as terras brasileiras surgem na vida de Roblès como um completo acaso. O Brasil se “adapta”, na verdade, ao projeto de romance que o autor começava a elaborar.

Chama a atenção a observação de Roblès acerca de uma maneira “muito brasileira” de nunca dizer não. Não se pode, é claro, tomar essa afirmação ao pé da letra, uma vez que ela é fruto de uma postura de maravilhamento do jovem escritor em sua viagem para o outro lado do Atlântico. Mas é importante constatar que, de forma contrária, muito do imaginário europeu literário sobre o Brasil, sobretudo em obras alemães do século XIX e início do XX⁷², se construiu em torno da equação que opõe a imensidão da paisagem à degradação moral da população, à sua falta de civilidade. Portanto, um imaginário que se permeia pelos conflitos entre uma natureza invejável e uma concepção negativa da população do país. De modo que Roblès, na condição de escritor, não se situa como herdeiro dessa tradição, pois os seus encantamentos são também com as pessoas, isto é, com a paisagem humana do “novo país”. Ao longo das análises da tradução e do texto-fonte, será possível observar em que medida esse encantamento de Roblès em relação ao componente humano do Brasil se reflete no seu próprio romance, na construção de personagens europeus em espaços brasileiros e na experiência de alteridade que eles vivem nesse país.

É no final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980 que o Brasil surge para Roblès, uma terra de possibilidades onde se tem a impressão de que tudo é possível, com uma atmosfera de abertura que excita e seduz o visitante estrangeiro. Nesse período, o escritor era estudante de filosofia na França e refratário ao serviço militar, na época obrigatório. Na condição de estudante, ele podia adiar a realização do serviço militar, mas, em um dado momento, o prazo que existia para esse adiamento expirou.

⁷¹ Lembre-se, aqui, por oportuno, uma consideração de Mário de Andrade no prefácio ao seu conhecido livro, *Macunaíma*: “Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa me parece certa: o brasileiro não tem caráter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é (uma) novidade pra mim porque tirada da minha experiência pessoal” (ANDRADE, 1928/2012, p. 161). De modo similar, Roblès não é o primeiro estrangeiro a perceber uma euforia otimista no Brasil, mas há uma interessante novidade no fato de que ele chega às suas conclusões a partir de experiências muitos pessoais, experiências essas que busco não desconsiderar neste trabalho.

⁷² Conferir obras de escritores alemães que se passam no Brasil analisadas por Celeste Ribeiro de Sousa (1996).

Na tentativa de solucionar a situação, Roblès submeteu ao órgão responsável um dossiê de cooperação que, se aceito, implicaria a realização do serviço militar sem a necessidade de ir ao exército, isto é, com um cargo civil. Três semanas depois, o escritor recebe a aceitação do seu dossiê e, abrindo-a, descobre que foi aceito para ocupar um cargo civil no Brasil, durante dois anos, na cidade de Fortaleza. Apenas 15 dias depois ele parte para essa cidade onde assumirá o cargo de coordenador da Casa de Cultura Francesa, na Universidade Federal do Ceará. Nesse momento, Roblès tinha 26 anos. Era o Brasil do início da década de 1980 que o esperava, o Brasil que ainda vivia uma ditadura militar, mesmo que numa fase mais branda devido ao início do processo de abertura política. Na mesma Universidade, relata Roblès (2017), havia também uma Casa de Cultura Alemã, uma Casa de Cultura Italiana e uma Casa de Cultura Inglesa, cada uma delas coordenada por um professor estrangeiro. Roblès, por sua vez, coordenava a Casa de Cultura Francesa e mantinha relações com a Embaixada da França, que lhe indicava filmes e mesmo exposições a serem exibidas. Foi, pois, como consequência dessa designação, que lhe permitia exercer um cargo civil em substituição ao serviço militar, que Roblès pôde passar dois anos no Nordeste do Brasil, 1981 e 1982.

Se não foi o escritor que escolheu o Brasil como o lugar para o qual ele fez a sua primeira grande viagem sozinho em sua juventude, a sua adaptação ao outro lado do Atlântico foi, de certa forma, fácil. Ele rapidamente desenvolveu vínculos de amizade, aprendeu com facilidade o português, por já falar espanhol, e na companhia de um amigo alemão e de amigos brasileiros fez viagens a Juazeiro do Norte, Canoa Quebrada e também a cidades da Paraíba, de Pernambuco e do Mato Grosso (ROBLÈS, 2017). Se foi, pois, essa viagem ao Brasil que inspirou muitas tramas de *Là où les tigres sont chez eux*, o plano inicial do romance já existia antes mesmo de o Brasil vir a existir como uma possibilidade de vida e de trabalho para Roblès, conforme será visto na seção que segue.

1.4.2 *Um mundo novo em contraposição ao velho mundo de Kircher*

Em 1982, *Là où les tigres sont chez eux* foi anunciado na contracapa do primeiro livro de Roblès, um livro de contos publicado pela Seuil: *La mémoire de riz*. Enquanto o escritor ainda estava no Brasil, os seus leitores franceses tinham acesso a essa

informação: “À l’heure actuelle Jean-Marie Blas de Roblès prépare un roman centré sur la vie d’Athanasius Kircher et un second recueil de contes...”⁷³. O Brasil não aparece no anúncio, pois ele não existia no plano do romance, mas nesse mesmo ano ele começava a existir na vida do escritor. Por outro lado, personagens que viriam a aparecer em *Là où les tigres sont chez eux* já podiam ser vistos em contos de *La mémoire de riz*. É o caso de Eléazard, personagem principal de *Là où les tigres sont chez eux*, que, em um dos contos de *La mémoire de riz*, já aparece trabalhando nos escritos de Kircher. Ele era, porém, um Eléazard já velho, aposentado, que, depois de ter voltado do Brasil, vivia na França e tinha como passatempo fazer truques de mágica – o jovem Eléazard de *Là où les tigres sont chez eux* já gostava de treinar esses truques. Em resumo, no momento em que Roblès escreve *La mémoire de riz*, ele nunca tinha ido ao Brasil, mas o seu personagem Eléazard sim, ele já tinha voltado dessa aventura. E no momento em que *La mémoire de riz* é publicado na França, em 1982, Jean-Marie Blas de Roblès está no Brasil. Evidentemente, toda essa significação, que permite o encadeamento de tempos e espaços, só pôde ser elaborada pelo escritor em um momento posterior.

Para captar essa relação temporal de outro modo, pode-se observar que, em um primeiro momento, Roblès concebe Eléazard como um personagem velho, aposentado e que vive na França. Tempos depois, ele retoma esse mesmo personagem construindo-o em sua idade adulta, sem perder a coerência com o seu futuro, já escrito em *La mémoire de riz* (1982). Talvez por esse motivo, por já ter vivido o seu futuro antes de viver o seu presente em *Là où les tigres sont chez eux*, Eléazard é um dos poucos personagens do romance que não morre, pois a sua morte geraria uma incoerência na obra geral de Roblès. Também Heidegger, o papagaio brasileiro de Eléazard, que aparece em *Là où les tigres sont chez eux*, já existia em um dos contos de *La mémoire de riz*, “Une néphille nommée Martin”: “[...] car moi, perroquet du Brésil (Tupi-Ara-Arara) plus connu sous le disgracieux pseudonyme de ‘Heidegger’ [...]”⁷⁴ (ROBLÈS, 1982, 2011)⁷⁵. O

⁷³ Citação da contracapa do livro *La mémoire de riz* (1982).

⁷⁴ “[...] pois eu, papagaio do Brasil (Tupi-Ara-Arara), mas conhecido sob o pseudônimo sem graça de ‘Heidegger’ [...]”.

⁷⁵ Ao comparar as três edições de *La mémoire de riz* – a primeira de 1982, publicada pela Seuil; a segunda de 2011, publicada pela Zulma; e a terceira de 2014, publicada pela J’ai Lu –, percebi que, na primeira, o papagaio se chama Aristóteles, e não Heidegger: “[...] car moi, perroquet du Brésil (Tupi-Ara-Arara) plus connu sous le disgracieux pseudonyme de ‘Aristoteles’ [...]” (ROBLÈS, 2011, p. 117). De acordo com Roblès (2017), essa primeira edição de 1982 é uma edição incompleta, nela constam apenas 18 dos 22 contos previstos para figurar na coletânea. Nas edições seguintes (2011 e 2014), o escritor teve

mesmo Heidegger aparece também no último romance de Roblès, *Dans l'épaisseur de la chair* (2017), embora com uma função diferente na narrativa, pois ele deixa de ser um papagaio de carne e osso e passa a figurar como a consciência do narrador-personagem, como seu foro interior.

Durante a sua estadia no Brasil, Roblès continua trabalhando no projeto do seu romance, que não necessariamente incluiria esse país, pois, como se vê no anúncio acima mencionado, estava apenas previsto que ele seria um romance centrado na vida do personagem histórico Athanasius Kircher. Mas estando no Brasil, Roblès descobre que, para a realização do romance, só podia ser esse país o “mundo novo” que se oporia ao mundo antigo de Kircher – e o romance acabaria por se fundar nessa oposição (ROBLÈS, 2017). O plano inicial de Roblès assim se organizava: de um lado havia Athanasius Kircher e a revolução do conhecimento que começava a se desenhar no século XVII europeu, revolução essa que, na perspectiva de Roblès, Kircher perde completamente, pois ele decide seguir outros rumos que não aqueles que anunciam o século das luzes e, do outro lado, havia um mundo novo, que em tudo se oporia a esse velho mundo, já enrijecido em sua imobilidade. Retomando as palavras do autor,

a oportunidade de alterar o nome do papagaio, que de Aristóteles, passou a se chamar Heidegger, dando assim ao leitor mais pistas para perceber o trânsito de seus personagens por suas obras.

[...] parce que dans mon plan grossier général c'est Kircher d'un côté, représentant la vieille Europe, vieil occident, en train de rater le nouveau monde, le nouveau monde des lumières, le nouveau monde des sciences, le nouveau monde de la rationalité. Kircher il rate tout parce qu'il choisit le monde de merveilles, il choisit le monde de la renaissance encore, le monde qui l'a précédé. Il préfère sauver l'église, il préfère sauver l'ancien testament plutôt que de mettre un doigt dans cet engrenage qu'il voit se dessiner et qui va donner notre monde contemporain. Et puis il est fasciné par le langage adamique, il croit réellement que la bible dit la vérité sur l'histoire, il croit à la tour de Babel, il croit à l'arche de Noé, il croit qu'il y a eu un moment où il y avait un langage unique sur la terre, il croit que le paradis terrestre était quelque part. Et donc il se pose en permanence la question de l'origine. L'origine du langage, l'origine du péché, l'origine de... C'est presque une archéologie du savoir complètement fausse parce qu'il prend de mauvaises pistes, mais... Il prend cette direction là. Et à tout ce corpus-là, je voulais opposer un monde où tout était possible et bien sûr ça a été le Brésil (ROBLÈS, 2017, grifo nosso).⁷⁶

Assim, é no decorrer da vivência do escritor no Brasil que esse país surge como o “preenchimento ideal” para o que estava previsto no plano do romance como um mundo novo oposto ao velho mundo de Kircher. Pode-se dizer que a ida de Roblès ao Brasil e as suas experiências nesse lugar deram concretude ao que tinha sido pensado de forma mais abstrata em seu projeto inicial. Elas não só acentuaram as bordas desse Novo mundo, como deram a ele um conteúdo e uma realidade, ambos moventes, com as cores e os traços do que Roblès pôde viver em cidades brasileiras.⁷⁷ Nesse sentido, se por um lado o autor já acalentava a esperança do mundo novo que ele encontrou no Brasil, o que ele aqui encontrou não apenas preencheu algo que já estava dado. Acredito

⁷⁶ “[...] pois, no esboço do meu projeto geral, estava Kircher de um lado, representando a velha Europa, velho Ocidente, perdendo o Novo mundo, o Novo mundo do iluminismo, o Novo mundo das ciências, o novo mundo da racionalidade. Kircher perde tudo porque ele escolhe o mundo das maravilhas, ele escolhe o mundo ainda do renascimento, o mundo que o precedeu. Ele prefere salvar a igreja, prefere salvar o antigo testamento do que colocar um dedo nessa engrenagem que ele vê se desenhar e que vai dar nosso mundo contemporâneo. E depois ele é fascinado pela linguagem adâmica, ele acredita realmente que a bíblia diz a verdade sobre a história, ele acredita na torre de Babel, na arca de Noé, acredita que houve um momento no qual havia uma língua [langage] única na terra, acredita que o paraíso terrestre estava em algum lugar. E então ele coloca a todo tempo a questão da origem. A origem da língua [langage], origem do pecado, origem de... É quase uma arqueologia do saber completamente falsa, porque ele segue pistas erradas, mas... Ele segue essa direção. E a todo esse corpus, eu quis opor um mundo no qual tudo era possível, e claro, foi o Brasil”.

⁷⁷ E é nesse sentido que, se por um lado o autor já acalentava a esperança de um mundo novo que ele encontrou no Brasil, o que ele aqui encontrou simplesmente preencheu algo que já estava dado. Acredito que a sua experiência em terras brasileiras modificou muito do que havia sido previsto – sem falar que, antes, na Europa, o escritor já tinha sido de alguma maneira afetado pelo Novo mundo nas suas idealizações. Ou seja, tanto o antes idealizado quanto o depois vivido foram modulados reciprocamente na construção do romance.

que a sua experiência modificou muito do que havia sido previsto, ou seja, tanto o antes idealizado quanto o depois vivido foram modulados reciprocamente na construção do romance.

Contribuindo para reforçar essa relação quase de encaixe entre o desejo de um mundo novo, que figuraria como um contraponto no seu romance, e a experiência em um mundo que lhe pareceu novo, Roblès descobre, ao visitar Alcântara, traços em comum entre o universo de Kircher e o Brasil. E assim ele encontra pontes nos contrapontos; elos que ligam esses dois mundos que, além de opostos, passam a figurar também como complementares. São os traços barrocos dos monumentos arquitetônicos de Alcântara a matéria dessas pontes, que conectam a Alcântara barroca do século XX à Europa barroca do século XVII, como diz o autor no trecho em destaque da citação anterior. Vejam-se, pois, essas elaborações nas palavras de Roblès:

Voilà, mais du coup le Brésil s'est imposé. Donc, j'ai travaillé déjà à Kircher, aux Tigres, j'étais encore à faire le plan de tout ça quand j'étais au Brésil... Et c'est vraiment en allant à Alcântara, avant d'aller même à Recife, parce que je suis d'abord allé à Alcântara, que j'ai eu le côté baroque, les palais baroques... Et je me suis rendu compte qu'effectivement il y avait un lien très direct avec Kircher, en tout cas avec l'époque de Kircher. Et déjà sur place j'ai acheté tout sur le baroque, tout sur l'Aleijadinho, je me suis mis à lire tout ce que j'ai pu trouver sur le tupi, sur le guarani, tout ce que j'ai pu trouver en anthropologie, en français, en brésilien... La littérature, Grande Sertão... (ROBLÈS, 2017, grifo nosso).

Nessa imersão do autor em cidades do Nordeste brasileiro, envolvendo a sua vivência no país, mas também o seu empenho em conhecer obras do patrimônio literário e cultural da região, o Brasil se impõe não apenas como figurante. De toda essa influência que o imaginário brasileiro exerceu em Roblès, gerou-se o que pode ser sentido como uma presença densa e esmiuçada desse país no romance em questão. Quero com isso dizer que o Brasil aparece no romance não unicamente como um cenário para as tramas, mas mediante marcas de brasilidade que penetram e perpassam o livro quase em sua totalidade – apenas os capítulos dedicados a Kircher e ao seu mundo barroco não são cingidos por essas marcas, porém funcionam como uma oposição necessária mediante a qual o contraste é ressaltado. São marcas de brasilidade que os personagens carregam em seus nomes e em suas histórias (Nelson, o *Aleijadinho*; Euclides da Cunha, o médico) e que também aparecem em referentes materiais da

cultura brasileira, como a cachaça, a feijoada etc; em ritos culturais e religiosos, como o Candomblé; em personalidades históricas do Nordeste, como Lampião; e em gêneros literários comuns à região, como o cordel.⁷⁸ De modo que, juntando todas as tramas, são fragmentos de uma história cultural do Brasil em certa época que podem ser lidos no romance, mediante um registro literário, claramente, e por isso mesmo com um espaço legitimado para a invenção e a imaginação.

Finalmente, ainda que Roblès tenha decidido, ao longo de sua permanência no Brasil, que o romance se passaria nesse país e que ele fecharia a relação de oposição com Kircher, dando assim uma completude à estrutura do livro, seria apenas em Taiwan que o romance começaria a ser escrito.

1.4.3 *Dez anos de trabalho, dez anos de espera*

Após o Brasil, Roblès segue para a China, onde é um dos primeiros a ministrar cursos sobre Jean-Paul Sartre e Roland Barthes na Universidade de Tianjin, depois segue para a Sicília, na Itália, e em seguida parte para Taiwan, onde também ministra cursos⁷⁹. É em Taiwan, como dito acima, que o autor começa de fato a escrever *Là où les tigres sont chez eux*. Em 1986, o escritor, que à época era publicado pela Éditions du Seuil, previne o seu atual editor de que ele estava pronto para escrever a sua grande obra, sobre a qual já vinha pensando há muito tempo. Seria um livro de aproximadamente mil páginas e que, por isso mesmo, precisaria de tempo para ser concebido. Concomitantemente, Roblès continuou trabalhando em outros livros – em 1987, o seu romance *L'impudeur des choses* foi publicado, e em 1989, o *Le rituel des dunes*, ambos pela Éditions du Seuil. O editor, por sua vez, lhe deu carta branca, e foi assim que o autor de *Là où les tigres sont chez eux* se recolheu por dez anos para escrever o seu livro.⁸⁰ Nas suas palavras,

⁷⁸ Para não incorrer no risco de essencialização, importa lembrar que, se esses aspectos do Brasil chamam a atenção do escritor estrangeiro, há outros que também poderiam ter chamado. Isto é, essas marcas não são marcas de brasilidade em si, mas em uma relação situada que envolve o olhar estrangeiro do autor e o olhar dos leitores brasileiros para esse olhar estrangeiro.

⁷⁹ Para acessar essas informações, cf.: JEAN-MARIE BLÁS DE ROBLÈS. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Marie_Blas_de_Roblès>. Acesso em: 18 de nov. de 2018.

⁸⁰ Todas essas informações constam na entrevista que fiz com o autor (ROBLÈS, 2017).

[...] il m'a donné carte blanche. Et moi, je n'ai pris que ma carte blanche. Et j'ai disparu dix ans pour écrire mon livre. J'ai plus rappelé mon éditeur, je me suis mis à écrire mon livre, en 87, voilà. Et je suis revenu au bout de dix ans, en 97, avec mon manuscrit⁸¹ (ROBLÈS, 2017).

Após dez anos de escrita, em 1997, quando Roblès torna a procurar o seu editor para mostrar-lhe o manuscrito, começa uma segunda longa história. O editor, que já havia publicado três romances de Roblès, recusa a sua publicação, aparentemente não apenas pelo volume, mas pela pretensão e dimensão de completude desse romance, que parece assustar em um primeiro momento. Roblès enviara o seu manuscrito acompanhado de um CD que dava acesso a um site que correspondia ao livro. Nesse site havia representações visuais de referentes brasileiros aludidos no romance. Os futuros leitores poderiam então visualizar a jangada descrita pelo narrador em Canoa Quebrada, escutar as músicas de forró que tocavam em festas nessa mesma praia etc. O manuscrito, por sua vez, se dividia em tomos que já explicitavam a estrutura do livro: um prólogo, 32 capítulos e um epílogo. Em cada tomo se encontravam alguns capítulos, estando o prólogo no primeiro e o epílogo no último⁸². Tratava-se, pois, não só da apresentação de uma obra, mas também de um universo que a acompanhava, fruto do trabalho de escrita e de imaginação do escritor. Tendo ido encontrar o seu editor em Paris, após algum tempo de conversa, Roblès sai com uma resposta clara e negativa, sendo estimulado a procurar outras editoras, pois a Éditions du Seuil não estava disposta a publicar o seu romance.

Ainda que em 1997 o gosto pelo consumo rápido de literatura fosse, talvez, menos evidente do que no anos 2010, é provável que um romance de 32 capítulos tenha causado alguma estranheza e, conseqüentemente, gerado algum medo de não ser devidamente absorvido pelo mercado literário, isto é, de não agradar uma quantidade suficiente de leitores para que a sua publicação se justificasse, ou mesmo de não ser bem recepcionado pela crítica.

Com a negativa da Seuil, nos seis meses seguintes, o autor apresentou o manuscrito a uma dezena de outras editoras, incluindo algumas já conhecidas e

⁸¹ “[...] ele me deu carta branca. E eu apenas me vali da minha carta branca. E eu desapareci por dez anos, para escrever meu livro. Eu não liguei mais para o meu editor, eu comecei a escrever meu livro, em 87, é isso. E eu voltei ao fim de dez anos com o meu manuscrito”.

⁸² Na casa do autor, durante a entrevista, pude ter acesso a esse site e folhear os manuscritos de seu livro.

estabelecidas no mercado francês, a exemplo da Gallimard, e foi a recusa de publicação que prevaleceu. Decepcionado, por mais dez anos Roblès desaparece do meio editorial literário, dessa vez não para se dedicar a uma obra específica, mas por força das circunstâncias, que o levaram a um novo recolhimento e a uma escrita silenciosa: “[...] et j’ai continué à écrire sans rien montrer pendant dix ans. De 1997 jusqu’à 2007, j’ai encore disparu dix ans”⁸³ (ROBLÈS, 2017).

Quando questioneei o escritor acerca de suas atividades durante esse período, uma distância do “mundo literário editorial” e um mergulho no seu trabalho de arqueologia se evidenciaram em sua resposta:

J’écrivais ce qui est devenu *La montagne de minuit*, j’ai écrit beaucoup de poésie et des livres d’archéologie...
[...]
La littérature ce n’était plus rien. Je travaillais pour moi, dans mes carnets...
Donc ça ce sont des ouvrages de vulgarisation mais très...⁸⁴ Qui prennent les lecteurs au sérieux... C’est moi qui fais les cartes, c’est moi qui fais tous les dessins, c’est moi qui fais toutes les photos...⁸⁵
(ROBLÈS, 2017).

Durante esse período, Roblès escreveu obras de Arqueologia, como o texto *What it means to Be in the forest* (1998), publicado na Zingmagazine, e os livros *Libye grecque, romaine et byzantine* (1999), *Sites et Monuments antiques de l’Algérie* (2003) e *Vestiges archéologiques du Liban* (2004), todos publicados pela editora Édisud. No que concerne ao manuscrito de *Là où les tigres sont chez eux*, após dez anos de escrita, por outros dez anos ele permaneceu guardado, sem que fosse possível prever se um dia ele finalmente viria a ser publicado.

Ao fim de seu segundo recolhimento, que consolida dez anos de uma espécie de pausa literária na vida do escritor, estimulado pelos amigos, Roblès retoma a sua busca por uma editora para os Tigres. Em um primeiro momento, ele recebe mais 39 cartas de

⁸³ “[...] e eu continuei a escrever sem mostrar nada durante dez anos. De 1997 a 2007, eu desapareci por mais dez anos”.

⁸⁴ Nesse momento da entrevista, o autor me mostrou as suas obras sobre arqueologia.

⁸⁵ “Eu escrevia o que se tornou *La montagne de minuit*, eu escrevi muita poesia e livros de arqueologia... [...]. A literatura não era mais nada. Eu trabalhava para mim, nos meus diários... Então, isso são obras de vulgarização, mas muito... Que leva os leitores a sério... Eu mesmo faço os mapas, todos os desenhos, as fotos todas também são minhas...”.

recusa. Segundo o autor (ROBLÈS, 2017), algumas cartas eram mais típicas e de modelo mais simples, relatavam apenas que o livro não correspondia à proposta editorial. Mas em outras cartas, a justificativa para a recusa ficava mais clara, e em geral ela girava em torno dos mesmos argumentos. Alguns claramente mercadológicos, como o medo de investir em um livro cujo retorno de venda não poderia ser previsto com uma margem de segurança, posto que, à época, Jean-Maire Blàs de Roblès não era um autor conhecido, ou a suposta preferência do público de leitores franceses por livros menores. Outros argumentos eram de natureza mais literária: algumas editoras apreciavam bastante a parte do romance que se passava no Brasil, mas não consideravam valiosa a parte de Kircher, enquanto que outras faziam o julgamento contrário, consideravam genial a parte de Kircher, mas não aprovavam a parte brasileira do romance⁸⁶. Ao fim, ambos os julgamentos questionavam a organização da obra, isto é, o paralelo entre duas épocas aparentemente tão distanciadas e tão díspares que poderia, na perspectiva dessas editoras, gerar uma certa indigestão na leitura.

Finalmente, uma única editora aceita a publicação do livro tal qual ele era, com os seus dois grandes registros temporais: a editora Zulma. Coincidentemente, a Zulma seguia uma linha editorial que agradava Roblès, por isso mesmo o autor lhe encaminhou o seu manuscrito, pois supunha existir afinidades entre o perfil editorial da Zulma e os seus escritos. Não foi, entretanto, uma escolha, mas uma tentativa que deu certo, dentre tantas outras que resultaram em vão: “Et donc je n’ai pas choisi quoi, ça faisait partie des éditeurs, donc je me disais, ils publient des choses qui me plaisent. Peut-être qu’ils sont intéressés”⁸⁷ (ROBLÈS, 2017).

⁸⁶ Durante a entrevista, Roblès mostrou-me todas essas cartas, até hoje guardadas em sua casa.

⁸⁷ “E, portanto, eu não escolhi, isso era com os editores; então, eu dizia a mim mesmo: eles publicam coisas que me agradam. Talvez eles se interessem”.

1.5 Contra o exótico, o encontro com o outro: o romance da alteridade

[...] Et c'est notre première expérience d'exotisme. Le monde extérieur est ce qui se différencie aussitôt de nous. L'on va fuir les anciennes disputes sur la réalité des choses. Oh ! qu'importe ! si elles nous émeuvent.⁸⁸

Victor Segalen – *Essai sur l'exotisme*

L'exotisme est profondément variable et, cela ne surprendra pas, vaste comme le monde.⁸⁹

Jean-Marc Moura – *Lire l'exotisme*

Ao longo do processo de recepção francesa de *Là où les tigres sont chez eux*, não faltaram alusões, diretas ou indiretas, a um Brasil de feições exóticas veiculado pelo romance. Essas alusões, no entanto, não parecem figurar como uma crítica ao (na época) recém-lançado livro. Ao contrário, elas atuam muito mais como um fator de atração para a leitura, e mesmo venda, do romance:

Énorme roman de 750 pages, prix Médicis, prix Giono, prix Fnac, *Là où les tigres sont chez eux* a de quoi enchanter de longues soirées d'hiver ! Ça tient du roman-feuilleton le plus captivant avec sa trentaine de chapitres qui ont tous en commun de consacrer quelques pages au jésuite Kircher avant de nous plonger dans le choc d'un Brésil fort exotique. D'où l'exergue emprunté aux *Affinités électives* de Goethe : 'Ce n'est pas impunément qu'on erre sous les palmiers, et les idées changent nécessairement dans un pays où les éléphants et les tigres sont chez eux'. Oh ! je sais, il n'y a ni tigre ni éléphant en Amazonie. Mais, le jaguar d'un gouverneur véreux⁹⁰ (BLOG WODKA, 2008, s/p)⁹¹.

⁸⁸ “[...] E é nossa primeira experiência de exotismo. O mundo exterior é o que tão logo se diferencia de nós. Vamos fugir das antigas disputas sobre a realidade das coisas. Oh! Que importa! Se elas nos comovem”.

⁸⁹ “O exotismo é profundamente variável e, isto não surpreenderá, vasto como o mundo”.

⁹⁰ “Enorme romance de 750 páginas, prêmio Médicis, prêmio Giono, prêmio Fnac, *Là où les tigres sont chez eux* tem com que encantar longas noites de inverno! É o romance-folhetim mais cativante, com os seus trinta e poucos capítulos, que têm em comum o fato de consagrar algumas páginas ao Jesuíta Kircher, antes de nos levar ao mergulho chocante em um Brasil fortemente exótico. Daí a epígrafe

No trecho retirado de um blog de arte e literatura, portanto, supostamente escrito por um leitor e com o intuito não diretamente relacionado à venda, mas também não totalmente dissociado desse propósito (haja vista o *layout* do blog e o fato de ele também funcionar como uma espécie de “vitrine” de lançamentos de livros, colocando em evidência os mais vendidos, os mais lidos etc.), dois eixos do romance aparecem em destaque: o jesuíta Kircher e o Brasil “altamente exótico” (“*fort exotique*”). Sinais dessa faceta exótica podem ser vistos na paisagem, geográfica, mas também subjetiva, sugerida pela epígrafe Goethiana: uma errância sob palmeiras, um país onde tigres e elefantes estão em casa. A natureza metafórica da epígrafe se explicita pelo comentário “Oh ! je sais, il n'y a ni tigre ni éléphant en Amazonie”. O que existe, de fato, no Brasil, é a onça. Uma prova da consciência do autor do alcance metafórico do título é que Moreira, governador corrupto do Maranhão, tem como animal de estimação não um tigre, mas exatamente uma onça (o que já é por si só excêntrico, no limite, exótico): “[...] Mais le jaguar d’un gouverneur véreux”⁹². Visto que os comentários acima datam de 2008, ano da publicação do romance na França, eles se situam no coração da recepção.

Em uma publicação da editora J’ai Lu, em 2010⁹³, portanto, no ano do aparecimento da edição de bolso do romance, publicada por essa editora, também se encontram alusões até certo ponto indiretas, mas muito explícitas, à faceta exótica do Brasil. Em um vídeo postado pela editora, o romance é apresentado num tom de festividade, com uma música-tema de estilo dançante, que faz pensar em Carmem Miranda, e uma seleção de imagens de um colorido vivaz, evocando paisagens familiares, e também clichês, do Brasil, como o samba, o Carnaval e o Rio de Janeiro, estampado na Baía de Guanabara e no Cristo Redentor. A esses símbolos multicores –

tomada das *Afinidades eletivas* de Goethe: ‘Não é impunemente que erramos sob as palmeiras, e as ideias mudam necessariamente em um país onde os elefantes e os tigres estão em casa’. Oh! Eu sei, não há nem tigre nem elefante na Amazônia. Mas o jaguar de um governador corrompido”.

⁹¹ BLOG WODKA. *Jean-Marie Blas de Roblès: Là où les tigres sont chez eux*. 2008. Disponível em: <<http://wodka.over-blog.com/article-24858164.html>>. Acesso em: 18 de nov. de 2018.

⁹² “Mas o jaguar de um governador corrompido”.

⁹³ Cf. ÉDITIONS J’AI LU. *Là où les tigres sont chez eux de Jean-Marie Blas de Roblès*. 2010. 2:19 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=O23x5QKJSFU>>. Acesso em: 18 de nov. de 2018.

já conhecidos em virtude de suas repetições e circulações⁹⁴ – que representam a faceta “alegre”, “festiva” do Brasil, seguem imagens de uma Alcântara decadente, envolta por uma atmosfera sombria e de tristeza, que se cruza com as imagens da Europa do século de Kircher, não por acaso em preto e branco, ressaltando o contraste com o colorido do Brasil.

Não se pode deixar de ter em conta que já havia se passado mais de um ano da publicação do romance. Portanto, o argumento apresentado pela editora, claramente voltado para um motivo de venda, já devia encontrar respaldo nas leituras feitas do livro e no modo como estava se desenvolvendo a recepção. O contraponto entre um Brasil tropical (até mesmo um papagaio aparece no vídeo como signo dessa tropicalidade) e um Brasil decadente, no limite triste, e as peripécias de um Jesuíta europeu que se enganou a respeito de quase tudo, é o núcleo da síntese imagética (e do gatilho para a venda) do romance. Há também um barroco estético que perpassa as imagens do lado “triste” do Brasil, visto nas igrejas e ruínas de Alcântara, e as imagens do lado europeu, nas quais se vê o Jesuíta Kircher cercado por símbolos barrocos – como se sabe, o paralelo entre o barroco brasileiro e o barroco europeu é uma pista de leitura já sugerida por Roblès logo no início do processo de recepção da obra.

O texto que segue ao vídeo de apresentação, igualmente postado pela editora J’ ai Lu, caracteriza o Brasil como o país das desmesuras:

On découvre alors au fil de la lecture d’autres personnages tels Elaine, archéologue en mission improbable dans la jungle du Mato Grosso, Moéma, étudiante à la dérive, ou bien Nelson, jeune gamin infirme des favelas de Pirambû (sic) qui hume le plomb fondu de la vengeance. Nous sommes au Brésil, dans le pays des démesures⁹⁵ (J’AI LU, 2010).⁹⁶

As citações e os comentários anteriores refletem dois modos de leitura do romance: um mais revelador da ótica de um leitor apaixonado pelo livro, o outro

⁹⁴ Junto ao fator “redução”, a repetição é exatamente uma das principais características do clichê. Em outras palavras, clichês são ideias que, além de serem repetitivas, são redutoras, aprisionam o Outro em um estereótipo e o reduzem a ele. Cf., nesse sentido, RIAUDEL, 2005; BHABHA, 1998/2013.

⁹⁵ “Descobrimos, então, durante a leitura, outros personagens, como Elaine, arqueóloga numa missão improvável na selva do Mato Grosso, Moéma, estudante à deriva, ou Nelson, jovem rapaz aleijado que sente o gosto amargo da vingança. Estamos no Brasil, no país das desmesuras”.

⁹⁶ Cf. ÉDITIONS J’AI LU, loc. cit.

voltado para um projeto editorial de venda do romance. Ambos, porém, estão conectados em seus conteúdos. Inúmeros outros exemplos como esses podem ser encontrados em uma rápida pesquisa virtual, com clichês veiculados por ideias como a do Brasil como país de desmesuras, do exagero, e com a presença de uma leitura exotizante. É certo que o exagero e a falta de comedimento também são próprios ao barroco, um dos eixos estruturantes da obra, mas o que importa, de fato, é perceber o que está em jogo nessas leituras, a começar pelo fato de que o próprio autor as reconhece e se posiciona perante elas.

A fonte utilizada para conhecer a resposta do autor a uma suposta manifestação de exotismo em seu romance, atestada por alguns de seus leitores e explicitada por veículos a partir dos quais se pode, minimamente, mapear a recepção da obra (blogs literários, sites de editoras, vídeos gravados em salões de livros etc.), foi a entrevista por mim realizada em 2017. Para ter acesso a esse posicionamento, posso dizer que, em alguns momentos, induzi a discussão sobre o assunto, colocando claramente ao escritor a questão do exótico na recepção. Diferentemente de outros temas, esse não foi, portanto, um assunto que apareceu voluntariamente na fala de Roblès, o que não me parece invalidar o seu posicionamento a respeito.

Ao indagar o autor acerca de uma possível influência do lado exótico do romance no interesse de leitores franceses pela obra, a sua resposta é enfática: “Oui, mais honnêtement je ne sais pas. D’abord, parce que s’il y a un livre qui n’est pas exotique c’est mon livre, parce que si ça avait été exotique, ça aurait été raté selon mon goût [...]” (ROBLÈS, 2017)⁹⁷. Em seguida, Roblès reconhece que, dentre os possíveis leitores de seu romance, existem aqueles que são sensíveis ao exotismo, e por isso compram o livro atraídos por esse fator, e porque ele recebeu o prêmio Médicis. No entanto, frisa o escritor, esses não são os “verdadeiros leitores” dos Tigres, isto é, aqueles que de fato se entregaram ao romance e se dispuseram a achar outras vertentes de leitura que não a da veia exotizante:

⁹⁷ “Primeiramente porque se há um livro que não é exótico é o meu livro, pois se fosse exótico, ele seria fracassado de acordo com o meu gosto [...]”.

Je sais que ceux qui l'ont lu autrement que parce qu'il a eu le prix Médicis, parce qu'une fois qu'il a le prix Médicis, il y a tout un tas de gens qui vont l'acheter juste parce qu'il a un prix Médicis, et parmi les 140 mil personnes qui l'ont acheté pour le lire, je suis bien certain qu'il y a une toute petite minorité qui l'a lu vraiment pour ce que c'est...⁹⁸ (ROBLÈS, 2017).

E em um momento seguinte, Roblès reitera: “[...] Et sinon il y a toute une frange d’amoureux des tigres, qui le lisent pour ce que c’est, surtout pas pour l’exotisme” (ROBLÈS, 2017).⁹⁹ Ora, claramente, ainda que não possa controlar o modo como o público de leitores vai se apropriando do seu romance e as diversas leituras que dele vão sendo produzidas, Roblès não endossa a veia exotizante. Isto é, ele não reconhece no exotismo uma boa entrada para o texto, ele é uma via de acesso possível, mas não é a que ele gostaria ou desejaria que predominasse.

Ao mencionar a explosão de vendas do livro após ele ter sido agraciado com o prêmio Médicis, além de fazer uma diferenciação entre os “bons” e os “maus” leitores, os “verdadeiros” e os “falsos”, Roblès aborda também, indiretamente, o horizonte de expectativa¹⁰⁰ do público leitor dos Tigres:

[...] Sinon les autres [lecteurs] disent que c’est un livre compliqué, que c’est un livre trop dur... Très souvent les faux lecteurs viennent dire ça, ils l’ont acheté et ils voient bien que ça ne se lit pas facilement comme la pseudo-littérature à laquelle ils sont habitués¹⁰¹ (ROBLÈS, 2017).¹⁰²

⁹⁸ “Eu sei que tem aqueles que leram por outro motivo, não porque ele ganhou o prêmio Médicis... Porque se ele ganha o prêmio Médicis, uma grande quantidade de pessoas vai comprá-lo só porque ele ganhou o prêmio, e entre as 140 mil pessoas que o compraram para ler, eu estou certo de que há uma pequena minoria que o leu verdadeiramente por aquilo que ele é...”.

⁹⁹ “Senão, há toda uma turma de apaixonados pelos tigres que o leem por aquilo que ele é, sobretudo não pelo exotismo”.

¹⁰⁰ Cf. Hans Robert Jauss, 1978.

¹⁰¹ “Senão, os outros [leitores] dizem que é um livro muito complicado, que é um livro muito difícil... Muito frequentemente os falsos leitores dizem isso, eles compram o livro e percebem que ele não se lê tão facilmente como a pseudoliteratura com a qual eles estão acostumados...”.

¹⁰² Mediante esse comentário, Roblès se atém à questão do valor no campo da literatura. O escritor não apenas se posiciona como também questiona a postura de alguns de seus leitores. Para conhecer melhor o posicionamento do autor sobre o tema, cf. ROBLÈS, 2008b.

O que se pode acessar no ponto de vista de Roblès é que, talvez, o exótico esteja mais no horizonte de expectativa dos leitores, já habituados a um possível tratamento exótico do Brasil por parte de escritores franceses, do que propriamente no modo como as referências brasileiras se articulam no romance. Um indício desse fato seria a opinião, segundo Roblès, veiculada por alguns leitores: “é um livro complicado...”. São esses os leitores que, talvez, buscassem algo de exótico no livro e, não encontrando, acabam por desistir da leitura. Mas essa é, claro, uma constatação especulativa, embasada no discurso do escritor.

Por outro lado, ao evocar essa “turma de leitores” que se destacam em meio a uma maioria por gostarem do romance “por aquilo que ele é” (a expressão pode ser entendida tomando como referência uma postura do leitor, uma disposição de se abrir para o romance e para aquilo que ele pode lhe dizer), o autor estabelece um possível diálogo com o que Barthes (2000/1973) chama de “espaço de gozo” (“espace de jouissance”). É um devir do livro que se realiza quando ele encontra “os seus leitores”, criando esse espaço de prazer (um prazer de leitura) que não deixa de ser, também, um espaço de jogo.¹⁰³ Porém, o prazer que se legitimaria para esses leitores estaria menos no gozo de um exótico clichê e mais na abertura para as surpresas do romance.

Voltando à questão do exotismo, não se pode deixar de observar que essa vertente de leitura, apesar de tudo, se configurou como um horizonte fértil na recepção do livro, haja vista o investimento editorial nessa linha, como se viu na postagem da J'ai Lu, plena de motivos exóticos, e na própria capa do livro em sua versão de bolso, que visa, portanto (ainda que não apenas), à sedução do grande público.

Considere-se, agora, alguns possíveis sentidos assumidos pela palavra “exotismo”. A começar pela crítica feita por Roblès a algumas posturas turísticas, superficiais e marcadas por clichês do Brasil:

¹⁰³ “Écrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le ‘dague’), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la ‘personne’ de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu” (BARTHES, 1973/2000). “Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer do meu leitor? Absolutamente não. Esse leitor, é preciso que eu o procure (que eu “parquere” com ele), *sem saber onde ele está*. Um espaço de gozo é então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do gozo: que os jogos não sejam feitos, que haja um jogo”.

Après je ne pourrais pas parler à la place de la majorité de gens qui, c'est vrai, sont sensibles à l'exotisme et tout ça, tous ces touristes qui partent au Brésil pour une semaine, qui vont voir les chutes de l'Iguaçu, qui visent un truc et puis... Qui reviennent en disant 'j'ai fait' le Brésil... Quel pays merveilleux, comme ils dansent bien et quelle musique... ¹⁰⁴ (ROBLÈS, 2017).

O tom de crítica do escritor pode ser captado na sua entonação de voz, evidentemente, apenas percebida no áudio da entrevista, mas também no conteúdo do discurso: o reducionismo turístico do Brasil, a reiteração pueril das mesmas facetas da realidade brasileira, festas, danças, lugares turísticos, como se outras não pudessem existir. Cabe lembrar que em 1908, no âmbito de seu *Ensaio sobre o exotismo*, Vitor Segalen já deplorava essa postura do turista, por ele chamado de pseudosexota ou proxeneta do diverso¹⁰⁵. Ao gozo superficial da diferença provado pelo turista, Segalen opõe a sensação do Diverso sentida pelo verdadeiro “exota”: “L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance” ¹⁰⁶ (SEGALIN, 1955/1978, p. 38).

O exotismo é entendido por Segalen como o poder de “conceber outro”. E esse poder se nutre de sensações, como a “noção do diferente” e a “percepção do Diverso”. Nessa perspectiva, não se trata, portanto, de compreender o Outro em seus meandros, costumes, cultura, ou de tentar ser como ele, mas justamente de permitir a sensação do Diverso, de gozar dessa diferença. Nesse sentido, o exotismo deixa de se aproximar de uma noção de clichê – Segalen se propõe, inclusive, a afastar o exotismo dos clichês e “tropicalidades” que lhes são habituais (Ibidem, p. 36) – e passa a refletir uma relação

¹⁰⁴ “Depois, eu não poderia falar no lugar da maioria das pessoas, que, é verdade, é sensível ao exotismo e tudo isso, todos esses turistas que vão ao Brasil por uma semana, que vão ver as Cataratas do Iguaçu, que visam uma coisa e depois que voltam dizendo “eu fiz” o Brasil... Que país maravilhoso, como eles dançam bem e que músicas...”.

¹⁰⁵ E não é outra a razão pela qual Lévi-Strauss começa o seu *Tristes trópicos* com a frase: “Odeio as viagens e os exploradores. E eis que me preparo para contar as minhas expedições” (LÉVI-STRAUSS, 1955/1996, p. 15).

¹⁰⁶ “O exotismo não é, portanto, esse estado caleidoscópico do turista e do espectador medíocre, mas a reação viva e curiosa ao choque de uma individualidade contra uma objetividade que ele percebe e degusta à distância”.

de alteridade. Relação que supõe uma espécie de estado de gozo na presença do Outro, ou melhor, na presença da própria diferença¹⁰⁷:

Commencer par la *sensation* d'Exotisme. Terrain solide et fuyant. Écarter vivement ce qu'elle contient de banal : le cocotier et le chameau. Passer à la belle saveur. Ne pas essayer de la décrire, mais l'indiquer à ceux qui sont aptes à la déguster avec ivresse...¹⁰⁸
(Ibidem, p. 33).

Não se pode esquecer que essa alteridade, no âmbito do exotismo, está relacionada a um contexto de viagens e à presença do estrangeiro, presença que traz consigo as marcas de uma cultura distante daquela tomada como referência. Como lembra Jean-Marc Moura (1992, p. 3):

L'inspiration exotique ne relève pas d'un simple changement de cadre substituant à un décor familier les séductions ou les effrois de régions mal connues. Elle suppose une certaine attitude mentale envers l'étranger, une sensibilité particulière, développée dans le contexte d'un voyage.
L'exotisme est en effet lié à ce thème fondamental de la littérature mondiale, le voyage¹⁰⁹.

Se Moura caracteriza a escrita de Segalen como uma escrita da alteridade, ele reconhece que nem sempre o exotismo na literatura aparece com essa feição. Ao contrário, muitas vezes, a alteridade do estrangeiro não é levada a sério e o seu lugar na obra acaba reforçando uma escrita do mais do mesmo. É o caso, por exemplo, do persa de Montesquieu, em *Lettres persanes* (1721), acerca do qual conclui Moura: “Le personnage est en quelque sorte un instrument permettant de poser un regard neuf sur la réalité française. Il relève d'un simple procédé où le *même* (la société française,

¹⁰⁷ Seguindo nos escritos de Segalen (1955/1978), percebe-se que a diferença que ele preconiza é uma diferença que desloca, que comporta, portanto, uma experiência de alteridade e de devir. Aquele que “contempla” a diferença se deixa afetar por ela, e é nesse sentido que ela produz deslocamentos.

¹⁰⁸ “Começar pela *sensação* de Exotismo. Terreno sólido e fugidio. Separar vivamente o que ela contém de banal: o coqueiro e o camelo. Passar ao agradável sabor. Não tentar descrevê-lo, mas indicá-lo àqueles que estão aptos a degustá-lo com embriaguez...”.

¹⁰⁹ “A inspiração exótica não é uma simples mudança de enquadramento, substituindo um cenário familiar pelas sedução e temores de regiões pouco conhecidas. Ela supõe uma certa atitude mental em relação ao estrangeiro, uma sensibilidade particular, desenvolvida em um contexto de viagem. O exotismo está, de fato, ligado a esse tema fundamental da literatura mundial: a viagem”.

Montesquieu) parle de soi et se désintéresse de *l'autre*” (MOURA, 1992, p. 8)¹¹⁰. Ou seja, não há alteridade nesse tipo de “uso” feito do estrangeiro, que figura apenas como um recurso para se falar daquilo que já é familiar, ou seja, um tema e um lugar já recorrentes na literatura europeia. A estrangeiridade do persa nessa obra, na leitura de Moura, aparece reduzida a estereótipos simplistas acerca da cultura persa (MOURA, 1992).

Já na escrita de Segalen, no romance *René Leys* (1922), Moura identifica um outro tipo de tratamento da alteridade: “Cette écriture est celle d’une radicale mise-à-distance. L’altérité chinoise est rendue à elle-même dans ce texte où le palais, impénétrable, et l’empereur, inaccessible, jouent comme ses métaphores” (Ibidem, p. 32)¹¹¹. E, assim, Moura articula, em suas análises, os próprios princípios do exotismo defendidos por Segalen em *Essai sur l’exotisme*: mostrar o Outro em sua diferença, em sua estrangeiridade, não tentar penetrar essa estranheza para defini-la, ou mesmo reduzi-la, mas, ao contrário, guardar dela uma certa distância.

Voltando a Roblès, a resposta que ele dá à leitura de veia exotizante de seu romance, por ele não endossada, pode ser interpretada justamente pelo viés da alteridade. As pessoas que, na França, se atraíram pelo romance não por achar que ele era exótico, segundo o autor, se interessaram “[...] justement parce que ça ne dit même pas sur le Brésil, parce ça dit sur la rencontre, parce que ça dit sur l’empathie qui peuvent avoir des personnages ou un écrivain avec l’univers qu’il décrit”¹¹² (ROBLÈS, 2017). E aqui Roblès se afasta do “Brasil em si mesmo” e se aproxima do encontro, isto é, de um Brasil relacional.

Ainda, ao tratar de seu processo criativo, Roblès lembra que a “estranheza da alteridade”, que gera distâncias, mas também encontros, é uma das linhas diretrizes de seu romance:

¹¹⁰ “O personagem é, de certo modo, um instrumento que permite lançar um olhar novo para a realidade francesa. É um simples procedimento no qual o *mesmo* (a sociedade francesa, Montesquieu) fala de si e se desinteressa do *outro*”.

¹¹¹ “Essa escrita é a de um radical distanciamento. A alteridade chinesa é dada a ela mesma nesse texto no qual o palácio, impenetrável, e o imperador, inacessível, funcionam como suas metáforas”.

¹¹² “[...] justement porque isso nem mesmo diz sobre o Brasil, porque isso diz sobre o encontro, diz sobre a empatia que podem ter personagens ou um escritor com o universo que ele descreve”.

Mais cette même différence, cette même étrangeté de l'altérité se retrouve effectivement avec Aynoré; entre Aynoré e Moéma, entre Nelson et Moreira; [...] ou même à l'intérieur, entre Thaïs et Roetgen, il y a toujours cette question: comment approcher l'autre? Qui est l'autre?¹¹³ (ROBLÈS, 2017).

Ora, o que se percebe é que Roblès se opõe a um exotismo esvaziado de alteridade, defendendo o seu romance dessa marca por ele considerada desonrosa. Por outro lado, ele acredita no potencial dos leitores de interpretá-lo por outros vieses, isto é, de encontrar outras entradas possíveis para o texto de sua autoria. Porém, podem existir exotismos em um contexto literário que não apenas incluem a alteridade, mas que se fundam nela. É o que mostra, por exemplo, Jean-Jarc Moura a partir de escritos de Segalen, mas também de outros, e é o que tenta fazer o próprio Segalen, não apenas em seu *Essai sur l'exotisme*, mas também em outros romances, como *Les Immémoriaux* (1907) e *René Leys* (1922).

O que se vê, portanto, é que mudando o lugar do exotismo, ou ampliando essa noção, é possível enxergar pontos de contato entre a visão de Roblès e uma certa noção mais “positivada” do exotismo no campo da literatura de viagens. Essa visão também não deixa de estar presente na recepção do romance, pois mesmo que a leitura pelo viés do exotismo possa ser redutora, ela também se abre para outras possibilidades. Nesse sentido, o maravilhamento com o diferente, com o estrangeiro, é uma questão mobilizada durante todo o romance de Roblès – ela é um eixo estruturante de sua obra, assim como o viés barroco – do mesmo modo como, ainda que com roupagens distintas, ela também está no centro da escrita de Segalen, na qual o exotismo é visto como uma estética do diferente, e não como uma exploração simplista de clichês de viagens e de lugares comuns.¹¹⁴

¹¹³ “Mas essa mesma diferença, essa mesma estranheza da alteridade se encontra efetivamente com Aynoré; entre Aynoré e Moéma, entre Nelson e Moreira; [...] ou mesmo no interior, entre Thaïs e Roetgen, tem sempre essa questão: como aproximar o outro? Quem é o outro?”.

¹¹⁴ Mas, cabe lembrar, mesmo essa exploração mais “simplista” do clichê no chamado exotismo literário (literatura de viagem) também pode ser considerada uma subversão ao cânone literário, pois ela produz desvios no “campo literário” (conceito bourdieusiano) e propicia o aparecimento de outras paisagens, gerando, assim, um descentramento no olhar. É o que propõe Bernard Muralis: “C’est pourquoi l’introduction du paysage exotique dans le champ littéraire doit être considérée – du moins dans son principe, c’est-à-dire indépendamment de la forme et de la ‘qualité’ de cet exotisme – comme l’amorce d’une subversion de celui-ci, puisque, dès lors, il s’avère possible d’utiliser un autre système de références. Répondant à une perspective de décentrement, le paysage exotique remplit ainsi pour l’artiste un certain nombre de fonctions dont chacune implique, sinon une philosophie du moins une direction idéologique” (MOURALIS, 1975, p. 67) / “É por isso que a introdução da paisagem exótica no campo

Apesar das semelhanças entre o posicionamento de Roblès e a defesa do exotismo feita por Segalen (1955/1978) – ambos os escritores primam por experiências de alteridade –, no caso de Roblès, a ideia de ultrapassar barreiras no encontro com o Outro parece ser algo que lhe move, enquanto que na escrita de Segalen uma impenetrabilidade e uma distância marcam as relações de alteridade. Na ótica de Segalen, a diferença precisa ser sentida, quiçá mostrada, mas não necessariamente apreendida. No romance de Roblès, alguns encontros, pautados por estranheza, alteridade extrema, acabam se desdobrando, não sem esforço, em algum tipo de compreensão mútua. E aí não há uma oposição entre os modos de conceber a alteridade por esses escritores, mas (talvez) uma diferença nas formas de se relacionar com ela.

No campo da recepção, a crítica proveniente de um contexto acadêmico confirma essa vertente da alteridade na leitura do romance de Roblès, como se pode ver no título de um artigo de Rita Olivieri-Godet, *As alteridades do mundo num Brasil barroco: Là où les tigres sont chez eux, de Jean-Marie Blas de Roblès*. Esse artigo foi publicado em 2009, portanto, um ano após o aparecimento do romance na França, ou seja, um momento importante no processo de recepção.

Em outro texto, de 2011¹¹⁵, Olivieri-Godet faz menção à tendência de um tratamento estereotipado do Brasil em alguns romances de literatura contemporânea francesa, e excetua *Là où les tigres sont chez eux* dessa orientação. Essa observação reitera a interpretação de Roblès de que havia um horizonte de expectativa voltado para o exotismo, um horizonte justificado, pois pautado em uma tendência verificável em romances contemporâneos franceses, como mostra Olivieri-Godet (2011). Em outras palavras, o fato de o romance se ambientar no Brasil ativa as imagens de “tropicalidades” já tão comuns ao exotismo literário.

Por fim, é interessante perceber essa presença do autor na recepção do livro, de alguma maneira relendo o seu próprio romance a partir da ótica de seus leitores, e

literário deve ser considerada – ao menos em seu princípio, isto é, independentemente da forma e da “qualidade” desse exotismo – como o início de uma subversão desse campo, posto que, a partir daí, torna-se possível utilizar um outro sistema de referências. Respondendo a uma perspectiva de descentramento, a paisagem exótica preenche, assim, para o artista, um certo número de funções, cada umas delas implicando senão uma filosofia, ao menos uma direção ideológica”.

¹¹⁵ Cf. GODET, Rita Olivieri. *Le Brésil dans l’imaginaire littéraire français actuel : images de la latinité et du métissage*. 2011. Disponível em: http://www.revuesilene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=79. Acesso em: 18 de nov. de 2018.

também dando pistas de leitura ao expor o seu ponto de vista em entrevistas, salões de livro etc. Importa, igualmente, frisar que mesmo havendo uma forte presença do chamado exotismo nos veículos relacionados à recepção, uma discussão acerca desse termo permite não só ampliar o alcance das interpretações ditas exotizantes, como também reavaliar a natureza dessa discussão.

Em outras palavras, não é porque o tema tratado se relaciona ao estrangeiro, a um país “taxado” de tropical, que o “exotismo”, em seu sentido mais difundido, estará presente. E, por outro lado, esse sentido que acabou por se tornar mais conhecido do que outros não é o único, como se viu. Desse modo, conceber facetas no exotismo, perceber nuances nesse termo, é uma forma de reavaliar a direção tomada pela recepção¹¹⁶ e abrir o leque para novas interpretações.

¹¹⁶ Mesmo que o tema abordado seja um clichê, na verdade, os estereótipos que podem dele decorrer estão mais relacionados ao seu tratamento do que ao tema em si mesmo. Ver, nesse sentido, Riaudel (2005, p. 23-24). No caso do romance de Roblès, há dispositivos internos à obra, como a dialogicidade que marca a interação dos personagens, que produz espaços de jogo e possibilita, assim, outras imagens menos habituais do Brasil.

**2 ENTRE BRASIS, O OUTRO E O MESMO:
DILEMAS DO TRADUTOR, SUBVERSÕES DA TRADUÇÃO**

2.1 Traduzir um Brasil traduzido

2.1.1 O dilema do estrangeiro na tradução

[...] Dans une traduction, il n'y a pas seulement un certain pourcentage de gains et de pertes. À côté de ce plan, indéniable, il en existe un autre où quelque chose de l'original *apparaît* qui n'apparaissait pas dans la langue de départ. La traduction fait pivoter l'œuvre, révèle d'elle un autre *versant*.¹¹⁷

Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*

Em *Là où les tigres sont chez eux* (2008), é um Brasil estrangeiro que lemos. Brasil escrito em francês, desenhado nessa língua, mas com cores e cheiros do Nordeste desse país. Percorrendo os escritos sobre tradução de Antoine Berman (1984) e Paul Ricœur (2004), com uma atenção especial voltada para o *corpus* desta tese, uma questão se coloca: é a tradução de *Là où les tigres sont chez eux* que permite o aparecimento do Outro, que desvela o estrangeiro do romance, ou esse Outro já se lê no próprio romance, naquilo que ele contém de tradução – tradução virtual, mas, muitas vezes, tradução que se dá no concreto do texto?

Em *L'Épreuve de l'étranger* (1984), Berman lembra que refletir sobre o estrangeiro, sobre o Outro, é igualmente pensar a questão do narcisismo cultural (etnocentrismo), uma tendência inerente a toda cultura. Ciosas de si, as culturas preferem se preservar e se proteger a se enriquecerem pelo Outro. Ao lado desse

¹¹⁷ “[...] em uma tradução, não há somente uma certa porcentagem de ganhos e de perdas. Ao lado desse plano, inegável, existe um outro, em que alguma coisa do original *aparece* e que não aparecia na língua de partida. A tradução faz girar a obra, revela dela uma outra *vertente*” (BERMAN, 1984/2002, p. 21).

narcisismo cultural, caminha a resistência à tradução, que se desdobra na resistência à chegada do Outro em uma cultura:

[...] toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. La *visée* même de la traduction – ouvrir au niveau de l’écrit un certain rapport à l’Autre, féconder le Propre par la médiation de l’étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage¹¹⁸ (BERMAN, 1984, p. 16).

A potência da tradução – “fecundar o Próprio pela mediação do estrangeiro” – que é também a sua violência, “violência da mestiçagem”, coloca ao tradutor, esse mediador de mundos culturais, um dilema. Face ao estrangeiro, face a uma obra cuja cultura e o tema tratado podem enriquecer a sua própria cultura, mas podem também ameaçá-la, como se situar entre uma postura narcisista de “deglutir” o Outro, apagando-o em suas características próprias e incorporando-o ao mesmo, e uma postura de mais abertura, que acolhe o Outro em suas diferenças? A despeito das simplificações dessa formulação rápida – em cada época e em cada relação tradutória, o dilema se molda de maneira diferente –, esse é um dilema que, em certa medida, persiste e continua atual. Ele é também um dilema ético, sendo tanto o respeito à letra do original como o respeito à alteridade da obra estrangeira, posturas consideradas éticas (BERMAN, 1984).

As relações tradutórias, tendo aqui em mente, sobretudo, as literárias, estabelecem sempre uma estranheza, que vem embrenhada no próprio vínculo que liga o original à sua tradução. Tendo consciência das relações que se tecem entre língua, sociedade e cultura¹¹⁹ (BASSNETT, 2003), largamente concatenadas às relações entre o Outro e o mesmo, o estrangeiro e o familiar, a chegada de uma obra traduzida em uma sociedade-cultura é sempre a chegada do Outro: outra sociedade, outra cultura, outros

¹¹⁸ “[...] toda cultura resiste à tradução mesmo que necessite essencialmente dela. A própria *visada* da tradução – abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo que faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro e não misturado. Na tradução, há alguma coisa da violência da mestiçagem” (BERMAN, 1984/2002, p. 16).

¹¹⁹ Ainda que neste momento a palavra “cultura”, cujo sentido importa para o trabalho em questão, esteja sendo utilizada sem o cuidado prévio de ser definida, a seguir, na segunda parte deste capítulo, o seu uso nesta tese será precisado.

mundos possíveis¹²⁰ – ainda que, bem se sabe, essa relação possa ser de maior ou menor proximidade, a depender de quais sociedades estão em jogo e de quais épocas. É nesse panorama, com o narcisismo cultural e a proteção que ele engendra de um lado e, de outro, com a possibilidade de uma língua-cultura ser fecundada pelo Outro, que se situa, portanto, o drama do tradutor: o que fazer com esse estrangeiro, com a resistência que ele engendra e, ao mesmo tempo, com a “pulsão de traduzir” (RICŒUR, 2004, p. 8) que ele suscita? Como tornar o estranho próximo?

Uma outra formulação desse questionamento do tradutor pode assim ser apresentada: como, não absorvendo por completo esse estrangeiro, não apagando os seus rastros, mas mantendo-os vivos, se torna possível, mediante a tradução, enriquecer o repertório de uma cultura, permeando-a com a diferença do Outro? Ainda que esse Outro, independentemente das estratégias de tradução adotadas, sempre passe por um processo mínimo necessário de familiarização¹²¹ para se tornar legível. Em outras palavras, o Outro traduzido, mesmo tendo a sua alteridade preservada, é pensado e refeito mediante uma nova sistemática. Eis, portanto, nas palavras de Berman (1984), o drama do tradutor, já anteriormente enunciado por Franz Rosenzweig (1969): “traduire, écrivait Franz Rosenzweig, c’est servir deux maîtres”. Trata-se de “[...] servir l’œuvre, l’auteur, la langue étrangère (premier maître), et de servir le public et la langue propre

¹²⁰ Seguindo com Berman (1984), vemos que nessas circulações culturais geradas pela tradução, no que concerne à época por ele estudada, parte do século XVIII e do século XIX alemão, não são apenas temas que circulam, mas também formas. Retomando suas palavras: “Dans cette auto-définition globale, cette situation à l’intérieur de l’espace de jeu de la littérature européenne, la traduction joue un rôle décisif, en grande partie parce qu’elle est transmission de formes. La reprise des contes et des poésies populaires, des chants et des épopées médiévales, de Herder à Grimm, a le même sens : il s’agit d’une sorte d’intra-traduction par laquelle la littérature allemande s’annexe un vaste trésor de formes, bien plus qu’un stock, de thèmes et de contenus” (BERMAN, 1984, p. 28) / “Nessa auto-definição global, nessa *situação* no interior do cenário da literatura europeia, a tradução desempenha um papel decisivo, em grande parte porque ela é *transmissão de formas*. A retomada dos contos e das poesias populares, dos cantos e das epopeias medievais, de Herder até Grimm, tem o mesmo sentido: trata-se de um tipo de intra-tradução pela qual a literatura alemã se apodera de um vasto tesouro de *formas*, bem mais do que de um estoque de temas e de conteúdos” (BERMAN, 1984/2002, p. 31). Ou seja, são também gêneros literários que chegam mediante a tradução – epopeias medievais doravante lidas em alemão a partir da escrita de Herder ou de Grimm, para mantermo-nos no exemplo –, enriquecendo o repertório da cultura de chegada. A diferença introduzida mediante a tradução é, portanto, de temas, mas também das maneiras de pensar e organizar os temas, suas formas.

¹²¹ Nos termos de Lawrence Venuti (2003), essa familiarização também pode ser lida como uma “domesticação”. No entanto, por estar mais próxima dos escritos de Antoine Berman, com postulados e consequências diferentes dos de Venuti, prescindi da utilização do termo “domesticação”, que poderia gerar confusões de raciocínio.

(second maître). Ici apparaîť ce qu'on peut appeler le drame du traducteur”¹²² (BERMAN, 1984, p. 15). Para melhor compreender esse drama e poder pensar as suas feições próprias no *corpus* adotado nesta tese, vale um aprofundamento mínimo nos termos desse dilema seguindo os escritos de Ricœur (2004) e Berman (1984).

Nas palavras de Ricœur (2004), leitor de Berman, servir os dois mestres da tradução é servir “[...] l'étranger dans son œuvre, le lecteur dans son désir d'appropriation. Auteur étranger, lecteur habitant la même langue que le traducteur”¹²³ (RICŒUR, 2004, p. 9). Aqui não se está longe, e esta é também a percepção de Berman (1984) e de Ricœur (2004), do dilema tradutório tal como formulado por Schleiermacher (1813/2007): levar o leitor ao autor ou trazer o autor ao leitor? O tradutor, esse mediador de passagens, parece, portanto, estar sempre cercado por um drama (de que lado ceder mais? De que lado forçar mais?) que reveste a sua prática de uma condição de impossibilidade. E quando ele não escolhe um dos lados do drama é a sua ambivalência que se faz notar: “Sur le plan psychique, le traducteur est ambivalent. Il veut forcer des deux côtés: forcer sa langue à se lester d'étrangeté, forcer l'autre langue à se déporter dans sa langue maternelle”¹²⁴ (*Ibidem*, p. 18).

Chega-se aqui à condição constitutiva, ancilar, diria Berman (1984), da tradução. Qual seja, a tradução é, em si mesma, suspeita. Volta-se, então, e mais uma vez, aos termos já tão utilizados para definir a atividade tradutória: “fidelidade” e “traição”. Afinal, é ainda isso que está em jogo? Caso sim, nas regras desse jogo, para o tradutor, não se trata de escolher. Trata-se de que, *a priori*, qualquer escolha é considerada suspeita, tal como nos lembra o adágio francês “Les belles infidèles”: uma tradução exitosa (“belle”) é também traidora. Ela não pode ser boa e, ao mesmo tempo, respeitosa do texto original, pois para obter êxito, ser “belle”, é preciso trair. Mantém-se o dilema. Por outro lado, se toda escolha é suspeita, a “não escolha”¹²⁵, que implicaria uma posição de moderação, de meio, é ambivalente, pois coloca o tradutor na condição

¹²² “Traduzir, escrevia Franz Rosenzweig, é servir a dois senhores.” Tal é a metáfora ancilar. Trata-se de servir à obra, ao autor, à língua estrangeira (primeiro senhor) e de servir ao público e à língua própria (segundo senhor). Aqui surge o que se pode chamar de drama do tradutor” (BERMAN, 1984/2002, p. 15).

¹²³ “[...] o estrangeiro na sua obra, o leitor no seu desejo de apropriação. Autor estrangeiro, leitor habitando a mesma língua que o tradutor”.

¹²⁴ “No plano psíquico, o tradutor é ambivalente. Ele quer forçar dos dois lados: forçar a sua língua a se lastrear de estranheza, forçar a outra língua a se deportar em sua língua materna” (BERMAN, 1984/2002, p. 17-18).

¹²⁵ Mesmo a não escolha contém uma escolha, mas, nos termos em que se coloca o dilema, ela implica não escolher um ou outro lado, burlar as opções de escolha consideradas legítimas na lógica desse drama.

de forçar dos dois lados, forçar uma língua a se encher de estranheza, a acolher a estranheza de outra cultura, e forçar outra língua a se desfazer de sua própria estranheza, a tornar-se palatável e lisível por aqueles que possuem referentes culturais diferentes dos leitores em potencial da obra original. Em resumo: o tradutor, nos termos desse dilema, só pode ser visto como um ambivalente.¹²⁶

Entretanto, apesar desse *status* de ambivalência da tradução e das condições de impossibilidade que historicamente a circundam, a conclusão não poderia ser diferente: a tradução é uma realidade – histórica e do presente. Em outras palavras, traduziu-se, traduz-se e não há perspectivas de que a atividade tradutória acabe ou se torne menos importante em um futuro próximo. Essa realidade mantém válido e atualiza o questionamento de Berman: “Après tant de réussites, tant de chefs-d’œuvre, tant de prétendues impossibilités vaincues, comment l’adage italien *traduttore traditore* peut-il encore fonctionner comme un jugement dernier sur la traduction?”¹²⁷ (*Ibidem*, p. 15).¹²⁸

O dilema da tradução como uma impossibilidade, que, no entanto, existe e é uma realidade, tanto para Berman (1984) como para Ricœur (2004), não se sustenta em todos os seus termos. Para Ricœur, é a própria renúncia da tradução perfeita que propicia uma condição de possibilidade para a tradução, que faz pensá-la como possível, não em termos de fidelidade ou de traição, mas em termos de um trabalho de luto (renúncia da tradução perfeita) que permite ao tradutor assumir posições aparentemente discordantes,

¹²⁶ Claramente, o dilema tal qual está aqui sendo colocado – seguindo nas elaborações que fazem dele Antoine Berman (1984) e Paul Ricœur (2004) e remetendo à forma que Schleiermacher atribui a esse drama, se pensado contemporaneamente – poderia aparecer com outro desenho. Ainda que o núcleo dessa elaboração permaneça, isto é, hoje ainda se pensa em termos de aproximar a obra dos leitores estrangeiros ou vice-versa, inúmeras nuances surgem tanto das novas e possíveis relações tradutórias como do fato de que, diferentemente da época pensada por Berman (1984), isto é, o romantismo alemão no século XIX, na contemporaneidade os Estados-Nação possuem fronteiras (políticas e culturais) bem mais permeáveis – ver a esse respeito: Vincenzo Cicchelli (2016). Essa pontuação se faz apenas para que não se tome a presente formulação como a única possível, mas que também não se abra mão da importância que ela (ainda) tem para se entender e pensar os vínculos que unem uma obra original à sua tradução, as circulações culturais que permeiam esse vínculo e que continuam ativando as relações entre o Outro e o mesmo. Para uma discussão acerca da centralidade dada ao binômio fidelidade/traição no pacto tradutório, ver, a respeito: Michel Riaudel (2015).

¹²⁷ “Após tantos êxitos, tantas obras de arte, tantas pretensas impossibilidades vencidas, como é que o adágio italiano *traduttore traditore* ainda pode funcionar como um juízo final sobre a tradução?” (BERMAN, 1984/2002, p. 15, grifo do autor).

¹²⁸ Mas em seguida ao seu questionamento, Berman acrescenta: “Et cependant, il est vrai que, dans ce domaine, il est sans cesse question de *fidélité* et de *trahison*” (BERMAN, 1984, p. 15) / “Entretanto, é verdade que, nessa área, trata-se sempre de *fidelidade* e de *traição*” (*Ibidem*, op. cit.). Nesse sentido, o autor questiona o dilema e também reconhece a importância de pensá-lo.

por vezes até contraditórias, sem que isso implique, necessariamente, em uma tradução que não se sustente, que não possa ser lida como um texto autônomo dotado de uma coerência interna. Justamente pela renúncia do ideal de produzir um trabalho perfeito, a “contradição”¹²⁹, em certo nível, é permitida e até bem-vinda, pois ela pode fazer parte da própria “sistemática da obra traduzida” (BERMAN, 1995). Já Berman lembra que essa situação marcada por uma impossibilidade não é uma realidade em si mesma, e aponta uma pista para pensar a tradução fora desse sistema binário (fidelidade *versus* traição): a dessacralização da língua materna¹³⁰.

Da resistência de uma cultura a ser permeada pelo Outro e por aquilo que ele traz de diferença à resistência de um texto em ser traduzido (RICŒUR, 2004), não é apenas a relação entre traição-fidelidade que se delineia, mas, como já dito acima, também o questionamento (ético, diria Berman, 1984) do que fazer em relação ao Outro que emerge. Assumir o risco de uma tradução etnocêntrica, porém próxima dos leitores da cultura receptora? Aceitar o risco de uma tradução menos palatável, mas mais respeitosa da letra do original, inclusive em sua estranheza? Os dilemas e escolhas tradutórios, por certo, não param por aí e mesmo se complexificam, o que poderia ser demonstrado seguindo nas leituras de Ricoeur (2004) e de Berman (1984, 1995). Trata-se, portanto, de aqui se ater à constatação de que, tanto no que concerne ao respeito do texto original, respeito de sua estrangeiridade (uma tradução fiel?), quanto no que concerne à deglutição do estrangeiro, ao seu amaciamento e sua excessiva familiarização (tradução infiel?), é sempre uma relação com o Estrangeiro, com a cultura do Outro que está em questão. Em outras palavras, na relação entre tradução e

¹²⁹ E aqui utilizo a palavra entre aspas porque a contradição pode ser aparente. Ao deslocar a tradução do binômio fidelidade/traição e pensar o pacto tradutório a partir de outros termos, uma tradução que não se posicione entre aproximar os leitores do texto original (ser fiel) ou aproximar o texto original dos leitores (trair) não é necessariamente produtora de incoerências.

¹³⁰ “Cette situation impossible n’est cependant pas une réalité en soi : elle est fondée sur un certain nombre de présupposés, idéologiques. Le public lettré du XVI^e siècle évoqué par Forster se réjouissait de lire une œuvre dans ses diverses variantes linguistiques ; il ignorait la problématique de la fidélité et de la trahison, car il ne sacralisait pas sa langue maternelle. Peut-être cette sacralisation est-elle la source de l’adage italien et de tous les “problèmes” de la traduction” (BERMAN, 1984, p. 15) / “Essa situação impossível não é, entretanto, uma realidade em si: ela está fundamentada em um certo número de pressupostos ideológicos. O público letrado do século XVI, evocado por Forster, alegrava-se ao ler uma obra em suas diversas variantes linguísticas; ele ignorava a problemática da fidelidade e da traição, pois não sacramentava a sua língua materna. Talvez essa sacralização seja a fonte do adágio italiano e de todos os ‘problemas’ da tradução” (BERMAN, 1984, p. 16). Pensar a tradução fora dessa ecologia tradicional, *traduttore traditore*, pode implicar na adoção de outra ecologia a partir da qual a atividade tradutória se organiza com outros dilemas e outras questões. O que importa, no momento, é sublinhar, com apoio nos escritos de Berman, que outros pactos tradutórios, que não o fundado no binômio fidelidade/traição, são passíveis de serem concebidos.

texto original, tendo aqui como foco as traduções literárias, é sempre a questão de como lidar com o estrangeiro, de que atitude tomar face ao Outro, que emerge.

No que concerne ao *corpus* desta tese, tendo em mente as elaborações sobre o estrangeiro no campo da tradução, a seguinte hipótese se estrutura: uma inversão do chamado dilema do estrangeiro emerge da relação tradutória entre *Là où les tigres sont chez eux* e *Lá onde os tigres se sentem em casa*. Essa inversão produz deslocamentos e desvios na forma de pensar e tratar o estrangeiro em traduções literárias. Ora, sabendo que o romance *Là où les tigres sont chez eux* possui uma singularidade – os temas brasileiros são abordados em língua francesa e são imaginários franceses sobre o Brasil que se delineiam no romance –, pode-se dizer que a estranheza primeira surge não da relação do original com a sua tradução, mas do próprio contraste (língua, cultura; forma, conteúdo) já visível no original.

2.1.2 *Os tigres e o dilema do estrangeiro-familiar: inversões*

Partindo, pois, da hipótese de que há inversões no que concerne ao tratamento do estrangeiro na relação entre *Là où les tigres sont chez eux* e a sua tradução brasileira e de que há uma estranheza que precede a existência da tradução, cabe perguntar: o que faz a tradução com essa estranheza, com a presença, ainda que em proporções diferentes, de dois universos culturais em um romance? Se, por um lado, há cenários e personagens brasileiros, por outro, se tem a ancoragem na cultura e língua francesa do autor. A obra já chega até a tradução com um pertencimento cultural duplo: temas brasileiros, tramas vividas no Brasil; escritor francês, habitando a sua língua materna e escrevendo nela, apesar das palavras em português espalhadas ao longo do livro. Em outras palavras, o que seria próprio de uma relação tradutória, ou seja, da entrada em jogo da tradução e da relação de alteridade que ela estabelece, já preexiste a ela.

E também se pode perguntar: o que emerge de uma tradução feita por tradutores cujo universo cultural é o mesmo do romance traduzido? – ou quase o mesmo, pois Roblès escreve sobre um Brasil que se delineia no Nordeste, ao passo que os tradutores são cariocas. Até o presente momento, foram feitas 14 traduções de *Là où les tigres sont chez eux*¹³¹. Dentre elas, é apenas a tradução brasileira que inaugura o encontro entre a

¹³¹ Itália (Frassinelli), República Tcheca (Host), Polônia (Sonia Draga), Espanha (Duomo), Países-Baixos (Ailantus), Grécia (Polis), Romênia (Treil), Brasil (Record), Reino-Unido (Dedalus), Alemanha (Fischer)

paisagem cultural do romance e o pertencimento cultural do leitor implícito¹³² da tradução, pertencimento que é também compartilhado pelos tradutores, ainda que eles estejam mais próximos da região Sudeste do Brasil do que propriamente da região Nordeste, como já dito.

O dilema, pois, se inverte, na medida em que os tradutores brasileiros ocupam uma posição diferente das posições habituais em relação ao estrangeiro do texto. Como aproximar a cultura do Outro da cultura do leitor implícito da tradução¹³³? Como assimilar o diferente sem apagá-lo; digeri-lo sem triturá-lo na deglutição? Ou, como não apagar o Outro, mas, ao mesmo tempo, também não o deixar tão forte em sua alteridade a ponto de ele não ser minimamente compreendido pelo mesmo? Em certo sentido, os tradutores brasileiros de *Là où les tigres sont chez eux* não precisaram se colocar essas questões, posto que o Outro, de alguma maneira, já é o mesmo. Porém, esse mesmo vem revestido e mediado por uma língua estrangeira. De forma que se pode dizer que, no *corpus* em questão, o Outro é e também não é o mesmo¹³⁴. Como se delinearía, nessas circunstâncias, o drama dos tradutores? De que maneira os vínculos que ligam o romance de Roblès à sua tradução brasileira atualizam o dilema tradutório em torno do estrangeiro?

O *corpus* estudado ressoa, então, uma complexificação do tradicional dilema do estrangeiro. Dilema que sempre supõe a escolha entre uma tradução de tendências mais

Verlage), Estados-Unidos (The Other Press), Croácia (Fraktura), Coréia do Sul (The Open Books), Países-Baixos (Nieuw Amsterdam). Cf. “*Et à travers le monde*” in < <http://www.zulma.fr/livre-poche-la-ou-les-tigres-sont-chez-eux-522.html> >.

¹³² O leitor implícito é o leitor visado pela tradução, isto é, o leitor que se encontra no espaço de recepção da tradução.

¹³³ “Leitor implícito” é uma noção utilizada neste trabalho para se referir ao leitor que se encontra no espaço de recepção da obra traduzida ou no do original. Presume-se, hipoteticamente, que o leitor implícito da tradução é brasileiro. Por isso mesmo, se comparado a um leitor francês, supõe-se que ele possui uma familiaridade maior com referentes do Brasil e também com a cultura, a língua e a história desse país. Ao longo das análises me valerei dessa noção, que supõe, de modo aproximado, um leitor brasileiro médio, nem inteiramente abstrato, nem inteiramente concreto, para viabilizar a identificação de possíveis trocas de lugar entre o Outro e o mesmo, advindas da leitura do romance deste lado do Atlântico Sul, no caso, o Brasil.

¹³⁴ Um raciocínio que também funciona com base numa lógica de algo que é e, ao mesmo tempo, não é e que se aplica ao campo da tradução se encontra em *L'Épreuve de l'étranger*: “Ce qui pourrait se formuler ainsi : l'original a besoin et n'a pas besoin de la traduction, l'œuvre a besoin et n'a pas besoin de la critique, les fragments représentent le tout et ne sont pas le tout, les lettres et les dialogues sont des œuvres et ne sont pas des œuvres” (BERMAN, 1984, p. 115) / “O que poderia ser formulado assim: o original necessita e não necessita da tradução, a obra necessita e não necessita da crítica, os fragmentos representam o todo e não são o todo, as cartas e os diálogos são obras e não são obras” (BERMAN, 1984/2002, p. 129).

etnocêntricas e uma tradução mais permeada pela alteridade do estrangeiro, com cores e cheiros da cultura do Outro. Essa complexificação assim se estrutura: na relação que se estabelece entre *Là où les tigres sont chez eux* e *Lá onde os tigres se sentem em casa*, a cultura do Outro, em certa medida, se identifica com a cultura do mesmo, isto é, com a cultura do país receptor da tradução. De modo que preservar e valorizar a alteridade do romance na língua fonte pode também implicar, ao contrário do que ocorre mais correntemente, a aproximação do texto original do leitor visado pela tradução brasileira. Assim, estratégias de tradução que a princípio gerariam traduções não etnocêntricas – empréstimo, por exemplo (AUBERT, 2003)¹³⁵ –, comumente utilizadas em traduções respeitadoras do estrangeiro do texto-fonte, podem gerar um efeito de apagamento das diferenças. O contrário, porém, também é passível de acontecer: procedimentos de tradução que comumente levam a uma tradução etnocêntrica, como a adaptação, podem, nesse caso, gerar uma tradução que respeita as diferenças e a alteridade do texto-fonte¹³⁶. Exemplos das duas situações poderão ser observados nas análises.

Repita-se: dentre todas as outras traduções de *Là où les tigres sont chez eux*, é apenas a brasileira que, a partir da relação peculiar que inaugura com o original, permite uma aproximação cultural entre texto-fonte e texto traduzido. Todas as outras traduções se destinam a um público-alvo para quem tanto as referências culturais francesas como as brasileiras do livro são (supõe-se que sejam) interpretadas como estrangeiras. A tradução para a língua espanhola, por exemplo, *Donde viven los tigres* (2012), se destina a leitores hispanófonos para quem a língua francesa precisa ser traduzida e para quem o Brasil aparece como um Outro. Em um movimento similar, a tradução para o inglês, *Where tigers are at home* (2013), traduz o francês para o inglês e traduz também imaginários sobre o Brasil para leitores anglófonos. No espaço de recepção da tradução

¹³⁵ Ao identificar procedimentos tradutórios utilizados na tradução (para o inglês) de marcadores culturais do romance *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), de Jorge Amado, e de *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, Aubert observa que o empréstimo explicita a alteridade cultural do texto-fonte e produz, na recepção da tradução, um efeito “estrangeirizador”: “Do ponto de vista estrutural, é argumentável que o empréstimo, pelo próprio efeito ‘estrangeirizador’ que provoca no espaço de recepção, nada oculta, antes explicita a alteridade cultural” (AUBERT, 2003, p. 170). Francis Henrik Aubert entende que se verifica o procedimento tradutório do empréstimo quando “[...] um segmento textual do Texto-Fonte [é] reproduzido no Texto Meta com ou sem marcadores específicos de empréstimo (aspas, itálico, negrito etc.)” (AUBERT, 1998, p. 106).

¹³⁶ De acordo com Aubert (1998), a adaptação é uma modalidade de tradução que “[...] denota uma assimilação cultural” (AUBERT, 1998, p. 108). No entanto, é importante ressaltar que, se por um lado é possível observar uma certa tendência nos efeitos produzidos por esse ou aquele procedimento tradutório, tal como faz o autor, por outro lado cada tradução apresenta peculiaridades, por isso mesmo é preciso analisar caso a caso para perceber as implicações das escolhas tradutórias – é o que me dedico a fazer neste trabalho.

brasileira, o imaginário francês sobre o Brasil se relaciona como o próprio imaginário brasileiro acerca desse país, sem uma terceira referência cultural. Nesse sentido, efeitos, até certo ponto, inusitados podem advir do tratamento dado ao estrangeiro do texto-fonte pela tradução brasileira de *Là où les tigres sont chez eux*.

Como responde a tradução brasileira de *Là où les tigres sont chez eux* aos, senão novos, ao menos reconfigurados dilemas suscitados pelas especificidades acima descritas? O que seria, nesse caso, uma tradução não etnocêntrica, uma tradução que traz marcas de estrangeiridade? Seria uma tradução na qual se percebe um Brasil marcadamente estrangeiro, um Brasil claramente mediado por um olhar francês? Seria, portanto, uma tradução cujo leitor implícito brasileiro sentiria uma estranheza na maneira como o Brasil do romance é retratado? Na qual perceberia, rapidamente, o teor de tradução do texto por veicular um olhar estrangeiro sobre o Brasil? Ao contrário, como seria, no caso em questão, uma tradução de tendências etnocêntricas? Seria uma tradução na qual os leitores brasileiros leriam um Brasil tão “autêntico”, tão brasileiro que nem mesmo soaria como uma tradução?

Para analisar o tratamento que a tradução dá a esse estrangeiro-familiar, que é o Brasil do texto-fonte, me atarei a essas e outras questões que eventualmente possam emergir do *corpus* e que se relacionem, de alguma maneira, com o dilema do estrangeiro tal como ele foi aqui colocado. Assim, as linhas que seguem, mediante os eixos de análise escolhidos, que mobilizam intertextualidades, lugares de fala, experiências de alteridade etc. estão voltadas para a apreensão da relação outro/mesmo; estrangeiro/familiar nos textos-fonte e traduzido e se dedicarão a aferir algumas facetas dessa relação.

2.1.3 *Um brasil próximo, um Brasil distante: trânsitos de sentido entre o “là” e o “là”*

O título do romance francês, *Là où les tigres sont chez eux*, faz referência a um lugar, o lugar onde os tigres estão em casa. Em um primeiro momento, se poderia pensar no estabelecimento de uma distância, um espaçamento entre o lugar de onde se fala (um suposto “ici”) e o lugar anunciado pelo título (“Là”). No entanto, na língua francesa, não necessariamente “là” estabelece uma oposição a “ici”, num sistema que marcaria o distante e o próximo. “Là” pode igualmente ser usado para se referir a um

lugar próximo ou mesmo ao lugar onde se encontra o próprio sujeito da fala. Um dos usos do “là” que se assemelha ao uso do “aqui” (em português) se dá quando um sujeito enunciador usa a frase “je suis là” para afirmar que ele está presente no lugar onde ele está, uso que corresponderia (em português) a “eu estou aqui”. Assim, o “Là” do título francês pode ser interpretado não como um lugar necessariamente distante, mas como o lugar onde tigras estão em sua casa, sem muitas informações a respeito da distância ou proximidade desse lugar em relação ao sujeito da fala. Essa parece ter sido a leitura da tradução espanhola do título, “Donde vivens los tigres”, e mesmo da inglesa, “Where tigers are at home”.

Na tradução brasileira – de Coutto e Pinheiro (2011) –, o “Là” francês é traduzido como “Lá” em português, tal como se lê no título: *Lá onde os tigres se sentem em casa*. Assim, outro sentido e outro efeito de leitura são produzidos por essa tradução. Se na língua francesa o sistema de oposição próximo/distante não é tão marcado nos dêiticos “là” e “ici”, em português o “lá” sempre marca uma relação de oposição com “aqui”. Ou seja, “aqui” se refere ao próprio lugar de fala próximo do sujeito em questão, e “lá” marca um lugar distante, claramente em oposição ao “aqui”. Em português, não há possibilidade de coincidência de sentido entre “lá” e “aqui”, tal como pode poder haver entre “là” e “ici” no francês. Nesse sentido, no título da tradução o que se lê é uma relação de distância, mesmo de oposição, entre um suposto “aqui” e um “lá”. Há mais informações, portanto, a serem lidas nesse título do que no título em francês. Essa escolha tradutória pode sinalizar para um leitor implícito minimamente informado sobre o romance, isto é, que sabe que ele foi escrito em francês, por um francês, e que se passa no Brasil, um olhar distanciado para esse país. Não é impossível que o seu horizonte de expectativas seja levemente direcionado para um Brasil de feições exóticas, pois não é incomum que escritores estrangeiros invistam em um imaginário tropical e festivo deste lado do Atlântico Sul.¹³⁷

Por outro lado, esse mesmo leitor implícito, atento a um certo exotismo que emana da capa da tradução e do próprio trecho escolhido para figurar na orelha do

¹³⁷ Esse foi, de fato, o meu caso, pois, ao ter contato com o romance traduzido, eu já tinha informações acerca da história do romance. Sabendo que era um romance estrangeiro que se passava no Brasil, o “lá” do título traduzido, colocado em relação com o design gráfico da capa, rapidamente me remeteu a um imaginário do Brasil exotizado, passando pelos clássicos temas do Carnaval e do futebol.

livro¹³⁸, poderia se questionar: se esse lugar onde os tigres se sentem em casa é o Brasil, por que não “aqui” em vez de “lá”?¹³⁹ Diferentemente da tradução realizada, na qual uma distância que não se lia em francês se instaura, uma suposta tradução do “là” por “aqui”, em um movimento de apropriação do lugar sobre o qual se fala, poderia gerar uma territorialização do romance em terras brasileiras. Sendo esse lugar o Brasil, considerando o público de leitores ao qual se destina a tradução, o “là” poderia, pois, ser traduzido como “aqui”. No entanto, essa interpretação, até certo ponto exagerada, talvez dissesse mais do que pretendia dizer o título original. Ao explicitar, já na entrada do romance, que “o Brasil é aqui”, ancorando claramente o livro no espaço brasileiro, a tradução estaria dando ao leitor mais informações do que dá o título original.

Entre o “aqui”, que aproximaria ainda mais o romance do Brasil, e o “lá”, que faz aparecer um olhar longínquo e exacerba a distância do lugar anunciado no título francês e o lugar de fala do (suposto) sujeito enunciador do título, haveria a opção de desterritorializar um pouco esse lugar, ou seja, de situá-lo menos, tal como ocorreria nessa possível tradução: “Onde os tigres se sentem em casa”.

Ao enviar um e-mail a Mauro Pinheiro (comunicação pessoal) questionando-o acerca da opção de traduzir “là” por “lá”, em vez de “aqui”, o tradutor explica que a escolha do título coube ao editor e que, ademais, a parte inicial do romance, que inclui a tradução do título, foi traduzida por Maria de Fátima do Coutto. A tradutora, por sua vez, também por e-mail, confirma a informação de Pinheiro de que, em geral, são os editores que definem o título, mas tal como Pinheiro, ressalta que, devido à passagem do tempo, não é possível lembrar precisamente de quem foi a escolha de traduzir “là” por “lá”. Os tradutores também não precisaram se, em algum momento, foi cogitada a tradução de “là” por “aqui”. Porém, uma das respostas dadas por Pinheiro lança um pouco de luz ao entendimento das questões por trás dessa escolha:

¹³⁸ Para análises da capa do romance e da tradução, bem como da citação da orelha do livro traduzido, ver, a respeito: CAMARGO, Raquel. Tradução de obras de literatura contemporânea francesa no Brasil: uma comparação entre representações do Brasil a partir de elementos estéticos. *Cultura & Tradução*, João Pessoa, v. 3, n. 1, p. 69-80, 2014. Disponível em: <periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/view/21701/12202>. Acesso em 18 out. 2018.

¹³⁹ Essa era uma pergunta constante de alunos e professores presentes em congressos e seminários durante os quais apresentei parte do trabalho desta tese, em diferentes lugares do Brasil (USP, UFPB, UFU, UEL etc.). Nesse caso, as perguntas se davam após uma breve narrativa sobre a história do livro e a exibição da capa do romance em português, na qual consta o título traduzido. Essa contextualização transformava o público de ouvintes em potenciais leitores informados sobre o romance.

Quanto às tuas perguntas, o autor escreveu este romance essencialmente para os leitores franceses. Ainda não sabia que o livro seria editado no Brasil. Isso explicaria o ‘lá’ no lugar do ‘aqui’. Ao mesmo tempo, tivesse este livro sido escrito em São Paulo, por exemplo, o ‘lá’ estaria se referindo à selva, onde se desenrola parte do romance (comunicação pessoal).

Há dois argumentos interessantes na fala de Pinheiro. O primeiro se refere ao endereçamento originário do livro (“o autor escreveu este romance essencialmente para os leitores franceses”) e o segundo menciona a selva brasileira, onde se desenrola parte do romance. No que concerne ao primeiro argumento, o tradutor tem razão ao identificar esse endereçamento, pois no próprio corpo do texto, sobretudo em suas primeiras páginas, o narrador constantemente se dirige a um suposto leitor francês, tentando aproximá-lo de aspectos da cultura brasileira. O “lá” do título da tradução reforça, pois, essa distância entre o Brasil e o lugar onde se situam os seus leitores “originários”, a França, acentuando igualmente, para leitores implícitos brasileiros, o endereçamento estrangeiro do livro.

Ao pensar o título levando em conta o lugar de fala do autor, algumas outras informações aparecem.¹⁴⁰ Considerando a lógica implícita na tradução do título – a um “lá” se opõe um “aqui” –, pode-se interpretar esse “lá” como o Brasil onde viveu Jean-Marie Blas de Roblès, e o “aqui” como a França, país de pertencimento cultural do autor e do próprio público originariamente destinatário do romance. Essa relação França-Brasil, de dimensões históricas e simbólicas¹⁴¹, está presente em boa parte do romance. Há, porém, ainda considerando o lugar de fala do autor, uma outra territorialização possível desse “aqui”, que o situa no lugar onde Roblès começa a

¹⁴⁰ Estou consciente dos riscos em que se pode incorrer ao inserir o autor nas análises de um determinado romance. Confusões entre autor, narrador e mesmo personagens podem denotar algum nível de imaturidade nas análises feitas e mesmo levar a afirmações, senão falsas, ao menos difíceis de serem comprovadas. No entanto, considerando o envolvimento emocional do autor com a história desse romance, a sua experiência no Brasil e o fato de que tive acesso a ele e puder constatar, em entrevistas, como suas vivências em terras brasileiras o inspiraram na escrita do livro, traçarei alguns paralelos, cautelosos, que aproximam o autor da sua criação.

¹⁴¹ Essa relação, em larga medida, se reporta às relações e discursos históricos que fizeram do Brasil o reiterado Outro da Europa, não sendo poucos os escritores europeus que contribuíram para a solidificação dessa relação de alteridade na qual Europa e Brasil se dispõem como opostos complementares, sintetizando o elo entre o Velho e o Novo mundo – ver a esse respeito Godet (2011) e o caso dos escritores europeus Victor Hugo (1802-1885), Stefan Zweig (1881-1942) e Conrad Detrez (1937-1985), todos eles ativando em seus escritos a experiência de um Novo mundo (em oposição ao Velho Mundo europeu) que emerge do contato com o Brasil.

escrever o romance: Taiwan, na República da China.¹⁴² Essa informação é importante, pois permite supor um olhar de recuo do escritor ao elaborar, literariamente, as suas experiências no Brasil. Taiwan estabelece com o Brasil um distanciamento que, do ponto de vista fático e também simbólico (da necessidade do autor de se distanciar para enxergar com mais clareza), se pode dizer abissal. Esse lugar de fala recuado, que situa o autor como um estrangeiro olhando para o Brasil, mas também como um viajante que se distancia do objeto de seu olhar, talvez para mirá-lo com mais clareza, se explicita no título traduzido – ao considerar a perspectiva de um leitor minimamente informado sobre o livro.

O endereçamento originário do romance mencionado por Pinheiro circunscreve também uma parte da história “por trás” do livro, isto é, a viagem de Roblès ao Brasil, que o inspira e preenche o espaço “vazio” do quebra-cabeça que ele vinha montando na composição de seu plano. O “lá” do título da tradução pode, pois, lembrar ao leitor por ela visado que essas narrativas de viagem ao Brasil – passando por um tratamento literário, ficcionalizado, portanto – foram escritas para leitores franceses, com todos os recursos estilísticos e de tradução necessários para isso.

Porém, uma pequena peça desse quebra-cabeça de viagens, narrativas, lugares de fala e endereçamentos do romance fica encoberta tanto na leitura do título do original como na da tradução. Conforme confidencia Roblès (2017), o seu romance também foi fruto de uma promessa que ele fez a brasileiros com os quais conviveu no Nordeste do Brasil, qual seja, a de contar “para os seus” as suas experiências nesse país, fazendo-se assim um porta-voz das histórias que ele viveu e escutou no Brasil. Isso não muda, pois, o endereçamento originário do livro, mas acrescenta um compromisso, até certo ponto moral e político, do escritor não apenas com o seu público-alvo, mas também com leitores brasileiros, largamente representativos dos nativos que o inspiraram nas narrativas por ele produzidas – narrativas essas que foram também fruto de outras tantas narrativas, orais e escritas.¹⁴³

O segundo argumento de Pinheiro (“[...] tivesse este livro sido escrito em São Paulo, por exemplo, o “lá” estaria se referindo à selva, onde se desenrola parte do romance”) aponta para um Outro (possível) Brasil, visto por um olhar de recuo não mais

¹⁴² Cf. ROBLÈS, 2017.

¹⁴³ Refiro-me aqui às leituras de clássicos literários brasileiros feitas por Roblès na sua estadia no Brasil e as histórias que lhe foram contadas por nativos do país. Cf. ROBLÈS, 2017.

francês, mas igualmente brasileiro. Esse argumento enfatiza que são “Brasis”, plurais e distintos, que circulam no romance e em suas leituras, bem como nos imaginários dos leitores brasileiros e dos tradutores.¹⁴⁴ Ao supor, hipoteticamente, que o romance tivesse sido escrito em São Paulo, por exemplo, a distância entre o lugar de fala do autor (São Paulo) e o Brasil do romance, a “selva” brasileira, seria captada no “lá” da tradução. Por um lado, de fato, a urbanidade de capitais brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro não se traduz na imprevisibilidade e nos riscos que caracterizam a “selva” brasileira nas proximidades do Rio Paraguai, para onde os personagens Elaine e Mauro fazem uma expedição. Nesse sentido, é possível olhar para esse espaço brasileiro se posicionando em um outro Brasil. Por outro lado, nem todas as tramas se ambientam na “selva”, há duas capitais brasileiras nas quais algumas histórias transcorrem: Fortaleza e São Luís.

Por fim, as reflexões suscitadas pelo discurso de Mauro Pinheiro levam também a outra observação: o Brasil estrangeiro de *Là où les tigres sont chez eux*, que ocupa um lugar de alteridade para leitores visados pelo original, pode igualmente figurar como um Outro para leitores implícitos brasileiros. A selva brasileira, por exemplo, estabelece uma relação de alteridade para ambos os públicos de leitores visados (pela tradução e pelo original). No entanto, ainda que um Brasil estrangeiro se configure tanto na ótica de um leitor francês quanto na de um brasileiro, é importante mencionar que a informação, implícita no título, do Brasil como um Outro, se lê mais claramente na tradução, devido a esse lugar distanciado marcado no “lá”.

Há, porém, outros “lá” e outros “aqui” ao longo do texto traduzido que podem ser lidos de outro modo. Se no título, porta de entrada do romance, é a explicitação de um lugar distante que se evidencia com o “lá”, em outras passagens, a seguir selecionadas, o lugar de fala do narrador¹⁴⁵ (perto ou distante), e mesmo de personagens, pode assumir outras significações e situar-se de outros modos. Nesses trânsitos de sentido, um Brasil estrangeiro e/ou um Brasil familiar vão se delineando na tradução, às vezes em consonância com o próprio estrangeiro do romance, às vezes mais

¹⁴⁴ Nesse sentido, o discurso do tradutor confirma hipóteses surgidas durante a apresentação de Seminário em Paris sob a supervisão de Michel Riaudel (março/2018), como a de que o Brasil visto pelo prisma do Nordeste, mobilizado por Roblès para a escrita de seu romance, não era o mesmo que os tradutores tinham em mente ao traduzirem o romance. Por serem da região Sudeste desse país, talvez outras imagens, que não as que o romance coloca em jogo, povoem o imaginário brasileiro dos tradutores.

¹⁴⁵ A partir desse momento, as análises se centrarão nas tramas, nos personagens e no narrador, apenas muito pontualmente o autor poderá figurar em um ou outro comentário.

estrangeiro do que no próprio romance e, por vezes, transmutando-se em um mesmo, de feições traduzidas e cores brasileiras que encobrem qualquer rastro de estrangeiridade.

2.1.4 “Lá” no Brasil, “aqui” no Brasil

A maneira como os dêiticos se distribuem no texto francês vai refletindo a relação de proximidade/distância do narrador com o Brasil do qual ele fala. Esses dêiticos também marcam a relação dos próprios personagens com os “Brasis” do romance: um Brasil distante, um Brasil próximo; com feições turísticas (Brasil cartão-postal), com ares de “verdadeiro Brasil” (Brasil autêntico). A tradução, por sua vez, desloca necessariamente os lugares de Brasil do romance. E não apenas pelas escolhas (tradutórias) feitas, mas pela perspectiva do leitor implícito brasileiro, que tenderá a perceber nas passagens brasileiras uma atmosfera de familiaridade e de proximidade, não de distância. Entretanto, nessa cena que envolve o original e a tradução, o autor, os tradutores e os leitores implícitos (do romance e da tradução), há espaço para jogos e inversões inusitadas, tal como se pode perceber nas passagens abaixo analisadas:

Tabela 1

Métissée de Noir et d'Indien, <i>cabocla</i> comme on disait ici, Soledade était née dans un village du Sertão. Elle n'avait que dix-huit ans, mais dès son adolescence, il lui avait fallu s'expatrier à la ville pour contribuer à nourrir ses trop nombreux frères et sœurs (ROBLÈS, 2008, p. 13, grifo nosso).	Mestiça de negro e índio, cabocla, como chamavam ali, Soledade nascera num vilarejo do sertão. Tinha apenas 18 anos, mas na adolescência fora expatriada para a cidade a fim de contribuir para a alimentação de seus numerosos irmãos e irmãs (ROBLÈS, 2011, grifo nosso).
--	---

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

No texto em francês, o narrador se situa claramente no Brasil no momento em que explica, à maneira de uma tradução explicitante, para um potencial leitor francês o sentido da palavra brasileira “cabocla”: “Métissée de Noir et d'Indien, *cabocla* comme on disait ici” (“Mestiça de negro e índio, *cabocla* como se dizia aqui”). Diferentemente do título do romance em francês, no qual não se pode situar muito bem o lugar que metaforicamente remete ao Brasil, nessa passagem o narrador explicita a sua

perspectiva: o Brasil é “ici” (aqui), onde ele próprio se situa em sua fala, e não “là”.¹⁴⁶ Estando essas passagens no início do livro, logo em suas primeiras páginas, se pode pensar que a aproximação do narrador com o Brasil que ele torna compreensível para os franceses dará o tom do romance, porém outras posturas narrativas surgem ao longo do texto.

Tomando por base o exemplo acima, a relação que se pode estabelecer entre um potencial leitor francês e o discurso narrativo, situado no Brasil, é precipuamente de alteridade. A própria sonoridade da palavra “cabocla” atesta aos ouvidos franceses os contornos (diferença, distância, alteridade) de um Outro no tecido textual. A familiaridade do narrador com as referências culturais do Brasil e o direcionamento de sua fala, que pressupõe um outro desconhecedor do Brasil no polo receptor desse discurso, o situam em um lugar que é próprio ao de um tradutor, lugar de fronteiras, de preocupação com as passagens. Mediando o “ici”, Brasil, e o “là”, nesse caso a França, o discurso narrativo situado no Brasil aproxima o leitor francês desse país (“*cabocla comme on disait ici*”) e o torna compreensível mediante uma tradução (“*metissée de Noir et d’Indien*”). O narrador tem um olhar de quem está perto, mas transita entre dois mundos culturais, e por isso consegue aproximar dois lados. Ainda, essa posição tradutória do narrador evoca também a tendência etnográfica do romance, que se realiza dentro de um espectro literário, sem se sobrepor à natureza ficcional da obra. Através desse narrador, nem estrangeiro nem brasileiro, as cores de um Brasil traduzido vão se pintando para o leitor francês.

Porém, no discurso desse narrador até certo ponto familiarizado com o Brasil, um pequeno deslize pode ser apontado: entende-se por “caboclo”, no Brasil, uma pessoa fruto da mistura entre branco e índio¹⁴⁷, não entre índio e negro, tal como o discurso narrativo informa. Nesse sentido, mesmo próximo, o narrador comete deslizes típicos de um lugar de entremeio, que denota familiaridade e proximidade com o Outro, mas que não se apropria desse novo lugar, permanece, como dito, num entremeio.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Cabe lembrar que, se no sistema francês não há uma oposição que se estabelece necessariamente mediante o uso do dêitico “là”, não há como fugir dessa oposição que, necessariamente, se implica no uso do dêitico “ici”.

¹⁴⁷ Na segunda entrada do verbete “caboclo” no Caldas Aulete, lê-se: “Mestiço de branco com índio”. Cf. CABOCLO. In: CALDAS Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/caboclo>>. Acesso em: 18 de outubro de 2018.

¹⁴⁸ Ainda assim, cabe lembrar a polissemia da palavra caboclo no próprio Brasil. Caboclo aparece no contexto das religiões de Umbanda como uma divindade, e também tem um uso atrelado a identidades

Já na tradução o que se percebe é a transformação do “*ici*” (aqui) em “*ali*”, em conformidade com a própria interpretação tradutória adotada no título. Mais uma vez, um Brasil a partir de um olhar recuado aparece para o leitor brasileiro. Se o Brasil metaforizado no título se representa no “*Lá*”, na passagem em questão é o dêitico “*ali*”, também marcador de uma distância, que o simboliza. Aqui no Brasil, ali no Brasil: na passagem do texto em francês para o texto em português, o discurso narrativo se desloca, é outro o seu lugar de enunciação na tradução.

Entretanto, mesmo que um Brasil mais próximo apareça nessas passagens iniciais do romance original, há uma suposta familiaridade do leitor implícito brasileiro com o cenário e a narrativa que vão se constituindo (no texto traduzido) da qual o leitor francês não pode, a princípio, se valer. Nesse sentido, o Brasil mais distante da tradução pode se fazer próximo por um efeito de leitura. A personagem de Soledade, por exemplo, com sua história que lembra tantas outras histórias de pessoas e personagens brasileiros (o trajeto do interior para a capital em busca de melhorias de vida), com seus espaços de sociabilização (um vilarejo no sertão e depois Alcântara) e sua ascendência (filha de negro e índio) não pode parecer estranha, no sentido de distante, inabitual, a leitores brasileiros. Também o suposto erro veiculado no original e mantido na tradução, “mestiça de negro e índio, cabocla, como chamavam ali”, pode ser mais facilmente reconhecido por um leitor brasileiro, para quem a palavra “cabocla” e o seu significado não lhe soam estranhos, como soariam para leitores franceses.

Um potencial leitor francês, é de se supor, não partilha dessa familiaridade e não se identifica, portanto, com a posição de proximidade do Brasil do narrador. Afinal, na sua perspectiva, o Brasil é, em inúmeros sentidos, um Outro: outro país, outra sociedade, outra cultura, outra língua, mas também um espaço de investimento histórico de imaginários exóticos, o que reitera o seu lugar de alteridade em face de leitores franceses. No entanto, a relação do narrador com o Brasil, inicialmente de proximidade, vai mudando ao longo do texto-fonte:

sociogeográficas, como um equivalente da palavra “caipira”, por exemplo. Além disso, há também um sentido informal dessa palavra, no âmbito do qual ela é usada como sinônimo de “sujeito” ou “camarada”. O que chama a atenção, no entanto, é que mesmo considerando a sua amplitude polissêmica, no seu uso formal dificilmente essa palavra é definida como “mestiço de negro com índio”, tendo em vista exatamente um de seus sentidos dicionarizados: “mestiço de branco com índio”.

Tabela 2

<p>C’était <u>là</u> qu’Eléazard avait acheté cette maison immense et délabrée, l’un de ces <i>sobrados</i> qui avaient contribué autrefois à la beauté de la ville. [...] Au milieu de la place, entre ces deux ruines dont il ne subsistait plus que les murs et la toiture, se dressait toujours le <i>pelourinho</i>, cette colonnette de pierre tarabiscotée où l’on fouettait jadis les esclaves récalcitrants. Tragique emblème de l’oppression civile et religieuse, de cet aveuglement qui avait conduit certains hommes à massacrer avec bonne conscience des milliers de leurs semblables, seul de tous les monuments de la ville le pilori était resté intact. Et si on laissait les porcs vaquer en toute liberté à l’intérieur de l’église et de l’hôtel de ville, nul d’entre les <i>caboclos</i> qui vivaient là n’aurait supporté le moindre affront à ce témoignage d’une souffrance, d’une injustice et d’une bêtise millénaires (ROBLÈS, 2008, p. 15-16, grifo nosso).</p>	<p><u>Ali</u> Eléazard comprara aquela casa imensa e em ruínas, um dos sobrados que outrora tinham contribuído para a beleza da cidade. [...] No centro da praça, entre esses dois escombros dos quais não sobrava mais que muros e teto, restava ainda o pelourinho, a coluna de pedra enfeitada onde outrora espancavam os escravos rebeldes. Trágico emblema da opressão civil e religiosa, da cegueira que levou certos homens a massacrar, sem o menor peso na consciência, milhares de seus semelhantes, o pelourinho era o único monumento da cidade a permanecer intacto. E se deixavam os porcos perambularem em completa liberdade pelo interior da igreja e da prefeitura, nenhum dos caboclos que <u>ali</u> vivia teria suportado a menor afronta a esse testemunho do sofrimento, da injustiça e de uma estupidez milenar (ROBLÈS, 2011, p. 19, grifo nosso).</p>
--	---

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

É curioso perceber que no texto francês, ao contrário do que se viu nos trechos anteriores, o discurso narrativo passa a veicular um olhar de recuo para o Brasil: “C’était là qu’Eléazard avait acheté cette maison immense et délabrée”. O narrador se distancia, assim, do lugar onde se encontra o personagem Eléazard: Alcântara, cidade à qual o advérbio faz referência. Diferentemente do título, no qual o “là” não marca necessariamente uma distância, nessas passagens ele aparece como uma oposição ao advérbio utilizado no trecho anteriormente comentado para se referir ao Brasil: “ici”. A distância se explicita, pois, em função desse contraste, visto que o narrador claramente substitui o “ici”, que se refere ao Brasil, pelo “là”, igualmente o Brasil, mas agora de uma perspectiva mais recuada.

Na tradução, o “là” francês é traduzido por “ali”, marcando igualmente um olhar de recuo para o Brasil por parte do narrador. No entanto, esse discurso narrativo distanciado é lido de outra maneira na tradução. Tendo em vista que o espaço de recepção da tradução é o Brasil, o leitor dificilmente se identificaria com esse olhar de recuo para o país, ao contrário, como já dito acima, a tendência é que ele se familiarize com os cenários brasileiros do romance. Em outras palavras, se um Brasil distanciado

do narrador vai sendo veiculado no texto em português, ele acaba por se tornar mais próximo do leitor brasileiro em função do seu pertencimento cultural e nacional ao Brasil.

Na sequência das passagens em francês, o segundo dêitico representativo do Brasil, homônimo do primeiro e também referente a Alcântara – “là” – se insere num contexto em que o narrador evoca, através da menção ao pelourinho, o período escravocrata do Brasil. Após explicar que o pelourinho dá nome à coluna de pedras na qual eram chicoteados os escravos recalcitrantes durante os anos de escravidão nesse país¹⁴⁹, a narrativa vai se politizando e se tornando cada vez mais crítica. A tal ponto que o narrador acaba por se posicionar em face da longa história de escravidão no Brasil, cuja memória se grava nas pedras de um monumento que, não por coincidência, é o único não atingido pela ação do tempo. Ele restou intacto, como um símbolo que, em seu silêncio e entorno de abandono, lembra um passado cujos ecos se ouvem ainda no presente.

Com esse afastamento do narrador, esse passo para trás que o faz recuar e se identificar menos com os lugares que ele narra e descreve, é um Brasil sentenciado pelo seu passado de violência e de subjugação aos seus que aparece. Haveria, nesse discurso crítico e também politizado, um pedido de tomada de consciência por parte do narrador? Seria ele um sinal para o leitor francês, que direciona a sua leitura não para um Brasil alegre, de samba e carnaval, mas para um Brasil de feições tristes, tal como a decadente e vazia Alcântara, com seu passado incriminador? Seria um desabafo do autor que, colando a sua voz à do narrador, deixa que ela ecoe em seu próprio romance a denúncia desse passado de violência do Brasil?¹⁵⁰ Considero que todos esses aspectos podem ser ativados na leitura do texto em francês. Mediante esse tipo de discurso veiculado pelo narrador, é um outro Brasil que começa a ser entrevisto, um Brasil menos colorido, talvez menos exótico, possivelmente menos idealizado.

É importante também notar, no trecho seguinte, que há uma consciência crítica da parte dos nativos que é pressuposta pelo narrador: “Et si on laissait les porcs vaquer

¹⁴⁹ Importa mencionar que o costume de castigar escravos no pelourinho remete também a práticas medievais. Na Idade Média (pelo menos a partir do século XIII), as pessoas sentenciadas eram expostas ao escárnio público em colunas de pedra edificadas nas praças Cf. CHAVES, 1938.

¹⁵⁰ Essa suposta aproximação de vozes não faz do narrador um ideólogo ou um simples porta voz da “verdade” do autor, mas o leva a cumprir uma função de denúncia e de avivamento dos traços da escravidão no país.

en toute liberté à l'intérieur de l'église et de l'hôtel de ville, nul d'entre les caboclos qui vivaient là n'aurait supporté le moindre affront à ce témoignage d'une souffrance, d'une injustice et d'une bêtise millénaires" (grifos nossos). Se o julgamento de valor da escravidão parte do narrador, o desejo de preservação do monumento histórico que a ela remete é atribuído, por esse mesmo narrador, aos próprios nativos.

Na tradução, o narrador se mantém em uma perspectiva distante do Brasil ao qual ele faz menção: "[...] nenhum dos caboclos que ali vivia" (grifos nossos). No entanto, o discurso crítico veiculado por um olhar "de fora" na tradução se dirige a um leitor necessariamente implicado na história que está sendo retomada. Em outras palavras, o que o leitor francês pode receber como a denúncia de um Outro, o leitor brasileiro pode receber como a denúncia de si mesmo. A voz do narrador é ouvida não mais por um leitor igualmente distante desse episódio de escravidão no mundo, mas por herdeiros dessa herança nefasta. Nesse sentido, a denúncia se atualizaria na tradução? A tradução brasileira, ao visar leitores brasileiros, realizaria algum tipo de devir político-crítico do texto francês? Não se pode responder categoricamente a essas perguntas, mas importa frisar que mesmo que o "là" francês tenha sido traduzido pelo seu correspondente mais próximo em português, "ali", há uma mudança de sentido que decorre da forma como esse "ali" é significado pelo público-alvo da tradução. Mesmo que seja possível ler um Brasil distante mediante esse dêitico, a tradução não consegue estabelecer um distanciamento do tema tratado: a escravidão no Brasil.

Pode-se, então, com base nas duas passagens até agora analisadas, observar que no romance francês o lugar de fala do narrador é cambiante. Se há um Brasil mestiço com o qual ele cria uma relação de proximidade – "*cabocla* comme on disait ici" –, há também um Brasil de passado escravocrata do qual ele se distancia, uma distância que condiz com o pudor e o silêncio próprios à cena criada pelo texto: uma cidade abandonada, com porcos vagando pelos interiores vazios da igreja e da prefeitura e apenas um monumento intacto, disposto no centro da praça e imune à ação do tempo. O olhar externo do narrador, nesse caso, cria uma identificação com o olhar externo do próprio leitor implícito francês, ambos supostamente não almejando nenhum tipo de identificação com essa alteridade brasileira de feições violentas, sem traços idealizados ou exóticos, e cuja simbologia se realiza na coluna de pedras chamada pelourinho.

Já na tradução, apesar de não haver mudanças significativas advindas das traduções dos dêiticos franceses, já que nas duas ocorrências o "là" foi traduzido por

“ali”, sinalizando igualmente uma distância, o tema veiculado ganha uma nova potência no texto traduzido, pois ele vai ao encontro de um leitor implicado. Assim, há uma força e uma ampliação da denúncia feita pelo narrador ao se considerar a perspectiva de leitores brasileiros, que mesmo possuindo igualmente um olhar crítico sobre a escravidão no Brasil, não podem reivindicar um alheamento a essa história. Desse modo, o Brasil traduzido se traduz novamente, passando de um lugar de alteridade para um lugar conhecido, familiar. E mesmo com opções tradutórias que aparentemente não deslocariam o sentido do texto, as vozes de denúncia, quando escutadas numa relação de mais proximidade com o fato que denunciam, ressoam de outro modo. Os deslocamentos de sentido advêm, pois, da leitura em contexto desse Brasil que, se no texto traduzido é marcado por uma distância – “ali” –, aproxima-se dos leitores pela familiaridade que eles têm – ou que se supõe que eles tenham – com a história em questão.

Por fim, a passagem a seguir matiza ainda mais as cores desse Brasil estrangeiro, que se traduz no romance, se retraduz na tradução, e vai assim ganhando nuances:

Tabela 3

Tu n’es pas à ta place, là-bas. Je me demande comment cette évidence ne leur saute pas à la figure ! L’envie m’a prise de te sortir de là, de te montrer autre chose, le vrai Brésil. Des personnes vivantes, quoi (ROBLÈS, 2008, p. 177, grifo nosso).	Completamente fora do seu ambiente. Não sei como essa evidência não lhes salta aos olhos! Fiquei com vontade de tirar você de lá, de te mostrar outro mundo, o Brasil verdadeiro. Gente viva, puxa vida! (ROBLÈS, 2011, p. 166, grifo nosso).
---	---

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

A voz que aparece no texto acima é da personagem Moéma, que fala com o seu professor de antropologia, o francês Roetgen, acerca da praia de Canoa Quebrada, “le vrai Brésil” (“o verdadeiro Brasil”), um Brasil diferente de tudo o que ele conhecera até o momento. Ora, desde já há dois espaços brasileiros que se opõem e são valorados diferentemente pela personagem. Ao “Brasil verdadeiro” – para usar a expressão tal como traduzida na tradução brasileira – que se realiza em Canoa Quebrada, menos turístico e mais “autêntico”, se opõe a capital do Ceará, Fortaleza, que, no contexto da

trama, representa o lugar de trabalho de Roetgen, o mundo universitário, com suas visões conservadoras e pouco originais, na perspectiva de Moéma.¹⁵¹

Olhando para o texto-fonte, percebe-se que os personagens já estão em Canoa Quebrada. Assim, os dois dêiticos em francês “là-bas” e “là” se referem ao Brasil “careta” deixado para trás, Brasil em nada brasileiro, de acordo com a estudante. Na primeira visão que tem da praia, Roetgen é tomado por um encantamento com a beleza do lugar, que aparece como “[...] une célébration joyeuse de la beauté du monde”¹⁵² (ROBLÈS, 2008, p. 174). Adentrando em Canoa, Roetgen conhece o pescador João, apresentado por Moéma, e entra em contato com uma realidade social que o choca um pouco, como se pode ver na descrição de sua casa:

Une mince cloison de palmes tressées isolait la cuisine du reste da la cabane. Roetgen eut le temps de remarquer les bancs minuscules disposés autour du foyer – un cercle de pierres à même le sable – deux ou trois jarres noircies de fumée, des lambeaux de poissons séchés pendante du toit et, au ras du sol, une petite étagère chichement garnie d’un bidon d’huile et de quelques boîtes en fer-blanc¹⁵³ (Ibidem, p. 178).

Se Moéma via em Canoa Quebrada um Brasil mais familiar, menos estrangeiro e “mais brasileiro”, Roetgen, por sua vez, o estrangeiro da história, viajante que sai de uma capital brasileira, Fortaleza, para conhecer um lugar “diferente”, em um primeiro momento fica chocado com o que encontra. Aos poucos, porém, ele vai descobrindo atrativos nesse “novo” Brasil. Uma espécie de alteridade brasileira se forja, pois, na perspectiva dos dois personagens: um Brasil “outro” vai emergindo.

Ao observar como a imagem de um Brasil autêntico projetada por Moéma em Canoa Quebrada vai tomando forma e adquirindo sentidos, o que se percebe é uma

¹⁵¹ Moéma tem uma admiração pela praia de Canoa Quebrada, que representa para ela um ideal de Brasil: longe da civilização, com paisagens deslumbrantes e uma vida mais espontânea do que a das grandes cidades. Uma certa idealização da parte de Moéma, que às vezes beira a uma imagem clichê do Brasil, já se anuncia na passagem em questão, no seu desejo de mostrar a Roetgen o “verdadeiro Brasil”. Porém, essa idealização se torna mais evidente quando ela se apaixona pelo índio Aynoré, tal como retratado em outras passagens do romance.

¹⁵² “[...] numa celebração alegre da beleza do mundo” (ROBLÈS, 2011, p. 163).

¹⁵³ “Uma fina parede de troncos de palmeiras entrelaçados isolava a cozinha do resto da cabana. Roetgen teve tempo de notar os bancos minúsculos dispostos em torno do fogo – um círculo de pedras na areia mesmo –, duas ou três jaras escurecidas pelo fogo, pedaços de peixe seco pendendo do teto e, no rés do chão, uma pequena estante guarnecida miseravelmente com uma lata de óleo e algumas caixas de alumínio” (ROBLÈS, 2011, p. 167).

cidade povoada por pessoas simples, de condições sociais precárias, mas paradoxalmente tão cheias de vida e vigor, tal como o pescador João, que acabam por comover os personagens (e provavelmente o leitor) implicados nessa viagem. E se na visão de Moéma o francês Roetgen não estava em seu lugar no ambiente acadêmico enrijecido da Universidade de Fortaleza – “Tu n’es pas à ta place, là-bas” (Lá você não está no seu lugar) –, em Canoa Quebrada ele poderia conhecer lugares onde as coisas possuem de fato movimento, onde há vida – “Des personnes vivantes, quoi” (pessoas vivas, poxa).

É um Brasil de aventuras, no limite perigoso, com pouco controle, que vai se delineando aos poucos em Canoa Quebrada. Um Brasil, para se valer da metáfora do título, “onde tigres estão em casa”. E esse Brasil, do lugar de fala e do próprio presente dos personagens, se opõe ao Brasil distante, representado pelo ambiente mais urbano, mais organizado e mais controlado de Fortaleza, do qual eles fugiram e que não gera identificação para Moéma. Aqui parece atuar representações (dicotômicas) de um Brasil normatizado, isto é, dentro da norma urbana (civilizadora) e de um Brasil situado fora da norma – daí a impressão de liberdade e de uma certa “selvageria” transmitidas aos personagens pela praia de Canoa Quebrada.

Voltando agora o olhar para o texto traduzido, observa-se que o primeiro dêitico francês (“là-bas”) teve a sua tradução omitida: “*Tu n’es pas à ta place, là-bas*” / “Completamente fora do seu ambiente”. Assim, em um primeiro momento não fica clara a oposição que, mediante esse dêitico, se estabelece entre o “Brasil de Fortaleza” e o “Brasil de Canoa Quebrada”. No entanto, a tradução do segundo dêitico, “de là”, enfatiza essa oposição: “L’envie m’a prise de te sortir *de là*, de te montrer autre chose, *le vrai Brésil*” / “Fiquei com vontade de tirar você *de lá*, de te mostrar outro mundo, *o Brasil verdadeiro*”. A tradução enfatiza a oposição ao traduzir “autre chose” (outra coisa) por “outro mundo”, um mundo que se opõe ao Brasil “de lá”. Diferentemente de “outra coisa”, em “outro mundo” se pode ter novas experiências, novas imersões etc. Sendo assim, o texto traduzido já dá uma pista de como Roetgen aderirá às novas diferenças do Brasil.

Considerando o espaço de recepção da tradução, com seus leitores habituados a realidades brasileiras, é possível que um olhar mais familiar para este Outro Brasil (habitual à Moéma, mas novo para Roetgen) se produza. Isto é, enquanto o Brasil de Canoa Quebrada pode inaugurar uma relação de alteridade com o leitor francês – e

nesse sentido, Moéma estava mesmo mostrando um outro Brasil para um francês, Roetgen –, ele pode não surpreender e nem mesmo encantar os olhares familiarizados de leitores brasileiros. No entanto, uma leitura atenta à mirada estrangeira de Roetgen pode produzir algum tipo de alteridade nos leitores já cansados desse Brasil que, sem a mediação de um Outro, soaria mais do mesmo – e nisso reside um alto potencial de ressignificação do romance pela tradução.

Tome-se como exemplo a atenção despertada pelo olhar estrangeiro de Roetgen, que interpela Moéma (e com ela, por provável, também os leitores brasileiros), para um personagem até certo ponto banal, o pescador João. João é nativo de Canoa Quebrada, pertencendo, portanto, ao Brasil “daqui” na perspectiva de Moéma, e ao Brasil de certo modo mais estrangeiro, possivelmente exótico, na perspectiva de Roetgen. Ao ver um dos filhos pequenos de João com o braço precariamente amputado, arrancado por um dos porcos famintos que “moravam” perto de sua casa, o etnólogo francês não pode se impedir de perguntar o que foi feito com o porco. Ao perceber que havia uma perplexidade em Roetgen diante da possibilidade de o porco ter sido comido pela própria família, Moéma não contém a sua censura:

– Tu ferais quoi, à leur place ? ! fit-elle avec sévérité. Réfléchis un peu, avant de parler. Tu crois vraiment qu'ils peuvent se permettre d'avoir des états d'âme ? Manger ou être mangé, ils n'ont pas d'autre alternative¹⁵⁴ (Ibidem, p. 179).

No entanto, à denúncia feita por Moéma das sensibilidades exacerbadas de Roetgen – e nela se lê (com um tom de ironia): “assim é o verdadeiro Brasil” –, segue um pedido de desculpas, no qual ela própria admite a sua indignação silenciada quanto à situação:

Excuse-moi, dit soudain Moéma sans le regarder, j'ai été injuste tout à l'heure, mais il y a certaines choses qui me mettent hors de moi.

¹⁵⁴ “– O que você faria no lugar deles? – indagou com severidade. – Reflita um pouco antes de falar. Acha mesmo que eles podem se dar a esses luxos? Comer ou ser comido, não há alternativa” (ROBLÈS, 2011, p. 167).

[...] Et puis je ne peux pas m'empêcher d'en vouloir à João pour cette façon d'accepter comme une fatalité tout ce qui lui arrive. C'est idiot¹⁵⁵ (Ibidem, p. 179).

E aparece, por fim, um novo olhar à situação por parte do próprio Roetgen:

– Il n’a pas le choix, c’est toi qui as raison. On ne peut rien faire tout seul. C’est un cliché, mais plus personne ne veut s’en souvenir [...] ¹⁵⁶ (Ibidem, p. 179).

Mediante um espelho de estrangeiridade, uma situação que passaria despercebida e poderia não causar nenhum impacto para os que dela estão próximos – para personagens de Canoa Quebrada, por exemplo, a situação de miséria da família de João é mais uma entre tantas – ganha uma dimensão de importância através do olhar “externo” de Roetgen. Esse efeito pode se estender à leitura da tradução: um Brasil que chegaria como mais do mesmo pode surpreender por um olhar da diferença que vem de dentro e, assim, ressignificar o olhar já habituado do leitor brasileiro, que não necessariamente se identifica com a situação de miséria da família do pescador, mas para quem a existência desse tipo de situação não pode ser estranha.¹⁵⁷ O Brasil que se opõe ao “lá”, em vez de soar apenas familiar passa a ser lido também em um registro de alteridade. E o diálogo entre João, Roetgen e Moéma ilustra o encontro de mundos nesse Brasil traduzido, cujas fronteiras entre familiar e estrangeiro se aproximam e se embaralham.

¹⁵⁵ “Desculpa – disse Moema sem fitá-lo, fui injusta há pouco, mas tem certas coisas que me tiram do sério. [...] Além do mais, não posso me impedir de ficar revoltada por João aceitar como fatalidade tudo o que acontece com ele. É uma idiotice” (ROBLÈS, 2011, p. 167).

¹⁵⁶ “– Ele não tem escolha, você tem razão. Não podemos fazer nada sozinhos. É um clichê, mas ninguém quer pensar nisso [...]” (ROBLÈS, 2008, p. 167).

¹⁵⁷ É importante lembrar que situações de miséria podem ser encontradas em toda parte do mundo, não é uma peculiaridade do Brasil. Mas a forma que cada situação assume leva o leitor a identificar como de uma ou outra parte. Por exemplo, a descrição de imigrantes moradores de rua em condições precárias de fome e frio pode criar uma identificação com um leitor europeu, mas não necessariamente com um brasileiro, posto que sejam tipos de misérias que existem lá, não aqui.

2.1.5 Notas sobre um possível exotismo na tradução

Seria possível que a tradução brasileira do livro produzisse um efeito de exotismo na perspectiva de leitores brasileiros? Cabe, antes de mais nada, lembrar que “exótico” designa algo que é estranho, no sentido de estrangeiro, de distante, portanto.¹⁵⁸ Ora, tomando como parâmetro para reflexão a passagem descrita na seção acima, na qual se vê a reação de espanto do francês Roetgen com a pobreza e o endocanibalismo (mediado pelo porco) de uma família em Canoa Quebrada, é mais evidente atestar uma leitura exótica no romance em francês, não no texto brasileiro. Para o leitor francês, é de se supor que a praia de Canoa Quebrada sairá da sua ótica familiar e figurará como uma “pintura do estrangeiro”, para retomar as palavras de Moura (1992) acerca do exotismo, ao passo que para o leitor brasileiro a paisagem geográfica, histórica e mesmo social da praia não deve sair de sua ótica convencional, do que lhe é familiar.

No entanto, há um possível clichê que emerge dessa atenção dada pelo narrador, na ótica de um personagem francês, às condições precárias da população da praia, que contrasta com a exuberância de sua paisagem natural de dunas e águas azuis reluzentes como “cerâmica moçárabe” (ROBLÈS, 2011, p. 163). Essa atenção pode ativar o já conhecido clichê, inclusive literário, do estrangeiro europeu maravilhado com paisagens naturais do Brasil, mas um pouco decepcionado com a sua população, seja com uma suposta “selvageria” dos índios¹⁵⁹, seja, como poderia ser o caso em questão, com uma

¹⁵⁸ Ver, a respeito, dicionários em francês (Cf. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales – <<http://www.cnrtl.fr>>) e em português (Caldas Aulete – <<http://www.aulete.com.br>>). Ver, também, a seção “Contra o exótico, o encontro com o Outro: o romance da alteridade”, do Capítulo I desta tese para uma discussão mais estendida acerca do exotismo.

¹⁵⁹ Um dos estereótipos relacionados à figura do indígena no Brasil, forjados ao longo do século XVI a partir de narrativas de viagens, tal como cartas de Padre Manoel da Nóbrega e Padre Anchieta, é o do índio selvagem, bárbaro. Não à toa se pode encontrar em Montaigne, no ensaio *Dos canibais*, uma resposta à acusação corrente por parte de viajantes europeus de barbárie do indígena brasileiro: “Mas, voltando ao assunto, não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; [...]”. E já numa denúncia do que viria a ser chamado de etnocentrismo, diz Montaigne: “[...] e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra” (MONTAIGNE, 2016/1580, p. 231). No que concerne à circulação desse imaginário na literatura europeia do século XX, vale conferir o trabalho de Celeste Ribeiro de Sousa (1996), no qual imagens do Brasil em obras da literatura alemã são analisadas. No romance *O tigre azul*, do alemão Alfred Döblin, por exemplo, o indígena brasileiro aparece seja como o dócil selvagem disposto à catequização, seja como o bárbaro perigoso e canibal (SOUSA, 1996), estando presente nessas duas imagens o lado “bárbaro”, “não civilizado” do índio, do contrário eles não precisariam ser catequizados e ter os seus costumes modificados.

situação de miséria e de endocanibalismo mediado dos habitantes locais.¹⁶⁰ Por outro lado, uma atmosfera pitoresca, caricatural, mesmo paternalista, também pode ser sentida no modo como Moéma se relaciona com o pescador João, colocando-o como vitrine do verdadeiro Brasil e expondo sem muitos pudores, para Roetgen e para o leitor curioso, o seu sofrimento:

- Que Dieu te bénisse, ma petite... La pêche n'est plus ce qu'elle était, je n'arrive plus à nourrir mes enfants. Et la Maria qui est encore enceinte...
- Ils en ont déjà huit, dit Moéma avec une mimique où se mêlaient agacement et compassion. C'est fou, non?!
- Je vais tout de suite donner une banane à José, dit João. Il a besoin de vitamines depuis son accident.
- Comment va-t-il? demanda Moéma, tandis qu'ils pénétraient à l'intérieur de la cabane.
- Pas trop mal. C'est presque cicatrisé, mais il y a encore des abcès de pus. La Néosinha lui fait des cataplasmes de bouse de vache. Elle dit que ça tue les infections.
- Tu vas me promettre d'arrêter avec ça et de lui donner les médicaments que je t'ai portés. Deux de chaque, matin et soir. D'accord? ¹⁶¹ (Ibidem, p. 178)

Há na voz de João um tom de nostalgia de um tempo no qual atividades voltadas à subsistência, como a pesca, eram suficientes para nutrir a sua numerosa família, e uma espécie de resignação, que se reforça em outras passagens do romance referentes aos pescadores da praia, sobreviventes de um lugar perdido, uma população “recroquevillée

¹⁶⁰ Essa imagem dual de um Brasil deslumbrante do ponto de vista de suas paisagens naturais, mas degradado do ponto de vista das paisagens sociais, e nessa degradação se inclui, às vezes, uma dimensão moral, degradação de costumes, mas também social, também circula em obras alemãs analisadas por Celeste Ribeiro de Sousa, acima citada. Ao fim de seu livro, a autora afirma, em referência aos escritores Emil Strauss, Kasimir Edschmid, Ulrich Becher e Hugo Loestcher, todos tendo feito viagens ao Brasil: “Mas, se por um lado, transmitem uma imagem idealizada do espaço natural brasileiro, por outro, apontam aspectos exclusivamente negativos da sociedade do país [...]”. O espaço urbano, por sua vez, “é plasmado como espaço deteriorado” (SOUSA, 1996, p. 206).

¹⁶¹ “– Que Deus te abençoe, minha filha. A pesca não é mais o que era; não consigo nem alimentar mais os meus filhos. E Maria está grávida de novo...
 – Eles já têm oito – disse Moema, numa mímica em que se mesclava contrariedade e compaixão. – É uma loucura, não?
 – Vou já dar uma banana pro José – disse João. – Ele precisa de vitaminas depois do acidente.
 – Como ele está? – Perguntou Moema enquanto entravam na cabana.
 – Melhorando. Está quase cicatrizado, mas ainda tem uns abscessos de pus. A Neuzinha prepara uns cataplasmas de bosta de vaca. Diz ela que cura infecções.
 – Você vai me prometer parar com isso e dar os remédios que eu trouxe. Dois de cada, de manhã e de noite, combinado?” (ROBLÈS, 2011, p. 167).

sur elle-même, blottie dans son isolement comme une peuplade décimée”¹⁶² (ROBLÈS, 2008, p. 176). Uma resignação que funciona como uma impotência de mudança, uma incapacidade de reação às circunstâncias da vida, que pode ser lida no fato de que os tempos mudaram, a pesca não é mais suficiente, mas João continua tendo filhos com sua esposa e se “recusando” a tratá-los com remédios convencionais. É como se o pescador não acompanhasse o progresso, vivesse numa espécie de imobilismo pessoal e social do qual, como se vê no discurso de Moéma, ele é mais vítima do que culpado:

– Il n’a pas le choix, c’est toi qui as raison. On ne peut rien faire tout seul. C’est un cliché, mais plus personne ne veut s’en souvenir ; tout est fait pour que cette évidence apparaisse comme une vieille lune. Même chose pour les idées de lutte des classes, de résistance, de syndicalisme... Ils ont jeté le bébé avec l’eau sale du communisme soviétique. C’était peut-être nécessaire pour repartir sur des bases plus saines, mais en attendant, ça pue... ça pue un maximum!¹⁶³ (Ibidem, p. 180).

Quando Moéma coloca João nesse lugar de “vítima do sistema”, não é difícil de ouvir um tom paternalista e indulgente em sua voz. A personagem o trata como uma criança ou alguém incapaz de perceber as consequências de suas decisões. Mesmo sendo ele um “pai de família”, o responsável, pois, pela manutenção de um lar, o tom que Moéma usa para se dirigir ao pescador o infantiliza: “Tu vas me promettre d’arrêter avec ça et de lui donner les médicaments que je t’ai portés. Deux de chaque, matin et soir, d’accord?”¹⁶⁴ (ROBLÈS, 2008, p. 178). Infantilização que talvez seja escutada com mais propriedade por um leitor da tradução, pois o tom de voz lhe pode soar natural e, assim, serem mais facilmente identificáveis os sentimentos que ele pode revelar, tais como uma certa indulgência, uma intimidade e uma complacência na formulação “você vai me prometer” ou na expressão “combinado?”.

¹⁶² “fechada sobre si mesma, aninhada em seu isolamento como uma população dizimada” (ROBLÈS, 2011, p. 165).

¹⁶³ “Ele não tem escolha, você tem razão. Não podemos fazer nada sozinhos. É um clichê, mas ninguém quer pensar nisso; tudo é feito de modo que isso pareça tão normal quanto o surgimento da lua minguante. O mesmo no que diz respeito às ideias de luta de classes, de resistência, de sindicalismo... Eles perderam de vista o essencial do comunismo soviético. Talvez fosse necessário recomeçar sobre bases mais sãs, mas enquanto se espera, tudo isso fede... Fede que é um horror!” (ROBLÈS, 2008, p. 168)

¹⁶⁴ “Você vai me prometer parar com isso e dar os remédios que eu trouxe. Dois de cada, de manhã e de noite, combinado?” (ROBLÈS, 2011, p. 167)

E aqui se chega justamente à questão: elementos pitorescos se articulariam na tradução e levariam a uma leitura que passa pelo registro do “exótico”¹⁶⁵? De modo um pouco caricato, o pescador João, em sua pobreza e desinformação tão profundas, precisa prometer a Moéma que dará remédio ao filho em vez de excrementos de vaca: a passagem fala por si. Como se lê esse drama no Brasil? Sabendo o leitor brasileiro que não se trata de literatura nacional, mas de um romance francês, um olhar exotizante para a pobreza de determinadas regiões do Brasil poderia ser aí identificado? Olhar esse que transformaria essa pobreza em uma atração pitoresca, digna de piedade, mas igualmente interessante?

Cabe lembrar que a recepção, por exemplo, de Jorge Amado na França, um autor enquadrado no chamado “Romance de 30” no Brasil, com obras marcadas pelo regionalismo e pela crítica social, passou, dentre outras leituras, pela veia do exotismo: “La veine exotique brésilienne, constante dans la sous-littérature, se tourne vers la littérature du Nord-Est et le roman social, en particulier Jorge Amado”¹⁶⁶ (RIVAS, 2005, p. 68). Ora, mas na recepção nacional de Jorge Amado a veia do exotismo não fica tão evidente. Mais comum é que seja feita uma leitura identitária de sua obra, isto é, que Jorge Amado seja visto como uma espécie de “inventor” do Brasil. É esclarecedor, nesse sentido, alguns comentários do também escritor João Ubaldo Ribeiro:

¹⁶⁵ Como já se viu na seção “Contra o exótico, o encontro com o Outro [...]” do cap. 1, o termo “exótico” está relacionado à presença do estrangeiro na obra literária, sobretudo nas chamadas literaturas de viagem. Há, porém, diferentes tipos de exótico. Uma paisagem literária exótica pode tratar a alteridade com respeito ou, ao contrário, reduzir o Outro a um simples estereótipo (MOURA, 1992). No caso em questão, há um risco de que uma imagem estereotipada (reduzora, portanto) seja produzida do personagem João. Os estereótipos, cabe frisar, funcionam exatamente dessa maneira: por meio da repetição de uma ideia não necessariamente falsa, mas redutora, sobre o Outro, aprisiona-se esse Outro em uma identidade fixa, essencializada e comumente negativa, como é o caso da associação de negros africanos à libertinagem sexual no âmbito de um discurso colonial (BHABHA, 1998/2013), ou mesmo na contemporaneidade, da redução de mulheres imigrantes brasileiras na Europa ao seu corpo (NOVAES & ROSSI, 2018), dentre tantos outros exemplos de estereótipos que poderiam ser citados. No caso de João, a pobreza, a desinformação e a resiliência podem levar a essa imagem aprisionadora, que associaria um nordestino não proveniente da capital unicamente a essas características. Reitere-se: há um risco de que esse estereótipo se produza, mas outras leituras também podem ser feitas.

¹⁶⁶ “A veia exótica brasileira, constante na sublitteratura, se volta para a literatura do Nordeste e o romance social, em particular Jorge Amado” (RIVAS, 2005, p. 68).

No desenho da nação brasileira, cuja identidade é determinada culturalmente, vejo o papel de Jorge de forma muito especial, que tem a ver com o título que dei a este texto: Jorge Amado e a invenção do Brasil. [...] Que é a nação brasileira? Como é a nossa cara? Começamos a discutir, ambos meio na dúvida sobre se o Brasil – o povo ou a nação brasileira – já tinha sido completamente descoberto e inventado, duas coisas bem diversas (RIBEIRO, 2012, p. 98).¹⁶⁷

O fato de os mesmos livros de Jorge Amado – claro, mediados por sua tradução francesa – terem sido lidos de modos tão diferentes aqui no Brasil e na França, dão margens para pensar que o exotismo não estava propriamente nos escritos de Amado, mas na interação entre eles e um olhar estrangeiro.¹⁶⁸ A partir desse paralelo, é possível pensar que a leitura do romance de Roblès no Brasil pela via de um exotismo mais marcante passa pela consciência de um suposto leitor brasileiro da condição de estrangeiro do autor do livro.¹⁶⁹ Ou, melhor, passa pelo modo como os leitores brasileiros apreendem o olhar distanciado (para o Brasil) de personagens estrangeiros, como é o caso de Roetgen – personagens esses que, como explicado em outros momentos desta tese, têm as suas relações com o autor do romance.

Explique-se: não é apenas em um Brasil multicores, marcado por suas inúmeras festividades, que um olhar exotizante pode ser identificado. A depender do tratamento a eles dados, temas como a pobreza, a negritude, as favelas etc. também podem ser vistos por um ângulo exótico – o exótico aqui se referindo não apenas ao descentramento do olhar, mas aos componentes estereotipantes que eventualmente o acompanham. Nesse

¹⁶⁷ Cf. RIBEIRO, João Ubaldo. Jorge Amado e a invenção do Brasil. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 73, p. 97-103, out-nov-dez/2012.

¹⁶⁸ Importa mencionar, mesmo não sendo uma posição por mim partilhada em todos os seus termos, que de acordo com Pierre Rivas (2005) a leitura de Jorge Amado na França foi determinada pelo horizonte de expectativa francês da alteridade brasileira. Na base das expectativas do imaginário francês acerca do Brasil estavam o exotismo e o primitivismo. Desse modo, para o autor, Jorge Amado viria a suprir um anseio (pelo exótico) que já existia: “Pourquoi cet intérêt pour Jorge Amado et le roman nordestin, et ce désintérêt pour Machado de Assis et le modernisme brésilien ? Ce n’est pas la qualité des œuvres qu’il faut interroger, mais les attentes du lectorat. Si la littérature est un rapport fantasmé au réel, la fonction utopique du roman est de combler l’incomplétude française [...]” (RIVAS, 2005, p. 69) / “Por que esse interesse por Jorge Amado e o romance nordestino, e esse desinteresse por Machado de Assis e o modernismo brasileiro? Não é a qualidade das obras que se deve interrogar, mas as expectativas dos leitores. Se a literatura é uma relação fantasiada com o real, a função utópica do romance é de preencher a incompletude francesa”. Em que pese a afirmação não ser falsa, ela pode também padecer de um certo reducionismo se interpretada no sentido de desconsiderar por completo as obras em questão, pois, em todo caso, foram os romances de Jorge Amado que preencheram os anseios, e não outros.

¹⁶⁹ Nesse sentido, o tradutor Mauro Pinheiro faz um comentário não taxativo, mas atento, que aponta essa relação entre autor estrangeiro e um possível Brasil caricaturado. A história de um romance lhe soa “típica de um acadêmico que tenta se pôr na pele dos nativos para entendê-los e, às vezes, acabam caricaturando um pouco” (PINHEIRO, 2017 – comunicação pessoal).

sentido, o impacto gerado em Roetgen pela pobreza de João e sua família pode ser lido pela ótica da diferença por um leitor francês, que por estar distante dessa realidade, não suspeitará de possíveis reducionismos no modo como ela foi apreendida e significada pelo personagem. Por outro lado, um leitor brasileiro para quem os tipos e formas de pobreza encontradas no Brasil não lhes são inabituais, poderá enxergar recortes tendentes aos estereótipos no modo como se organiza o drama; e assim ao olhar exotizante, distanciado (o Brasil sendo visto por um Outro francês), vem a se somar uma possível consciência crítica do leitor brasileiro, que o capacita para leituras quicá mais argutas de determinadas passagens do romance.

No entanto, para além da familiaridade por parte de leitores da tradução com paisagens (geográficas, mas também sociais) brasileiras e com possíveis tons nas vozes dos personagens – familiaridade que passa pelo trabalho com a língua na tradução –, há outro fator a se considerar no debate sobre um possível exotismo na leitura do romance deste lado do Atlântico Sul. Tal fator é um dispositivo interno à obra de Roblès, que passa pelo modo como o escritor coloca em relação narrador e personagens. Esse dispositivo permite afirmar que, mesmo tendo sentido colocar a questão do exótico, o romance não se reduz a mais uma mirada exótica do Brasil, na esteira do “mais do mesmo”. Por isso mesmo, (tantas) outras leituras que vão além do exótico podem ser feitas tanto do romance como da tradução. Veja-se, abaixo, a partir de recortes, exemplos de como esse dispositivo atua.

Na trama que se constrói em Canoa Quebrada, o personagem estrangeiro (Roetgen), em seu deslumbre e também sua estupefação com o “verdadeiro Brasil”, está a todo momento colocado em uma relação dialógica com a personagem Moéma, uma brasileira, mas que também produz leituras exotizantes da praia. Nesse sentido, para falar junto com Bakhtin (1963/1970), esse dispositivo é o caráter dialógico da obra.¹⁷⁰ Não havendo sobreposição de vozes, e nem uma imposição de um ponto de vista único por parte do narrador, os pontos de vista de Roetgen e de Moéma são colocados face a face, num constante mecanismo de interpelação mútua. Mesmo sendo um Brasil que

¹⁷⁰ Inspiro-me aqui no conceito de dialogismo elaborado por Bakhtin para pensar o romance em Dostoiévski: “Non seulement le roman dostoiévskien n’accepte, en dehors de la distribution dialogique, aucune troisième conscience englobant monologiquement tout l’ensemble, mais il est, au contraire, entièrement structuré de façon à laisser l’opposition dialogique sans solution” (BAKHTIN, 1963/1970, p. 51) / “Não apenas o romance dostoiévskiano não aceita, fora da distribuição dialógica, nenhuma terceira consciência englobando monologicamente o todo, mas ele está, ao contrário, completamente estruturado de modo a deixar a oposição dialógica sem solução”.

beira o pitoresco que se pode enxergar nas cenas de Canoa Quebrada, a dialogicidade dos personagens, sempre colocados em relação, em um mecanismo que é próprio à dinâmica interna da obra e que opera também em boa parte de suas demais tramas, abrandando um possível efeito de exotismo nas leituras dessas passagens. Ao olhar estrangeiro de Roetgen se contrapõe, com um estatuto de igualdade, o olhar interno de Moéma.

Ainda em um movimento de complexificação do lugar do Outro na obra, se Roetgen representa, na perspectiva de um leitor brasileiro, um enfoque estrangeiro do Brasil, Moéma, por sua vez, mesmo brasileira, transita entre dois lugares, pois o cenário (natural, mas também social) da praia não lhe é totalmente estranho, mas ela também não é de lá, desse Brasil “verdadeiro” e igualmente pitoresco. O encantamento e o olhar de recuo típicos de uma mirada exótica também a afetam.

Cabe aqui fazer uma digressão para lembrar que, em outras passagens do romance, é o olhar distanciado de Moéma que a leva a fazer projeções românticas na figura de um índio chamado Aynoré, que lhe parece de uma beleza única e ancestral. O mesmo índio, para nativos de Canoa Quebrada, era visto como alguém absolutamente familiar, o seu biotipo indígena não causava nenhum encanto a mais. Moéma, mesmo se esforçando para se tornar o Outro, para fundir o seu corpo e a sua alma de estrangeira aos modos de ser de Aynoré (seus costumes, sua tribo), permanece, apesar de tudo e inevitavelmente, com sua alteridade preservada.¹⁷¹ O exotismo, tendo como ponto de partida um olhar estrangeiro, pressupõe mesmo uma certa distância e até uma separação do Outro como requisito para o gozo (o saborear) da diferença. É o que constata, já em 1908, Vitor Segalen: “Partons donc de cet aveu d’impénétrabilité. Ne nous flattons pas d’assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire éjouissons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers”¹⁷² (SEGALEN, 1955/1978, p. 38).

¹⁷¹ O desejo de Moéma de se tornar outra, ou de se tornar o Outro – “Partir com Aynoré em busca de seu povo, reencontrarem juntos aquela comunhão original com o rio, os pássaros, os elementos; Moéma se sentia totalmente pronta para esse retorno à terra natal. Não como etnologista, mas como índia de coração e convicção” (ROBLÈS, 2011, p. 361) – é interrompido pela decepção com o índio, plasmada na desilusão de Moéma: “Foi como se toda a Amazônia evaporasse diante de seus olhos” (ROBLÈS, 2011, p. 480).

¹⁷² “Partamos, então, dessa admissão de impenetrabilidade. Não criemos ilusões de assimilar os costumes, as raças, as nações, os outros; mas, ao contrário, gozemos de não o poder fazer jamais; nos reservando, assim, a perdurabilidade do prazer de sentir o Diverso”.

Voltando ao texto, percebe-se que os lugares do estrangeiro e do familiar se desestabilizam, permitindo ao leitor da tradução se valer de outras interpretações que não a da veia exotizante. Lembrando palavras de Jean-Marc Moura, “Il est sans doute possible à l’œil subtil de discerner l’étrangeté au cœur du plus familier, et au bon écrivain de rendre ‘exotique’ un paysage connu”¹⁷³ (MOURA, 1993, p. 12). No caso do romance de Roblès, mais do que tornar exótica uma paisagem já conhecida, ele não cola a sua voz às vozes dos personagens – e o narrador tampouco tem a função de colocar ordem no “caos” das ideias –, permitindo assim que eles desenvolvam de forma mais livre os seus pontos de vista¹⁷⁴ (que incluem as suas sensações e modos de apreender o Brasil), abrindo para o leitor um espectro maior de interpretação. Em outras palavras, mesmo que a veia exotizante seja uma possibilidade de leitura, por não haver um ponto de vista final que se impõe ao leitor, como uma imagem definida e cerrada do Brasil, os possíveis sinais de exotismo serão também interpretados no quadro dialógico em que eles aparecem: João, que é visto por Moéma, que é vista por Roetgen, que interpela Moéma e que são lidos, em diálogo, pelos leitores.¹⁷⁵

2.2 Intertextualidades: outras vozes, outros textos

Heidegger, papagaio de estimação de Eléazard von Wogau, é o primeiro personagem a falar no romance. Heidegger vive em Alcântara, no Maranhão, e Eléazard entretém com ele uma relação de amor e ódio. A presença do papagaio (e em um segundo momento também a sua voz) ativa dois tipos de intertextualidade, que aqui chamarei de interna e externa. A primeira encaminha o leitor para textos outros de Roblès, anteriores e posteriores à publicação do romance em questão, e também permite entrever a maneira própria como os personagens transitam pelos seus escritos. A

¹⁷³ “É, sem dúvida, possível ao olhar sutil discernir a estranheza no coração do mais familiar e, ao bom escritor, tornar ‘exótica’ uma paisagem conhecida”.

¹⁷⁴ Falando mais uma vez juntamente a Bakhtin, não se trata, portanto, de um “roman à thèse” (romance de tese) ou “roman idéologique” (romance ideológico) (BAKHTIN, 1963/1970, p. 69), no qual os personagens funcionam como porta-vozes das “verdades” do autor. Para falar da não sobreposição da voz do autor à de seus personagens, Bakhtin observa: “*À travers toute la structure de son roman, l’auteur parle non pas du héros mais avec le héros*” (BAKHTIN, 1963/1970, p. 109) / “Através de toda a estrutura de seu romance, o autor fala não do herói, mas com o herói”.

¹⁷⁵ A frase contém uma alusão ao poema *Quadrilha* (1930), de Carlos Drummond de Andrade.

segunda remete a textos externos à sua obra, textos que compõem o repertório da literatura brasileira e também da literatura europeia.

Essa divisão toma por base a noção de intertextualidade em seu sentido mais vasto, tal como pensada por Michael Rifaterre. O intertexto, segundo esse autor “[...] est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d’autres qui l’ont précédée ou suivie”¹⁷⁶ (RIFATERRE, 1979/1982 *apud* GENETTE, 1982, p. 9). No caso em questão, como dito, as relações podem ser percebidas entre o texto de Roblès e outros textos também de sua autoria (que precederam ou sucederam *Là où les tigres sont chez eux*), configurando intertextualidades *internas* ao conjunto geral de sua obra; ou elas podem ser relações entre o romance de Roblès e textos *externos* ao conjunto de sua obra, configurando aqui as chamadas intertextualidades externas.

De acordo com Gérard Genette (1982), a noção de intertextualidade, pensada por Julia Kristeva (1969), e delimitada por esse autor como “la présence effective d’un texte dans un autre”¹⁷⁷ (GENETTE, 1982, p. 8), em suas manifestações mais explícitas assume a forma de uma citação, de uma alusão ou de um plágio (entendido como um empréstimo não declarado).¹⁷⁸ No caso do romance de Roblès, ainda que essas três formas de intertexto estejam presentes, as intertextualidades se manifestam preponderantemente por meio de alusões – muito embora, cabe notar, essas categorias se aproximam quando observadas no concreto do texto. Nos exemplos dados por Genette (1982, p. 9) para ilustrar as manifestações de intertextualidades, a percepção dos intertextos influencia diretamente na apreensão do sentido da obra, que do contrário, isto é, sem a leitura desses intertextos, pode ficar prejudicada. No caso de *Là où les tigres sont chez eux*, os intertextos permitem uma via de acesso à obra em seu *second degré* (segundo grau). Isto é, mediante eles é possível acessar outras camadas do texto, mas, via de regra, a compreensão geral do romance não se prejudica com uma leitura que se atenha à superfície textual, pois o sentido das tramas não depende diretamente do acesso a essas camadas. Essa observação é importante tendo em vista que as intertextualidades que remetem a textos do conjunto da obra de Roblès, dificilmente

¹⁷⁶ “[...] é a percepção, pelo leitor, das relações entre uma obra e outras que a precederam ou a sucederam”.

¹⁷⁷ “a presença efetiva de um texto em outro [texto]”.

¹⁷⁸ Como se percebe, a noção que intertextualidade proposta por Genette tem um sentido menos amplo do que a pensada por Rifaterre. O que Rifaterre entende por intertextualidade é pensado por Genette como transtextualidade (GENETTE, 1982, p. 8).

serão acessadas por leitores brasileiros da tradução, pois apenas o romance aqui estudado foi publicado no Brasil.

Por fim, é preciso lembrar que o conceito de intertextualidade pensado por Kristeva (1969) e retomado por autores como Michael Rifaterre e Gérard Genette, é proveniente de escritos de Mikhail Bakhtin (1962), que mesmo não havendo enunciado explicitamente o conceito de intertexto, é considerado, por Kristeva e outros, o precursor da intertextualidade (Cf. GIGNOUX, 2006). A intertextualidade pode ser apreendida em Bakhtin mediante a noção de dialogismo, que em uma de suas facetas, aponta para o fato de que todo texto remete a outros textos (BAKHTIN, 1963/1970). De acordo com Anne-Claire Gignoux (2006, s/p),

Dès sa naissance, le dialogisme défini par Bakhtine est constitué de deux facettes. Il est, d’une part, inhérent à l’écriture : tout énoncé, par sa dimension linguistique, renvoie à d’autres textes. Un énoncé ne peut pas ne pas être intertextuel. Tout mot a déjà servi. D’autre part, il appartient à telle ou telle esthétique, et procède [...] d’un choix formel.¹⁷⁹

Esse sentido geral de intertextualidade foi pontuado por Kristeva (1969, p. 84), leitora de Bakhtin: “Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)”.¹⁸⁰ Ora, se por princípio todo texto é constitutivamente intertextual, qual seria o sentido de selecionar passagens nas quais as intertextualidades podem ser recuperadas? Uma observação feita por Michel Riaudel, não por acaso no âmbito de sua tese dedicada (dentre outros aspectos) aos intertextos da obra de Ana Cristina César, joga um pouco de luz nessa indagação:

¹⁷⁹ Desde o seu nascimento, o dialogismo definido por Bakhtin está constituído de duas facetas. Ele é, por um lado, inerente a toda escrita: todo enunciado, pela sua dimensão linguística, remete a outros textos. Um enunciado não pode não ser intertextual. Toda palavra já foi usada. Por outro lado, ele pertence a esta ou aquela estética, e provém de uma escolha formal.

¹⁸⁰ “A palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) no qual lemos ao menos uma outra palavra (texto)”.

Certes ‘tout texte est un *intertexte*’¹⁸¹, nous rappelle Roland Barthes, mais une chose est de concevoir cette intertextualité par principe, abstraitement, voire dans une perspective de désindividualisation de la littérature ou de questionnement du sujet, de mise en lumière de son hétérogénéité, autre chose est de la vérifier concrètement dans une œuvre, d’en pouvoir relever précisément les manifestations¹⁸² (RIAUEDEL, 2007, p. 8).

Assim, uma coisa é encarar a intertextualidade nesse sentido mais amplo, retomando as palavras de Riaudel, em uma perspectiva de desindividualização da literatura e de questionamento do sujeito; outra coisa é poder observar, com alguma precisão, as intertextualidades de determinado texto, identificando as suas manifestações concretas. É nessa segunda perspectiva que a intertextualidade será aqui trabalhada.

Por fim, é preciso explicitar que à noção de intertextualidade articulo o conceito bakhtiniano de polifonia (pluralidade de vozes), utilizado por esse autor em suas análises da poética de Dostoiévski (BAKHTIN, 1963/1970). A polifonia em Bakhtin está relacionada ao dialogismo – além de serem escutadas em diálogo as vozes dos personagens de Dostoiévski também são internamente dialógicas¹⁸³ – e a um alto grau de liberdade das ideias e pontos de vista dos personagens (BAKHTIN, 1963/1970, p. 70). As vozes no romance de Roblès, ainda que com outras especificidades – elas nem sempre são internamente dialógicas, por exemplo – também são escutadas em diálogos, com pontos de vista que se rebatem e, por não serem excessivamente controladas pelo narrador, também gozam de um certo grau de liberdade. No que concerne propriamente aos intertextos a seguir identificados no romance, cabe notar que, em algumas passagens, eles são ativados pelas vozes, isto é, pelos discursos, dos personagens. Na voz de Heidegger, o papagaio, por exemplo, ressoam outras vozes, que por sua vez

¹⁸¹ Referência a Barthes (1973/2000).

¹⁸² “Certamente, ‘todo texto é um intertexto’, lembra Roland Barthes, mas uma coisa é conceber essa intertextualidade por princípio, abstratamente, mesmo numa perspectiva de desindividualização da literatura ou de questionamento do sujeito, de destaque de sua heterogeneidade, outra coisa é verificá-la concretamente em uma obra, poder assinalar precisamente suas manifestações”.

¹⁸³ A respeito do dialogismo interno aos personagens criados por Dostoiévski, Bakhtin observa: “Chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, teintée de polémique, pleine de résistance ou au contraire ouverte à l’influence d’autrui” (BAKHTIN, 1963/1970, p. 66) / “Cada emoção, cada pensamento do personagem é interiormente dialógico, colorido de polêmica, pleno de resistência ou, ao contrário, aberto à influência do outro”.

remetem a outros textos. Nesse sentido, essas vozes escutadas textualmente, aqui chamadas de vozes textuais, ativam a relação entre textos.

Mediante a identificação de intertextualidades (internas e externas ao conjunto da obra de Roblès) e a observação da tradução dos intertextos, buscarei perceber como o estrangeiro do texto-fonte, os seus Outros, aparece na tradução brasileira. Assim, essa leitura intertextual oferecerá mais uma lente para a percepção das trocas de lugar entre o familiar e o estrangeiro possivelmente operadas pela tradução. Siga-se, então, para o tratamento das intertextualidades no texto-fonte e na tradução, começando por aquelas ativadas por Heidegger, o papagaio, e, após elas, seguindo para outras centradas em diferentes personagens.

2.2.1 *Heidegger, o papagaio; Hölderlin, o poeta*

Heidegger, o papagaio brasileiro que aparece no início do prólogo, faz referência (implicitamente) a dois outros textos de Roblès. O primeiro é *La mémoire de riz* (1982), romance no qual o personagem aparece pela primeira vez, no conto “Une néphile nommée Martin...”:

Qu'ils soient d'ores et déjà remerciés, car moi, perroquet du Brésil (Tuoi-Ara-Arara) plus connu sous le disgracieux pseudonyme de 'Heidegger' qui me fut octroyé par une vieille folle d'institutrice, je vais entreprendre le récit fidèle et véridique de cette extraordinaire aventure [...] ¹⁸⁴ (ROBLÈS, 1982/2011, p. 154).

Heidegger nasce na obra de Roblès, nesse conto, como um papagaio que abandona a língua das aves para não apenas falar, mas também escrever na língua dos humanos e, assim, registrar as memórias de seu mestre. Anos mais tarde, após aparecer como o papagaio de estimação de Eléazard, em 2008, no romance ora estudado, Heidegger retorna no último romance de Roblès, *Dans l'épaisseur de la chair* (2017), como o foro interior e a consciência do personagem narrador. Nesse romance, o papagaio não existe em sua forma física, mas ele continua sendo Heidegger e falando na língua dos humanos, ainda que no interior da consciência do personagem principal.

¹⁸⁴ “Que eles estejam desde já agradecidos, pois eu, papagaio do Brasil (Tuoi-Ara-Arara), mais conhecido pelo vergonhoso pseudônimo de 'Heidegger' que me foi concedido por uma velha louca de professora, vou dar início à narrativa fiel e verídica dessa extraordinária aventura [...]”.

Esse intertexto, como já anteriormente mencionado, pode ser lido no romance francês por leitores implícitos francófonos, mas ele dificilmente será ativado mediante a tradução brasileira, pois de todo o conjunto da obra de Roblès (romances, poesias, contos, livros sobre arqueologia), apenas *Là où les tigres sont chez eux* foi traduzido para o português. Desse modo, o leitor implícito brasileiro terá dificuldade de acessar essas menções indiretas, de ler esses intertextos. Assim, no original, o diálogo interno com a obra de Roblès é mais fácil de ser ativado, pois os leitores implícitos podem já ter percorrido outros escritos do autor. A leitura desses intertextos permite entrever as lógicas que guiam o processo criativo de Roblès, o modo próprio como os seus personagens transitam de um livro para outro, com modificações, mas podendo ser identificado por um leitor atento. Saber que Heidegger de *Là où les tigres sont chez eux* já esteve presente, enquanto personagem, no primeiro livro publicado por Roblès e, atualmente, retornou no seu último romance, não é essencial para compreender nenhuma das tramas do romance. No entanto, essa informação permite que o leitor observe que há, senão uma continuidade, ao menos uma relação entre os diversos livros de Roblès; que cada romance seu é povoado por personagens que já existiram ou que podem voltar a existir. Em outras palavras, é uma via de acesso dada pelo autor aos leitores, para que eles naveguem pelos processos criativos que engendram os seus romances e contos.

A tradução brasileira acaba por tornar ainda mais escondidos esses intertextos da obra, pois os outros textos aos quais eles remetem não existem em português. Nesse sentido, o nascimento de Heidegger e a sua identificação com um papagaio brasileiro, que poderia gerar mais um espaço de familiaridade para o leitor visado pela tradução brasileira, acaba por se ocultar devido ao suposto desconhecimento (por parte de leitores brasileiros dos Tigres) do primeiro livro de Roblès.

Por sua vez, as intertextualidades que remetem a obras da literatura brasileira e estrangeira, aqui chamadas de externas, justamente pela exterioridade à obra de Roblès, também se realizam na figura de Heidegger. Tanto no original como na tradução, apesar do seu nome remeter a um filósofo alemão do século XX, Heidegger, o papagaio, figura como uma imagem síntese de brasilidade. A sua presença como um símbolo do Brasil tropical – Eléazard a ele se refere como o “o grande pássaro da Amazônia” (ROBLÈS, 2011 p. 20) – pode facilmente levar o leitor implícito brasileiro a pensar em *Macunaíma* (ANDRADE, 1928), romance modernista que, dentre tantas leituras possíveis, traça um

retrato do Brasil como um país de diversidades. Em *Macunaíma*, não por acaso é um papagaio que mantém vivas as histórias e peripécias do herói do romance: era o papagaio que “[...] preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida [de Macunaíma]” (ANDRADE, 1928/2012, p. 160). Já na contemporaneidade, também não é difícil que Heidegger leve o leitor brasileiro até Laure, papagaio do romance de Milton Hatoum em *Relato de um Certo Oriente* (1989), que, dado de presente a um marselhês, atravessa o Atlântico rumo a Marseille, como símbolo da pátria brasileira. Chegando na França, Laure é rebatizado de Strabon, e passa a ser tratado como uma papagaio macho, em desacordo com o seu sexo.

No âmbito da literatura francesa, vale conceder um pouco de atenção ao papagaio que aparece no conto *Un cœur simple* (1877), de Gustave Flaubert. Loulou, o papagaio de estimação da personagem Félicité, que lhe foi dado de presente por sua patroa, Mme Aubain, que por sua vez o recebera do subprefeito, era proveniente da América. Sua origem distante habitava os pensamentos da personagem: “Il occupait depuis longtemps l'imagination de Félicité, car il venait d'Amérique ; et ce mot lui rappelait Victor, si bien qu'elle s'en informait auprès du nègre”¹⁸⁵. Victor era o seu sobrinho, que desapareceu em viagens marítimas, e o negro mencionado, também proveniente da América, foi quem levou Loulou até a casa de Mme Aubain. De modo que, além de sua origem americana, o papagaio também estava associado a figura do personagem negro, que veio do mesmo continente de Lolou.

É interessante perceber a associação feita por Michel Riaudel (2018, no prelo) entre Loulou, o papagaio do conto de Flaubert – ave que é vista pelos franceses como “l’animal brésilien par excellence”¹⁸⁶ (RIAUEDEL, 2018, p. 2 no prelo) – e Laure/Strabon, papagaio do romance de Milton Hatoum: “Or voilà qu’il refait surface dans *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum”¹⁸⁷ (RIAUEDEL, 2018, p. 3). Para além do fato de Milton Hatoum ter traduzido o conto de Flaubert para o português¹⁸⁸, as semelhanças entre os papagaios podem ser percebidas através de inúmeras “pistas” deixadas no romance: tal como Loulou, Laure/Strabon também passa de mão em mão –

¹⁸⁵ Ele ocupava, desde muito tempo, a imaginação de Félicité, pois ele vinha da América; e esta palavra lembrava-lhe tanto Victor que ela foi se informar com o negro.

¹⁸⁶ “o animal brasileiro por excelência”.

¹⁸⁷ “Mas eis que ele ressurge em *Relato de um certo oriente*, e Milton Hatoum”.

¹⁸⁸ Cf. Flaubert (2004).

de Hindié Conceição ele passa a pertencer a Emilie, que por sua vez o entrega ao comerciante marselhês; assim como Loulou, também aprendeu a cantar “Ave Maria”. Por fim, Laure/Strabon viaja do Brasil para Marselha, percurso muito similar ao de Loulou, da América para a França.

Semelhanças entre Heidegger, papagaio do romance de Roblès, e Loulou podem igualmente ser percebidas. Heidegger passa de mão em mão, pois foi dado de presente a Eléazard por um amigo alemão e, na casa desse personagem, convive com uma espécie de segunda dona, Soledade. À semelhança de Félicité, que trabalha como doméstica para Mme Aubain e cujo vínculo de afeto com o papagaio é objeto de desdém para a sua patroa, Soledade também tem uma ligação com Heidegger que é mal compreendida por Eléazard, o seu patrão. Por fim, considerando o primeiro livro de Roblès, no qual um Heidegger velho aparece na França lembrando que ele é proveniente do Brasil, a travessia do Atlântico também é feita pelo papagaio de *Là où les tigres sont chez eux*.

Essas simetrias – as que concernem ao conto de Flaubert pode se justificar pelo fato de Roblès ser leitor desse escritor¹⁸⁹ – criam um espaço de diálogo e de trânsito de personagens que envolve tanto a literatura nacional como a literatura francesa. O papagaio que ressurgue em *Là où les tigres sont chez eux* tem uma história que remete a obras de Roblès, mas também a outras obras, francesas e brasileiras.

Como se percebe, o espaço intertextual que conecta o romance dos Tigres a romances que figuram no acervo da literatura nacional não se realiza pela simples associação entre a presença de Heidegger e a existência de papagaios que falam em narrativas brasileiras. O que está em questão é o que sugere as intertextualidades é a semelhança entre o “uso” do papagaio na literatura francesa, aqui representada pelo romance de Roblès em diálogo com o conto de Flaubert¹⁹⁰, e na literatura nacional: em ambas ele figura como um recurso para ativar uma imagem do Brasil que ressalta a sua faceta tropical.¹⁹¹ Por um lado, essa similitude pode ser lida com mais facilidade

¹⁸⁹ Em *Méduse en son miroir*, ao discutir a questão do valor na literatura, Roblès cita Gustave Flaubert para argumentar a favor da consideração das emoções e do envolvimento do leitor na avaliação das obras literárias.

¹⁹⁰ Apenas para ressaltar mais uma continuidade, vale a pena lembrar o romance britânico *Flaubert's Parrot* (1984), de Julian Barnes, no qual Geoffrey Braithwaite, um médico inglês aposentado, empreende uma busca pelo papagaio empalhado que inspirou Flaubert a escrever o conto *Un cœur simple*.

¹⁹¹ Reiteram essa simbolização do Brasil tropical personagens como o Zé Carioca, criado pelo Walt Disney nos anos 1940, ou mesmo o uso do papagaio como representação do Brasil em pinturas, tal como o quadro de J. J. Bilfeldt que retrata Achille Rouen, ministro francês, na corte de Dom Pedro II no Brasil,

mediante a tradução, tendo em vista que é mais fácil para leitores brasileiros mobilizar referências de obras nacionais nas quais um papagaio promove algum tipo de síntese de brasilidade, tais como as citadas acima, do que para leitores franceses empreender esse movimento. Por outro lado, também ficam evidentes as aproximações entre a literatura francesa e a brasileira, sendo o próprio Milton Hatoum não apenas leitor, mas também tradutor de Flaubert. Nesse sentido, o espaço intertextual se realiza e se amplia com a tradução brasileira e com o potencial dos leitores de fazer conexões, mas é preciso perceber que esse espaço não é “puramente” brasileiro, ele está em diálogo com a literatura produzida na França e na Europa.

Considerando os trânsitos apontados, observa-se que as referências a um patrimônio literário brasileiro no romance francês, ativadas na simbolização do Brasil no grande pássaro da Amazônia, ganham força nas leituras produzidas pela tradução. A tradução brasileira, em seus desdobramentos, acaba por revelar, tirar da sombra, o diálogo que pode ser estabelecido entre o romance de Roblès e a literatura nacional – Heidegger é um exemplo das vozes e textos que permitem essas conexões, mas elas também são acionadas com outros personagens, referências e diálogos. Também o espaço de diferenciação, que perpassa todo o romance e que ganha forma na polarização entre o Velho e o Novo mundo, entre a Europa e o Brasil, ganha força na tradução, pois nela se contrasta a atmosfera brasileira do livro – um papagaio abre o romance falando em português – com o próprio nome do papagaio, Heidegger, que desloca rapidamente o leitor para um universo de referências europeias. Universo esse no qual o Brasil é conhecido como a “terra do papagaios” (RIAUEDEL, 2018, p. 2 no prelo) – lembre-se o retrato de Achille Rouen, acima citado, no qual um papagaio é pintado no plano de fundo para que se saiba que o ministro francês está no Brasil.¹⁹² De modo que, quando o espaço de diferenciação (Velho e Novo Mundo) se potencializa na tradução, não é apenas um Brasil em contraste com a França que aparece, são as aproximações e os

em 1841. Cf. BILDFELDT, J. J. *Achille Rouen, ministro francês, na corte de Dom Pedro II*. 1841. 1 reprodução de arte em meio virtual., color. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19817/achille-rouen-ministro-frances-na-corte-de-pedro-ii>>. Acesso em: 18 out. 2018. A presença do papagaio na pintura não deixa dúvidas: é do Brasil que se trata.

¹⁹² BILDFELDT, J. J. *Achille Rouen, ministro francês, na corte de Dom Pedro II*. 1841. 1 reprodução de arte em meio virtual., color. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19817/achille-rouen-ministro-frances-na-corte-de-pedro-ii>>. Acesso em: 18 out. 2018.

encontros entre esses países que se tornam mais claros; os cruzamentos entre os imaginários literários brasileiro e francês acerca do Brasil que se fazem perceber.

Ainda, os jogos que o papagaio articula nas aproximações que ele promove no âmbito do universo Brasil-França se estabelecem não só pela sua presença, mas ressoam também na sua voz. Se no romance original o papagaio fala francês, na tradução ele se reapropria da sua voz brasileira: “– Poeta mete no homem a pica! Arrc! Poeta mete no homem a pica!” (ROBLÈS, 2011, p. 15), diz Heidegger em português no prólogo da tradução brasileira, em uma fala que se revela significativa para o espaço de significância (BERMAN, 1984/2002) próprio à obra. Essa fala brasileira de Heidegger é a tradução da frase “– *L’homme a la bite en pointe! Haarrk! L’homme a la bite en pointe*” (ROBLÈS, 2008, p. 11).

Tanto no original como na tradução, na voz de Heidegger ressoa outra voz, que coloca em cena, implicitamente, o poeta romântico Hölderlin. Como na polifonia identificada por Bakhtin na obra de Dostoiévski, aqui também, senão múltiplas, ao menos duas vozes ecoam em uma só voz, a do papagaio: “*L’homme a la bite en pointe*”, primeira frase do livro, dita por Heidegger, faz referência a um suposto verso do poeta romântico Hölderlin, “*L’homme habite en poète*” (ROBLÈS, 2008, p. 133)¹⁹³, que foi traduzido no texto brasileiro como: “Poeticamente o homem habita” (ROBLÈS, 2011, p. 125).

Os versos de Hölderlin aos quais fazem referência tanto o original quanto a tradução são: “Plein de mérites, mais en poète, | *L’homme habite sur cette terre*”. Esses versos se encontram no poema *En bleu adorable*, na tradução (do alemão para o francês) de André du Bouchet (1977).¹⁹⁴ Ora, se em um primeiro momento não é possível enxergar sentido na tradução para o português do verso francês (“*L’homme habite en poète*” / “Poeticamente o homem habita”), rápidas pesquisas revelam que

¹⁹³ “– Qu’est-ce qu’il dit? – Des insanités. Celui qui me l’a donné, un ami allemand de Fortaleza, avait essayé de lui apprendre un vers de Hölderlin : ‘*L’homme habite en poète*’ ou quelque chose d’approchant, mais ça n’a pas marché. Cet imbécile d’oiseau s’acharne à répéter que ‘*l’homme a la bite en pointe*’, et il n’y a pas moyen de le corriger” (ROBLÈS, 2008, p. 133) / “– O que ele disse? – Insanidades. A pessoa que me deu o papagaio, um amigo alemão de Fortaleza, havia tentado ensinar-lhe um verso de Hölderlin: ‘Poeticamente o homem habita’ ou alguma coisa parecida, mas não funcionou. Este pássaro imbecil cisma em repetir que ‘Poeta mete no homem a pica’, e não há meio de corrigi-lo” (ROBLÈS, 2011, p. 125).

¹⁹⁴ Para acessar o poema na internet:

<<http://www.unnecessairemententendu.com/archive/2012/01/11/friedrich-holderlin-en-bleu-adorable.html>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

tanto a frase “L’homme habite en poète” como “Poétiquement habite l’homme”, são motes de uma conferência proferida por Heidegger, o filósofo do mundo extraficcional, em 1951, cujo título é igualmente: *Poétiquement habite l’homme*.¹⁹⁵ Nessa conferência, Heidegger investiga o sentido da expressão “*habiter poétiquement le monde*” (na sua tradução francesa) depreendida dos dois versos acima do poema *En bleu adorable*, de Hölderlin, na tradução de André du Bouchet.¹⁹⁶

De modo que, o espaço de jogo da obra – o papagaio Heidegger, que em sua fala trocada faz alusão aos versos de Hölderlin que Heidegger, o filósofo, investigou em conferência – se amplia e se reinventa, criativamente, na tradução. E aqui se pode dizer que a tradução também joga, também traz textos escondidos. No exemplo em questão, ela traduz um texto ao qual o intertexto do romance faz alusão, e assim reitera as relações entre Heidegger e Hölderlin. Em outras palavras, ela não traduz o que aparece na superfície do texto-fonte “L’homme habite en poète”, mas a referência implícita a Heidegger contida nesse verso. Ela traduz, portanto, o título da conferência de Heidegger, de 1951, ao qual o verso faz menção, “Poétiquement habite l’homme”, reforçando, dessa forma, os cruzamentos.

Ainda, na tradução do verso escondido na fala do papagaio Heidegger, os elementos se rearranjam, criando um novo jogo de palavras. Ao traduzir “L’homme a la bite en pointe” (ROBLÈS, 2008, p. 11) como “Poeta mete no homem a pica” (ROBLÈS, 2011, p. 15), a tradução vai por outros caminhos, restituindo, à sua maneira, o jogo de palavras. Em francês, a junção de “a la bite” produz uma sonoridade próxima à “habite”; a expressão “en pointe” se aproxima de “en poète”. A escolha de “l’homme”, por sua vez, faz com que o início do verso (traduzido para o francês) de Hölderlin se mantenha. Já na tradução brasileira “a pica” remonta a “habita”; “o homem” mantém o início do verso (traduzido para o francês) de Hölderlin e “poeta”, que figura como uma suposta tradução de “en pointe”, remete às últimas palavras do verso traduzido de Hölderlin : “L’homme habite en poète”. No entanto, é curioso perceber que a tradução dá pistas para a reconstituição do verso de Hölderlin, mas ao

¹⁹⁵ A conferência de Heidegger foi escrita em alemão e traduzida para o francês, com o título “l’homme habite en poète” por André Préau. Cf. HEIDEGGER, 1958.

¹⁹⁶ Para mais informações sobre a investigação da expressão por Heidegger, ver, a respeito: HABITER POÉTIQUEMENT LE MONDE. Disponível em: <http://www.musee-lam.fr/wp-content/uploads/2012/07/DP-Habiter-po%C3%A9tiquement-SV.pdf>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

revelar ao leitor o trocadilho traduz não esse verso, mas o título da conferência de Heidegger.

Percebe-se que com lógicas e escolhas diferentes, tanto no original como na tradução se pode ler o jogo que relaciona a fala de Heidegger, papagaio, à conferência de Heidegger, filósofo, e a alusão implícita na fala do papagaio aos versos de Hölderlin. Tendo em vista que essas referências acionam um universo europeu, as redes de significância (BERMAN, 1995) que se tecem através dela são talvez mais rapidamente percebidas por leitores franceses, supostamente mais familiarizados com referências europeias do que leitores brasileiros.

O papagaio chamado Heidegger e o verso escondido de Hölderlin não parecem ter sido articulados ao acaso por Roblès já no início do romance – a interpretação da fala atrapalhada do papagaio poder ser feita pelo leitor com base em informações fornecidas no capítulo 5 do romance (ROBLÈS, 2008, p. 133). Ao contrário, esses elementos fazem parte das passagens com um alto potencial de simbolização da obra, contribuindo para a formação das zonas de significância, para falar junto com Berman (1995). Isto é, elas compõem aqueles momentos em que a obra mais se simboliza e são parte daquilo que faz com que o romance seja o que é, e não outra coisa. Conecta-se a esse movimento a escolha de versos de Goethe para, a título de epígrafe, abrir o romance. Goethe e Hölderlin se inquietaram, na Alemanha romântica, com as relações entre o Outro e o mesmo, entre o familiar e o estrangeiro, o próximo e o distante. Enquanto que Heidegger, no século XX, se debruça sobre os versos de Hölderlin, para, em ensaio intitulado “Poeticamente o homem habita” (1951/2002) interpretar o sentido do verbo “habitar” na poesia de Hölderlin.

Hölderlin, por sua vez, é o poeta romântico que, de acordo com Berman (1984), anuncia em sua poética e em suas traduções “a prova do estrangeiro” e o “aprendizado do Outro”, abordando essas polaridades em um movimento duplo e sincrônico que faz com que o voltar-se para si seja igualmente um movimento de abertura para o Outro. Ainda que a relação entre o próprio e o Outro se organize de forma diferente no romance de Roblès, pois o que nele está em jogo é a Europa e a França em uma relação de contraposição e complementariedade com o Brasil, ao passo que em Hölderlin, a Grécia e a cultura grega representam o Outro, enquanto que as voltas às fontes linguísticas e dialetais do alemão representam o próprio (BERMAN, 1984, p. 83), a leitura dessa presença escondida de Hölderlin nos versos do papagaio Heidegger,

atrelada à epígrafe de Goethe, não deixa dúvidas: é a temática do Outro e do próprio que está se anunciando no romance de Roblès. Temática que, pelo que foi mostrado nas análises até aqui realizadas, se reveste de outras roupagens na tradução. Em alguns momentos ela pode se apresentar de modo menos explícito, pois o texto em português “naturalmente” aclimata as histórias do livro ao Brasil, visto que o próprio ato de verter o francês para o português reforça a atmosfera brasileira do romance original.

Em outros momentos, porém, a temática se explicita, pois o fortalecimento da atmosfera brasileira faz saltar aos olhos as referências ao universo europeu. É o que acontece, por exemplo, quando, na tradução, o verso escondido de Hölderlin é descoberto: a oposição entre o Brasil e poetas que habitavam o mundo do romantismo alemão no século XVIII se situa com definição, acentuando o que chamei acima, inspirada em Berman (1984, p. 250-278), de espaço de diferenciação da obra, na qual jogam (atuam) as polaridades que estruturam o romance: aqui e lá, próprio e Outro, Velho mundo e Novo mundo, Europa e Brasil. Em exemplos como esse, as oposições dissipadas no romance acabam por se tornar mais claras e se revelam ao leitor com mais intensidade na tradução. Assim, com feições distintas, tanto no original como na tradução as redes, que em um silêncio cheio de vozes já começam a se tecer no prólogo, mobilizam elementos e conceitos que anunciam o lugar de importância que a temática do Outro assume na obra.

Ressalta-se ainda que, tanto na tradução como no original, a correspondência entre Heidegger e Hölderlin e os diálogos estabelecidos entre o filósofo e o poeta, mesmo não sendo contemporâneos um do outro, como numa relação especular vai traçando paralelos entre o mundo ficcional literário do romance, com suas regras e modos de funcionar próprios, e o mundo exterior à ficção. As fronteiras tênues que separam esses dois mundos é uma das diretrizes do processo criativo de Roblès (Cf. ROBLÈS, 2017). Essas diretrizes, formas de trabalhar no âmbito da criação literária, aparecem no romance e são, por vezes, também explicitadas pela tradução. Heidegger, Goethe, Hölderlin, com a estrangeiridade que estabelecem em oposição à ambientação brasileira do romance, com a força que essa estrangeiridade ganha no texto escrito em português, fazem saltar aos olhos o paralelo entre o mundo do romance e as relações e diálogos que se estabelecem na exterioridade ficcional, bem como anunciam ao leitor

atento uma temática que perpassará toda a obra: a temática do Outro, que é, igualmente, a temática do estrangeiro.¹⁹⁷

2.2.2 Nelson, o Aleijadinho

Nas tramas situadas na Favela de Pirambu, em Fortaleza, surge o personagem Nelson, um rapaz bonito e pobre que morava em um barraco e tinha como principal atividade pedir esmolas nas ruas dessas favelas. Apaixonado pela figura de Lampião e apreciador da cultura popular (literatura e cantigas de cordel), Nelson é um personagem que aglutina em torno de si uma espécie de síntese de um certo Brasil. As passagens abaixo, concernentes a Nelson, mobilizam algumas intertextualidades.

Tabela 4

<p>Par un méchant jeu de mots entre <u>aleijado</u> (handicapé) et <u>alijado</u> (allégé), on l'appelait 'Nelson l'allégé', ou plus souvent 'l'allégé' tout court.</p> <p>[...]</p> <p>Entier jusqu'au bas-ventre, et même plutôt joli garçon avec sa coupe de cheveux mi-longue, ses grands yeux noirs et sa petite moustache naissante, il n'était 'allégé' que des membres inférieurs : né à genoux, avec les os de chaque jambe soudés ensemble et terminés par des moignons de pieds</p> <p>[...]</p> <p>Passionné par la figure de Lampião, comme tous les gosses du Nordeste, Nelson s'était efforcé de rassembler quelques documents relatifs à ce Robin des bois des latifundia.</p> <p>[...]</p> <p>Ce colonel était un pourri, un fils de pute mangé par la vérole.</p> <p>– Ne t'en fais pas, petit père, murmura Nelson en s'adressant à la barre d'acier, j'aurai sa peau, tu peux en être sûr ; tôt ou tard, ce chien connaîtra la vengeance du <u>cangaço</u> (ROBLÈS, 2008, p. 33-37, grifo nosso).</p>	<p>Por um perverso jogo de palavras entre aleijado e alijado, ele era chamado de 'Nelson, o aleijado' ou, mais frequentemente, simplesmente de 'o aleijadinho'.</p> <p>[...]</p> <p>Perfeito até o baixo ventre, um garoto bonito com seu cabelo comprido, seus grandes olhos negros e seu bigodinho nascente, ele não era aleijado senão dos membros inferiores: <u>nascido de joelhos, com os ossos das pernas unidos e terminados em pés minúsculos</u></p> <p>[...]</p> <p><u>Apaixonado pela figura de Lampião, como todos os garotos do Nordeste</u>, Nelson esforçara-se por reunir alguns documentos relativos a esse Robin Hood dos latifúndios.</p> <p>[...]</p> <p>Esse coronel era um corrupto, um filho da puta corroído pela varíola.</p> <p>–<u>Não se atormente não, paizinho</u> – murmurou Nelson, dirigindo-se à barra de aço. – Eu vou arrancar a pele dele, pode ter certeza. Cedo ou tarde esse cachorro conhecerá a vingança do <u>cangaço</u> (ROBLÈS, 2011, pp. 36-39, grifo nosso).</p>
---	---

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

¹⁹⁷ A partir daqui já se pode vislumbrar que a alteridade no romance de Roblès e em sua tradução vai assumindo a forma de inúmero outros. Isto é, o Outro, inicialmente identificado, vai se desdobrando, não sendo representado por apenas um personagem, mas por vários personagens que, em determinadas momentos das tramas, ocupam posições de alteridade.

Um dos mais evidentes intertextos é suscitado pelo apelido de Nelson, *Aleijadinho*, que aparece na primeira frase da tabela acima e alude ao artista brasileiro barroco do século XVIII, Antônio Francisco Lisboa, também conhecido como Aleijadinho. Aleijadinho é também o título que nomeia a seção em francês na qual figura os excertos acima: “Favela de Pirambú, *L’Aleijadinho*”. Claramente, em um romance repleto de referências com um alto potencial significante, em larga medida concatenadas e figurando com um propósito no romance, não é por acaso que o artista mineiro barroco do século XVIII venha povoar as suas entrelinhas. Há um efeito, possivelmente buscado pelo escritor, que pode ser apreendido em um nível mais sutil. A presença de Aleijadinho é também a presença do próprio barroco nas dobras do livro. Presença que, por sua vez, realiza o projeto do autor do romance de aproximar a Europa barroca na qual viveu Athanasius Kircher (século XVII) do Brasil dos anos 1980, em muitos aspectos considerado um país barroco por Roblès. Essa aproximação pode ser vista na própria estrutura intercalada do livro, que oscila entre a biografia de Kircher e as peripécias e aventuras de personagens brasileiros (dois mundos, duas temporalidades), mas Roblès também a expõe em entrevistas e conversas, levando, assim, o leitor a encontrar uma entrada para o texto que o próprio autor considera importante.

Como exposto no primeiro capítulo desta tese, Roblès, durante a sua estadia no Brasil, se deu conta que o barroco que perpassava a metade de seu romance situada na Europa do século XVII – o barroco atrelado ao jesuíta Athanasius Kircher – não era tão diferente do barroco arquitetônico que ele encontrou em cidades brasileiras. Os traços do barroco no Brasil podem ser vistos em descrições da cidade de Alcântara¹⁹⁸, por exemplo, mas também em uma estética que perpassa o romance, que pode ser percebida nas dobras e curvas da vegetação do sertão ou nas casas “tortas” de Canoa Quebrada:

¹⁹⁸ “Cette ancienne ville baroque, le fleuron de l’architecture du XVIII siècle au Brésil, tombait en ruine. [...] C’était là qu’Eléazard avait acheté cette maison immense et délabrée, l’un de ces sobrados qui avaient contribué autrefois à la beauté de la ville. [...] Sa façade donnait en plein sur la place du Pelourinho, avec l’église abandonnée de São Matias à gauche, et sur la droite, ouverte elle aussi aux quatre vents, la Casa de Câmara e Cadeia, c’est-à-dire l’hôtel de ville et la prison” (ROBLÈS, 2008, p. 15) / “Essa antiga cidade barroca, o florão da arquitetura do século XVIII no Brasil, encontrava-se em ruínas. [...] Ali Eléazard comprara aquela casa imensa e em ruínas, um dos sobrados que outrora tinham contribuído para a beleza da cidade. [...] A fachada dava para a Praça do Pelourinho, onde à esquerda ficava a igreja abandonada de São Matias e à direita, aberta também aos quatro ventos, a prefeitura e a prisão” (ROBLÈS, 2011, p. 19).

Tabela 5

<p>Bâti sur les hauteurs, <u>à même le sable de la dune</u>, le village n'était composé que de maisonnettes rudimentaires. Elles se faisaient face sur la pente, <u>formant une seule ruelle qui s'inclinait vers l'Océan</u>. En torchis pour la plupart, grossièrement chaulées et soutenues par de maigres béquilles de bois délavé, tors et noueux <u>à l'image de la végétation mesquine du Sertão</u>, elles s'agrémentaient d'auvents sommaires, hérissés de branchages et de palmes séchées. Les plus humbles d'entre elles n'étaient d'ailleurs que des huttes imitant la forme de constructions en dur, <u>simples abris où l'on passait dans</u> <u>discontinuité du sable de la rue à celui d'une</u> <u>pièce unique, rétrécie par l'entrelacs cagneux de la charpente</u>. (ROBLÈS, 2008, p. 199)</p>	<p>Construído numa elevação, <u>com a mesma areia da duna</u>¹⁹⁹, o vilarejo era composto por casinhas rudimentares, uma de frente para a outra, <u>formando uma única rua inclinada na direção do oceano</u>. A maioria de taipa, grosseiramente caiada e sustentada por magras escoras de madeira desbotada, <u>tortas e retorcidas, à imagem da vegetação mesquinha do sertão</u>, as casas eram enfeitadas por tetos sumários, erguidos com ramagens e palmeiras secas²⁰⁰. As mais humildes não passavam de choupanas que imitavam formato das construções com estruturas mais firmes, <u>simples abrigos onde se passava sem</u> <u>descontinuidade da areia da rua à de uma varanda</u> <u>única, encolhida pelo entrelaçamento retorcido da armação</u>. (ROBLÈS, 2011, p. 164)</p>
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Segundo Gilles Deleuze (1988, p. 5) o barroco “ [...] ne cesse de faire des plis”.²⁰¹ Ele “[...] courbe et recourbe les plis, les pousse à l’infini, pli sur pli, pli selon pli. Le trait du Baroque, c’est le pli qui va à l’infini” (DELEUZE, 1988, p. 5).²⁰² Percebe-se na descrição de Canoa Quebrada, feita pelo narrador, a presença de dobras, curvas e continuidades: as escoras de madeira que sustentam as casas são “tortas e retorcidas”. A armação, por sua vez, é “entrelaçada” e “retorcida”. Várias continuidades também aparecem no texto – à similaridade das curvas do barroco que, por não formarem ângulos, dão a ideia de movimentos contínuos: “uma única rua inclinada em direção do oceano”; um vilarejo edificado diretamente na areia da duna, não havendo, pois, uma interrupção entre a natureza e o espaço urbano: “se passava sem descontinuidade da areia da rua à de uma varanda única” (ROBLÈS, 2011, p. 164, grifos nossos). Observa-se que um campo semântico contendo a ideia de movimentos circulares, que perpassa o texto-fonte, é também encontrado na tradução. Os significantes escolhidos pelos tradutores constroem, de modo similar, essa ideia (que é também uma sensação) de curvas, encadeamentos e continuidades. Pode-se mesmo

¹⁹⁹ As “casinhas” eram construídas nas areias das dunas, mas não necessariamente “com a mesma areia”.

²⁰⁰ Aqui se pode pensar em toldos feitos com as folhagens das palmeiras.

²⁰¹ “não cessa de fazer dobras”.

²⁰² “[...] curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 1988/1991, p. 13).

constatar que em alguns momentos, como na tradução de “cagneux”, que no contexto pode remeter a instabilidade da estrutura das pequenas casas, por “retorcido”, a estética da circularidade e das curvas se reforça no texto traduzido

O apelido de Nelson, *Aleijadinho*, figura, portanto, como uma “pista” fornecida pelo próprio autor para que se possa acessar a linha de interpretação barroca do romance – esta é, como mencionado no início desta tese, mais uma porta de entrada para o livro, que não será, no entanto, aqui explorada.

Prosseguindo com as observações, outro intertexto pode ser ativado nas passagens que descrevem algumas particularidades de Nelson, tais como a sua deficiência nos membros inferiores, que o tornava coxo, a paixão que nutria por Lampião e o forte desejo de vingança pela morte do pai. A caracterização de Nelson com base nesses elementos traz à memória os personagens Sem-Pernas e Volta-Seca, dois meninos de rua do romance *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado. Sem-Pernas também era coxo, pobre e trazia consigo uma carga de sofrimento acumulada, assim como Nelson. E também como Nelson, ele foi preso e torturado pela polícia. Volta-Seca, por sua vez, nutria uma paixão pelos feitos de Lampião, se dizia seu sobrinho, e ao fim do romance acaba por se tornar um cangaceiro do bando de seu “padrinho”. Os dois personagens também eram órfãos, como Nelson o era. Entre esses três personagens um ponto forte em comum os une: o ódio que nutrem por autoridades que representam o poder institucionalizado no Brasil, tais como governantes e polícia. Ademais, eles são personagens que vivem à margem da sociedade.²⁰³

A construção do personagem de Nelson “contém”, pois, histórias e vidas de outros personagens, como em uma rede de textos que se conectam nas entrelinhas intertextuais e que dão ao romance uma dimensão polifônica. A voz de Nelson é também a voz de outros personagens, que se refletem e são escutadas em sua própria voz. Ela é uma voz única, individualizada, mas povoada pela alteridade dos que falaram antes dele, mas que também falam com ele, ganhando uma sobrevida. Aqui menciono os personagens de Amado (1937), mas inúmeros outros podem ser encontrados na literatura brasileira com esse perfil, pois no fundo o autor está construindo, em Nelson, um tipo brasileiro. Isso não implica uma acusação de clichê ou mesmo a negação do

²⁰³ Apenas a título de curiosidade, importa dizer que as relações entre Nelson e personagens de Jorge Amado foram feitas por um leitor brasileiro de *Lá onde os tigres se sentem em casa*, que aceitou compartilhar comigo as suas impressões sobre o romance.

valor literário do personagem (personagem cópia da realidade), ao contrário, se trata de reconhecer que múltiplas possibilidades de leitura se ativam mediante esse diálogo instaurado nos intertextos. Leituras que apontam para a interlocução feita pelo romance com o barroco (europeu, mas também brasileiro) e para a aproximação entre imaginários franceses sobre o Brasil e imaginários veiculados pela literatura nacional. Essas camadas de leitura, como lembra Kristeva (1969, p. 83), não são estranhas ao texto literário, ao contrário, lhes são constitutivas: le ‘mot littéraire’ n’est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l’écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur”.²⁰⁴

Vale lembrar que a ativação do intertexto relativo ao personagem “Sem- pernas” ocorre independentemente da intenção do autor, isto é, o texto suscita essa leitura, permite que ela seja feita, tendo em vista a semelhança entre os personagens, mas isso não passa pela intencionalidade do autor, ou pelo menos não de forma consciente. Em entrevista (ROBLÈS, 2017), ao questionar o escritor a respeito dessas semelhanças, ele me revelou que nunca lera Jorge Amado, no entanto, lhe pareceu interessante como os imaginários se encontram.

De todo modo, as semelhanças se estampam talvez porque, mesmo sendo o romance de Amado do fim da década de 1930 e o de Roblès do início da década de 1980 (foi publicado em 2008, mas escrito nos anos 1980), modos semelhantes de captar a realidade atuaram na escrita desses dois textos, aspectos similares da sociedade brasileira chamaram a atenção dos dois escritores. A despeito dessa hipótese, mais importa, na realidade, perceber os diálogos textuais, a polifonia e as redes que vão se tecendo com o *corpus* de literatura brasileira a partir da figura de Nelson. Como já dito, Nelson é ele e também outros.

Diferentemente, o primeiro intertexto acima apontado, Nelson, *o Aleijadinho*, que remete ao Aleijadinho, artista mineiro barroco, figura intencionalmente no texto. A repetição desse recurso – há outros personagens que evocam, com seus nomes, personalidades brasileiras históricas, tal como o personagem médico, Euclides da Cunha – permite a construção de um mosaico de brasilidade que vai compondo a estrutura do

²⁰⁴ “[...] a ‘palavra literária’ não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento* de *superfícies* textuais, um diálogo de diversas escritas: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior”.

romance e ocupando um lugar da narrativa. Em consonância com os modos próprios de criar do autor e lembrando aqui palavras do crítico Alexis Brocas (2008)²⁰⁵, esse mosaico é mais um livro dentro do livro. Na medida em que a leitura avança, avança também a composição desse retrato feito de nomes que remetem a pessoas e a rostos conhecidos. Mais uma vez falando com Kristeva (1969), mas também com Riaudel (2015), importa lembrar que várias camadas perfazem um texto literário; as suas palavras são polissêmicas e leituras de diferentes níveis, do mais denso ao mais superficial, podem dele ser feitas. São essas peculiaridades do texto literário que permitem que uma única passagem, por vezes uma única palavra, suscitem observações de diferentes ordens e níveis. É nesse sentido que é plenamente possível que Nelson, o Aleijadinho, remeta aos meninos de rua de *Capitães da areia* (AMADO, 1937), mas também ao Aleijadinho, artista barroco, e, ao mesmo tempo, reflita a vontade do autor de estruturar a obra barrocammente.

Ainda, um outro Nelson surge durante a entrevista feita com o autor (ROBLÈS, 2017). Roblès revela que se inspirou no cantor brasileiro Nelson Gonçalves para atribuir o nome do personagem. Assim, ampliando o potencial polissêmico do texto e acrescentando mais uma peça ao mosaico de referências brasileiras que vai sendo tecido ao longo do romance, Nelson, o *Aleijadinho*, pode também ser associado ao compositor da conhecida canção *A volta do boêmio* (1967). No entanto, considero que essa é uma referência difícil de ser recuperada no texto, tendo em vista que, diferentemente do epíteto “Aleijadinho”, que participa de uma das linhas diretrizes da obra, qual seja, a aproximação do barroco europeu ao barroco brasileiro, a alusão a Nelson Gonçalves, a princípio, não faz parte de uma cadeia de significância do romance.

Como se organizam, pois, esses intertextos na tradução? Como eles são lidos, quais são os seus possíveis deslocamentos? Observando o início da tabela 4, algumas reflexões podem ser feitas:

²⁰⁵ “un livre par-dessus le livre” (Cf. Parte C do Capítulo 1 desta tese).

Recorte da tabela 4

Par un méchant jeu de mots entre <i>aleijado</i> (handicapé) et <i>alijado</i> (allégé), on l'appelait 'Nelson l'allégé', ou plus souvent l'allégé tout court (ROBLÈS, 2008, p. 33, grifo nosso).	Por um perverso jogo de palavras entre <i>aleijado</i> e <i>alijado</i> , ele era chamado de 'Nelson, o aleijado' ou, mais frequentemente, simplesmente de 'o aleijadinho' (ROBLÈS, 2011, p. 36, grifos nosso).
---	---

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

É interessante perceber que o jogo de palavras “aleijado/alijado” é realizado em português no texto em francês, e os tradutores brasileiros suprimem a tradução francesa (“handicapé/allégé”) que, no original, explica esse jogo para os leitores francófonos. Assim se tem que o trecho “*aleijado* (handicapé) et *alijado* (allégé)” passa a figurar como “aleijado e alijado”. O jogo de palavras não se sustenta em francês, por isso mesmo ele foi feito em português no texto-fonte, mas na tradução brasileira ele se realiza plenamente, afinal, ele foi pensado em português. Assim, o que precisou ser traduzido (mediante o procedimento de tradução por explicitação) no texto-fonte, prescindiu da tradução na própria tradução. Essa é uma particularidade que decorre de outra maior: em muitos momentos, os tradutores traduzem para o português textos franceses que são pautados por uma lógica do português brasileiro. Em outras palavras, mediante a tradução do francês se revelam expressões, ditados e modos de dizer brasileiros. Pensando nos desdobramentos dessas especificidades, esse exemplo reverte, inclusive, a tendência das traduções de serem maiores do que o original²⁰⁶, visto que os tradutores às vezes glosam para poder explicar palavras estrangeiras que não existem na língua de chegada. Nesse caso, os tradutores “reduzem” o texto original.

Outro aspecto que se observa na tradução é a facilidade de acesso ao intertexto que relaciona Nelson a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Visto que os leitores brasileiros são mais próximos historicamente e culturalmente dessa referência do que os leitores franceses, as entrelinhas textuais acabam por se explicitar na tradução.

Há também um efeito de inversão (no que concerne ao tratamento do estrangeiro da obra) que aparece na tradução desses trechos. A temática do cangaço, os elementos

²⁰⁶ O alongamento (“l’allongement”) é uma das tendências “deformantes” da tradução descritas por Berman (1999, p. 56): “Toute traduction est tendanciellement plus longue que l’original” / Toda tradução tem a tendência de ser mais longa do que o original”. Apenas para informação, a palavra “deformante” foi utilizada entre aspas para não suscitar uma leitura apressada de tais tendências, que por serem deformantes não quer dizer que elas não sejam, por vezes, igualmente necessárias para se caracterizar a tradução. Cf. a esse respeito uma leitura feita de Berman por Michel Riaudel (2015).

que a ela se articulam (vingança, revolta com o poder institucionalizado etc.), bem como a própria geografia dos lugares onde atuavam os cangaceiros (interior do Nordeste, muitas vezes com paisagens típicas do Sertão) mobilizam imagens tipicamente brasileiras e trazem o Outro para o interior do romance francês. Essas paisagens brasileiras, no texto da tradução, se aclimatam no próprio Brasil. O que o leitor implícito da tradução pode enxergar nessas passagens traduzidas é menos um cenário estrangeiro, exótico e contrastante com paisagens familiares, e mais um cenário próximo, habitual. A familiaridade da temática, o tipo de escrita adotada pelos tradutores e a naturalidade que dela surge, autoriza a falar que a tradução brasileira, em uma espécie de retradução do Brasil do romance, devolve algo ao original. Ao traduzir, ela restaura a própria originalidade do texto, tornando-o mais familiar.²⁰⁷ Nesse sentido, não me parece despropositado lembrar que Berman (1984), pensando junto com Novalis, afirma que a tradução potencializa o original (1984, p. 20).

A familiaridade que o texto original ganha ao ser traduzido pode ser sentida na escolha da palavra “paizinho” (“Não se atormente não, paizinho”) para traduzir a expressão “petit père” (“Ne t’en fais pas, petit père”). A palavra “paizinho”, em português, denota uma relação de afeto e mesmo de proteção, fazendo, inclusive, lembrar a relação que algumas pessoas têm, no Ceará de Nelson, com o “Padim Ciço” (Padre Cícero), visto por seus devotos como pai e protetor dos pobres. Já a expressão francesa “petit père”, também utilizada em um contexto de afeto, pode não traduzir tão facilmente essa relação de proteção que Nelson tem com o Tio Zé e a referência implícita ao “Padim Ciço” dificilmente será recuperada pelo leitor. Mais uma vez, considerando o movimento de tradução cultural no próprio romance (original), é

²⁰⁷ Para que se possa pensar na possibilidade de a tradução devolver algo ao original, uma suposta originalidade que apenas se realizaria mediante o prolongamento da obra mediante a tradução, é preciso considerar, junto com Derrida, em suas interlocuções com Walter Benjamin (1923/2008), que há uma falta inerente ao próprio original. Nesse sentido, retomando palavras de Derrida (1998, p. 7), ele (o original) “commence par manquer” / “começa faltando”. É nesse sentido que – e aqui Derrida fala lado a lado com Benjamin (1923/2008) – a relação de dívida não se estabelece apenas da tradução para com o original, pois o original, em sua falta, “espera” por uma tradução. Há que se reconhecer, claro, que tanto Benjamin como Derrida estavam pensando a tradução em um contexto bastante específico, se atendo a questões muito particulares, tal como os possíveis laços de parentesco entre as línguas e a suposta existência de uma “língua pura”. No entanto, os escritos desses autores, ou melhor, as leituras de Benjamin (1923/2008) feitas por Derrida (1998) inspiram uma ideia aqui exposta a título de hipótese: dentre todas as traduções de *Là où les tigres sont chez eux*, a tradução brasileira é capaz de realizar um devir da obra, tanto porque o seu texto se expande (do ponto de vista dos significados) com a tradução para o português – como no exemplo da tradução de *petit père* por paizinho, a seguir mencionada, que restaura o sentido de apadrinhamento contido na expressão –, como porque ela instala no polo de leitura leitores brasileiros, capazes de significar a obra a partir do *background* de informações que já possuem sobre o Brasil.

possível pensar que o autor está usando de um léxico francês, porém pensando imerso em aspectos culturais do Brasil e buscando traduzir, na sua língua materna, relações de configuração muito brasileira, tal como a de Nelson e Tio Zé, uma relação de apadrinhamento. Ou seja, um léxico que, eivado pela alteridade, veicula outra cultura, não a sua própria.

Nesse sentido, retomando Berman (1984), a potência da tradução está também em revelar sentidos presentes implicitamente na obra. Sentidos possíveis da expressão “petit père”, que o autor utilizou com precisão para traduzir a relação de apadrinhamento entre Nelson e Tio Zé, aparecem com mais vigor na escolha da palavra “paizinho”. Mais uma vez, a tradução promove uma espécie de readequação entre léxico e cultura que nem sempre decorre de escolhas dos tradutores voltadas para esse fim. A simples opção de se valer de uma certa oralidade e de modos de dizer próprios da região do Brasil na qual se situa a trama gera, quase que inevitavelmente, esse efeito de familiaridade no texto. Novamente, vale lembrar que há uma forte tendência que se dê o contrário, isto é, que a tradução de marcadores culturais, quando não traduzidos com estratégias de adaptação (AUBERT, 1998; 2003), suscitem um efeito de estranheza no texto de chegada. No entanto, aqui se trata da tradução do francês, mas são imaginários (franceses) do Brasil que se traduzem, por isso esse efeito de naturalização do texto. Assim, é como se, de alguma maneira, a expressão “petit père” nesse contexto já contivesse em si mesma a sua melhor tradução: paizinho.

Como se vê até aqui, há dois movimentos identificados na tradução, um que deixa transparecer a estrangeiridade do texto-fonte, mediante traduções que ressaltam a visada estrangeira do Brasil, e outro que faz emergir um Brasil familiar, fruto de uma escrita tão “natural” que um leitor implícito desavisado poderia desconfiar da condição de tradução do próprio texto traduzido. Nessas passagens, que de tão naturais poderiam ter sido escritas no Brasil por um escritor de língua portuguesa, tudo se passa como se os tradutores estivessem traduzindo o que já, de algum modo, soa brasileiro, mas que ganha de fato essa roupagem no concreto do texto traduzido.

2.2.3 *Dr. Euclides da Cunha, Sílvio Romero e o Governador Moreira*

As passagens seguintes se situam na Fazenda do Boi, propriedade de Moreira, governador corrupto do Maranhão. Desempenhando o papel de um personagem

machista, em um contexto de ironia que chega até o leitor através do autocentrimento do personagem, Moreira tenta, ao seu modo, entender os motivos da depressão de sua esposa, Carlotta – que não dificilmente faz pensar em Carlota Joaquina, cônjuge de Dom João VI que vem para o Brasil juntamente com a transferência da corte portuguesa.

Tabela 6

<p>[...] Ou bien était-ce depuis que Manchete avait publié cette photo du ‘gouverneur Moreira’ qui le montrait éméché, chemise ouverte, en train de mordiller le sein d’une danseuse de seconde zone ? La fièvre du carnaval, les cocktails de la réception au rectorat, et ce défi stupide lancé par Silvio Romero, le ministre des Travaux publics... il avait pourtant expliqué à sa femme les circonstances de sa conduite. Sur le coup, elle avait fait mine de comprendre, de pardonner cet écart et le scandale humiliant qui en avait résulté ; mais le soir même, elle avalait un tube de Gardénal avec son whisky.</p> <p>On l’avait sauvée de justesse. <i>Mauvaise ménopause, ça arrive plus souvent qu’on ne croit. Soyez patient avec elle, gouverneur, ce sera seulement l’affaire de quelques mois...</i></p> <p>Trop optimiste, comme toujours, le docteur Euclides... Cette comédie durait depuis bientôt trois ans, et avec une fâcheuse tendance à empirer. Dernièrement, Euclides da Cunha s’était mis dans la tête de leur conseiller une psychanalyse de couple ! Pour elle, ce n’était pas une mauvaise idée, à coup sûr ; mais lui, qu’est-ce qu’il avait à voir là-dedans ? Il devenait vieux, le docteur... Il faudrait songer à consulter quelqu’un d’autre. Discrètement, bien entendu (ROBLÈS, 2008, p. 134-135, grifos nosso).</p>	<p>[...] Ou, talvez, depois que a Manchete publicara a foto do ‘governador Moreira’ um pouco alto, a camisa aberta, mordiscando o seio de uma passista da segunda divisão. <u>A febre do carnaval, os coquetéis de recepção no palácio do governo, aquela aposta estúpida lançada por Silvio Romero, ministro de Obras Públicas...</u> Entretanto, explicara à mulher as circunstâncias que o levaram a tal conduta. Imediatamente ela fingira compreender e perdoar o deslize e o escândalo humilhante gerado; mas à noite mesmo, engolira um tubo de Gardenal com uísque.</p> <p>Fora salva por pouco. <i>Menopausa complicada; acontece com mais frequência do que pensamos. Seja paciente com ela, governador, isso passará em alguns meses...</i></p> <p>Como sempre, demasiado otimista o Dr. Euclides. A comédia já durava uns três anos, e com uma incômoda tendência a piorar. Ultimamente, o Dr. Euclides da Cunha metera na cabeça aconselhar-lhes uma terapia de casal! Para ela, não era uma má ideia, com certeza; mas de que poderia ser útil a ele?</p> <p>O médico estava envelhecendo... Seria preciso começar a pensar em consultar outro. Discretamente, bem entendido (ROBLÈS, 2011, p. 127, grifos nosso).</p>
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

O narrador assume a perspectiva de Moreira e, entre as suas reflexões, a voz que se lê no texto, grafada em itálico, é a do Dr. Euclides da Cunha, o médico da família do governador. Ora, o intertexto que se articula mediante o nome do personagem é rapidamente recuperado por um suposto leitor da tradução: Euclides da Cunha, escritor e jornalista brasileiro, é autor do conhecido livro *Os Sertões* (1902), escrito durante os anos em que acompanhou, como jornalista correspondente de guerra, o movimento de Canudos no Nordeste da Bahia. Mais acima, no início da passagem, Moreira se refere a um desafio (“un défi”) – que no contexto pode ser entendido como “aposta”, tal como

aparece na tradução – proposto pelo “ministro de Obras Públicas” (“ministre des Travaux publics”), Sílvio Romero. Também esse personagem, apenas aludido no romance, mas sem nenhuma relevância nas tramas, faz referência, através de seu nome, a uma personalidade brasileira, o escritor e político Sílvio Romero. Já Moreira, governador corrupto, cujo nome completo, informado no início do romance, é José Moreira da Rocha, faz referência ao político brasileiro de mesmo nome, que foi governador do Ceará de 1924 a 1927. José Moreira da Rocha, o político brasileiro, foi acusado de corrupção, de autoritarismo e teve o mandato marcado por muitas polêmicas. Ficou conhecido pelas execuções sumárias de cangaceiro recalcitrantes, ao que se sabe, em colaboração com o próprio Lampião.²⁰⁸

Se, por um lado, para o leitor francês, recuperar as narrativas por trás dos nomes, significá-las historicamente no Brasil ao qual elas se referem – acessar o papel de Euclides da Cunha com a publicação de *Os Sertões*, por exemplo, a conhecida influência das teorias de branqueamento racial em obras de Sílvio Romero²⁰⁹ ou as acusações de corrupção do governador cearense Moreira – é uma tarefa difícil, por outro lado, a inscrição desses nomes no romance acrescenta às tramas uma outra camada de leitura. Assim, a depender da postura do leitor, diferentes níveis de leitura do estrangeiro do texto, no caso, o Brasil, podem ser ativadas nessas passagens.

Na perspectiva do leitor visado pela tradução, o espaço estrangeiro da obra passa a ser o espaço familiar – ainda que nem sempre, pois, como já se viu, às vezes uma voz estrangeira ecoa na tradução e o familiar aparece com uma coloração menos habitual. No que concerne às vozes brasileiras do romance francês, é uma tendência da tradução torná-las mais claras devido à proximidade que se estabelece entre elas e o leitor brasileiro. No caso das intertextualidades em questão, além da recuperação mais rápida dos contextos pelos leitores implícitos, algumas conexões com o mundo extraficcional, que vão além dos nomes dos personagens, podem ser feitas com mais facilidade por esses leitores.

²⁰⁸ Cf. GRUNSPAN-JASMIN, 2001/2006.

²⁰⁹ Para conhecer a influência do chamado “racismo científico” do século XIX no Brasil e das teorias de branqueamento racial na obra de Sílvio Romero, ver, a respeito: Lilia Schwarcz (1993). E para uma leitura mais rápida, ver o artigo: SANTOS, R.; SILVA, R. Racismo científico no Brasil: um retrato racial do Brasil pós-escravatura. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 68, p. 253-268, mar./abr. 2018. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/er/v34n68/0104-4060-er-34-68-253.pdf>>. Acesso em 18 de outubro de 2018.

Assim, é possível estabelecer relações entre o papel desempenhado por determinados personagens no romance e algumas leituras já estabilizadas no imaginário brasileiro acerca das personalidades às quais eles se referem. Por exemplo, enquanto Euclides da Cunha tem uma importância perceptível nas tramas, ele é um intelectual admirado por Eléazar, com posicionamentos políticos que se opõem ao jogo sujo praticado por Moreira, Sílvio Romero é apenas um político sem nenhuma relevância, cujo nome é mencionado uma única vez em todo o livro e que faz parte do círculo de amizades do governador Moreira. Governador que, por seu turno, tem como um dos traços definidores de sua personalidade e sua atuação no romance, a corrupção, prática da qual Moreira, governador do Ceará no mundo extraficcional, também foi acusado.

Um leitor da tradução que, no momento mesmo de sua leitura, possui informações referentes a essas personalidades brasileiras pode cruzá-las com a personalidade do personagem e já apreendê-lo a partir desse *background* de informações, e assim se ativam outros níveis de leitura. Seria a presença forte, marcada e positivada no romance de Dr. Euclides da Cunha uma homenagem aos feitos de Euclides da Cunha no Brasil, como, por exemplo, as novas perspectivas sobre Canudos reveladas pelo seu livro e a desconstituição do mito de conspiração monarquista desse movimento? Seria a presença mitigada de Sílvio Romero e a sua figuração como um político corrupto do círculo frequentado por Moreira uma crítica às ideias contrárias à miscigenação desse intelectual brasileiro?

Essas possíveis relações mostram que o autor, ao utilizar esses nomes, não parece estar dando passos no escuro, pois os personagens dialogam com leituras constituídas no campo da história acerca das personalidades aludidas pelos seus nomes. Porém, mais do que responder a essas perguntas, importa perceber que mediante a recuperação desses intertextos na tradução, camadas de leituras vão se acrescentando à obra e um mosaico composto de rostos brasileiros vai sendo tecido paralelamente às tramas. No cruzamento entre as leituras embasadas no mundo extraficcional e aquelas suscitadas pelo romance, um potencial de abertura dos ângulos de interpretação se realiza na/pela tradução. Para falar junto com Berman (1999/2005), a sistemática da obra se revela mediante a tradução.

Observe-se o seguinte trecho:

Recorte da tabela 6

<p>La fièvre du carnaval, <u>les cocktails de la réception au rectorat</u>, et ce défi stupide lancé par Silvio Romero, <u>le ministre des Travaux publics...</u></p> <p>[...]</p> <p>Mauvaise ménopause, ça arrive plus souvent qu'on ne croit. Soyez patient avec elle, gouverneur, ce sera seulement l'affaire de quelques mois...</p> <p><u>Trop optimiste, comme toujours, le docteur Euclides...</u></p> <p>(ROBLÈS, 2008, p. 134, grifos nosso)</p>	<p>A febre do carnaval, <u>os coquetéis de recepção no palácio do governo</u>, aquela aposta estúpida lançada por Silvio Romero, <u>ministro de Obras Públicas ...</u></p> <p>[...]</p> <p>Menopausa complicada; acontece com mais frequência do que pensamos. Seja paciente com ela, governador, isso passará em alguns meses...</p> <p>Como sempre, demasiado otimista o Dr. Euclides.</p> <p>(ROBLÈS, 2011, p. 127, grifos nosso)</p>
--	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Merece destaque a última frase da tradução, que perde a inscrição do estrangeiro no texto-fonte: “Como sempre, demasiado otimista o Dr. Euclides”. Sem muito esforço, a tradução familiariza o texto, pois a sua temática se acomoda ao olhar do leitor visado, uma acomodação que pode ser sentida tanto no léxico como nas referências por ele mobilizadas. Em exemplos como esse, tudo se passa como se a tradução tornasse tudo “mais brasileiro”: a febre do Carnaval se associa à língua portuguesa, que se associa à referência ao escritor de *Os sertões* e que compõe um cenário muito brasileiro. E nesse conjunto de brasilidade, o familiar se instaura na mirada do leitor e as marcas do estrangeiro, tão presentes no romance francês, vão se dissipando. Importa notar que, no exemplo em questão, essa familiarização vem acompanhada de um possível acréscimo de sentido: a tradução de “docteur”, que caracteriza Euclides da Cunha como médico, por “Dr.”, que no Brasil denota também um título ou mesmo o reconhecimento de alguma posição de superioridade na hierarquia social, pode suscitar leituras não ativadas pelo texto em francês. Ou, por outro lado, também se pode supor uma ambiguidade no uso de “docteur” no texto-fonte, que extrapola o uso habitual dessa palavra em um contexto francês, tendo em vista a ambientação brasileira da trama.

Na tradução da palavra “rectorat”, por exemplo, é quase um procedimento de adaptação cultural que se verifica: “palácio do governo”. O movimento tradutório, no entanto, se dá em uma direção inabitual, pois ele busca uma palavra (expressão) para “traduzir” a realidade local, que, na condição de uma realidade estrangeira, já foi traduzida no texto-fonte. Em outras palavras, não se trata de buscar um equivalente para um possível órgão (ou instância de poder) francês denominado “rectorat”, mas de perceber qual órgão do Brasil o discurso francês traduziu mediante essa palavra. Tendo

em vista que Moreira é governador e que “Palácio do governo” é uma expressão genérica para designar a sede do governo executivo estadual no Brasil, a tradução toma por parâmetro essa informação, de fácil acesso aos tradutores, e recupera para o leitor brasileiro essa referência. Nesse sentido, a tradução realiza um movimento de retradução, pois retraduz para o seu público-alvo a “tradução” de um aspecto da realidade brasileira contida no discurso de Moreira.

A hipótese de que o autor do romance “traduziu” um referente brasileiro, que possivelmente é o “palácio do governo”, por “rectorat”, palavra que remete à função de direção, mas que é comumente utilizada em um contexto universitário²¹⁰, se sustenta pelo fato de que praticamente não há referências ao mundo universitário/acadêmico na trama que envolve Moreira. Por outro lado, tendo em vista que no texto-fonte “rectorat” não aparece grafado com itálico, um leitor francês dificilmente compreenderia o que fazia Moreira em um lugar como esse, seja porque os ambientes universitários não eram familiares ao personagem, seja porque não há nenhuma indicação de que “rectorat” está sendo entendido como a sede do governo de Moreira no Maranhão – interpretação levada a cabo pelos tradutores.

Se, por um lado, a partir de uma adaptação dos referentes socioculturais do Brasil (“rectorat” / “palácio do governo”), a tradução ancora o texto em uma realidade brasileira, o eco de uma voz estrangeira por trás desse Brasil familiar pode ser “escutada” na tradução da expressão “le ministre des Travaux publics”: “ministro de Obras públicas”. Em que pese a estranheza ainda maior que produziria uma tradução como “ministro dos Trabalhos públicos”, a expressão “ministro de Obras públicas” é marcada por um anacronismo que dificilmente escaparia aos olhos de leitores brasileiros atentos²¹¹, posto que estejam minimamente habituados com as nomenclaturas existentes para designar os ministérios e, portanto, os cargos dos ministros no Brasil. Por outro lado, pensando na produção de sentido da passagem, pode soar estranha a associação de um ministro ao palácio do governo, pois duas esferas aí se confundem, a estadual e a federal. Os cargos de ministros estão associados ao presidente, portanto, ao palácio do

²¹⁰ Cf. CNRTL RECTORAT. Disponível em <<http://www.cnrtl.fr/definition/rectorat>>. Acesso em 18 de nov. 2018.

²¹¹ Para informações sobre a existência de um Ministério de Obras Públicas no Brasil, ver, a respeito: ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DA TORRE DO TOMBO. Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. Disponível em: <<http://www.aatt.org/site/index.php?op=Nucleo&id=1429>>. Acesso em 18 de nov. 2018.

planalto, e não ao governador e ao palácio do governo. Ainda assim, nada impede que um ministro tenha proposto um desafio a um governador, ou mesmo que exista uma amizade entre eles.

Com essa voz estrangeira que vaza no discurso traduzido do personagem Moreira, no momento em que ele se refere ao “ministro de Obras públicas”, mais uma vez um efeito fora das expectativas se produz: o que não causa estranheza no público de leitores franceses pode soar estranho aos ouvidos brasileiros. Na ótica do leitor francês, já que a realidade em questão lhe é distante, em casos como esse não há parâmetros para auferir uma possível singularidade nessas instâncias administrativas brasileiras traduzidas para o francês. Ao contrário, o estrangeiro pode mesmo se tornar mais próximo e suas singularidades serem atenuadas em virtude de uma possível familiaridade com a expressão escolhida: “ministre des Travaux publics”. Porém, mediante a tradução da expressão para o português, um sutil ranço de estranheza acaba por atravessar esse Brasil que, via de regra, chega como muito familiar.

Percebe-se, então, que as próprias inversões previstas em função das peculiaridades do *corpus* também se invertem e, assim, surpreendem. Isto é, a tendência de o estrangeiro do romance se tornar um estrangeiro-familiar sem muito esforço por parte dos tradutores, ou seja, sem que eles precisem adaptar o texto para que esse efeito se produza, nem sempre se verifica. Em exemplos vistos da tradução de expressões que aparecem em português no texto-fonte, quanto mais os tradutores preservavam as feições próprias ao original, traduzindo essas expressões mediante a sua “simples” transposição para o texto traduzido, mais era um Brasil próximo, conhecido que se veiculava. Porém, no caso em questão, a tradução de palavras que remetem a cargos e instituições brasileiras precisaria ter sido mais adaptada para que uma estranheza não fosse produzida – e com isso não se afirma que essa estranheza não seja bem-vinda, se não mesmo, desejada. Essa constatação confirma que, nas análises e atividades tradutórias, ainda que tendências gerais possam se estabelecer, efeitos contraditórios ou inesperados podem advir de um olhar detalhado para os dois textos colocados em relação.

2.3 Traduzindo a alteridade

2.3.1 *O anúncio da temática*

O jogo entre o nós e o Outro é inerente à toda tradução. Michel Riaudel, ao se ater à “sistemática da deformação” pensada por Antoine Berman (1995; 1999) inscreve essa deformação como uma consequência necessária às transferências realizadas pela tradução, pois o próprio movimento de forjar uma identidade inclui e contempla diferenças. Nesse sentido, Riaudel pondera:

Cependant là²¹² où l'exégèse judéo-chrétienne y lisait une malédiction, le traductologue n'y verra que le jeu inévitable et nécessaire du transfert. La fabrique d'identité est porteuse de différence, dans la mesure où le traducteur est au cœur d'une tension essentielle entre le nous et eux, entre le même et l'autre. Le texte étranger, introduit dans une autre langue, déplacé dans une autre culture, dans un autre contexte énonciatif, est par nature (parce qu'étranger et, ajouterions-nous, *a fortiori* parce que texte littéraire) supposé renvoyer 'de nous-mêmes une image où nous ne nous reconnaissons pas'²¹³ (RIAUEDEL, 2015, p. 3).²¹⁴

A “tensão essencial entre o nós e eles”, que está no coração de toda atividade tradutória, aqui se potencializa pelo fato de que a alteridade se constitui como um tema do romance estudado. Nesse sentido, para além do exercício de alteridade intrinsecamente próprio às traduções, os tradutores também se deparam com a tradução de histórias que têm por mote os diferentes modos de conhecer o Outro e, como em um movimento especular, de conhecer a si mesmo. O deslocamento de si para o Outro, que faz parte da busca por um maior conhecimento de si mesmo, aproxima o tradutor de um

²¹² O “là” se refere à sistemática da deformação, que de acordo com Berman (1995) opera em toda tradução.

²¹³ Na frase entre aspas o autor abre uma nota indicando a seguinte referência: Patrice Maniglier, ‘La parenté des autres (à propos de Maurice Godelier, *Métamorphoses de la parenté*)’, *Critique*, n° 701, Paris, oct. 2005, p. 773-774.

²¹⁴ “Entretanto, lá onde a exegese judaico-cristã lê uma maldição, o estudioso da tradução verá apenas o jogo inevitável e necessário da transferência. A fábrica de identidade é portadora de diferença, na medida em que o tradutor está no coração de uma tensão essencial entre o nós e eles, entre o mesmo e o outro. O texto estrangeiro, introduzido em uma outra língua, deslocado para uma outra cultura, para um outro contexto enunciativo, está por natureza (porque estrangeiro e, acrescentaríamos, *a fortiori* porque texto literário) destinado a reenviar “de nós mesmos uma imagem na qual não nos reconhecemos.”

antropólogo: “Tel l’anthropologue, le traducteur (mais encore le critique) doit ‘apprendre à se connaître’²¹⁵, éclairer l’autre de soi, l’autre du je – depuis que nous savons que *je est un autre* –, pour avancer lucide sur le chemin qui vise à faire de l’autre un je²¹⁶” (RIAUEDEL, 2015, p. 3).

Além do exercício de alteridade próprio ao antropólogo, extensível, em dada medida, ao tradutor, no caso em questão os tradutores traduzem histórias (portanto, sentimentos, sensações, textos implícitos etc.) que versam sobre o encontro com o Outro e sobre as mudanças profundas que daí decorrem. Com base nessa constatação, a observação do tratamento da alteridade no romance se fez uma necessidade. Isto é, para observar como os tradutores traduzem as experiências de alteridade presentes em *Là où les tigres sont chez eux* é preciso, antes de mais nada, entender como se dão tais experiências, perceber como o tema é abordado. Se para que um tradutor traduza (e assim transfira) as relações, os jogos, os intertextos e a própria sistemática que atua no original é preciso que ele enxergue, no texto-fonte, esses aspectos, para que se possa, neste trabalho, empreender análises da tradução é necessário também visualizar o modo como as experiências de alteridade aparecem, e ganham forma, no original.

É nesse sentido que, como procedimento para realizar a crítica de uma tradução, Berman (1995, p. 65-29) sugere que após a leitura atenta do texto traduzido – que objetiva averiguar se ele se sustenta (em um duplo sentido)²¹⁷ ou não – uma leitura atenta do original (observando as suas “correlações sistemáticas”) seja igualmente realizada. Nesses procedimentos, um postulado que se aplica à crítica de traduções se aplica também à análises textuais:

²¹⁵ Em nota o autor indica a referência da frase: Claude Lévi-Strauss, ‘Jean-Jacques Rousseau fondateur des sciences de l’homme’, in *Anthropologie structurale II*, Paris, Pocket, coll. ‘Agora’, 1996, p. 48 [Plon, 1973].

²¹⁶ O autor aqui também abre uma nota fazendo referência ao texto acima citado (em nota) de Lévi-Strauss.

²¹⁷ Sustenta-se como um texto escrito na língua receptora, em conformidade com suas normas, mas também como um “verdadeiro texto (sistematicidade e correlatividade, organicidade de todos os seus constituintes)” (BERMAN, 1995, p. 65).

D'une façon générale, il faut refuser avec la dernière énergie, surtout depuis qu'on a commencé à enseigner la traduction littéraire, toute *inféodation* du traduire à un quelconque discours conceptuel qui, directement ou non, lui dirait 'ce qu'il faut faire' ; cela vaut pour l'analyse textuelle, pour la poétique, la linguistique, mais aussi (sinon surtout) pour les 'traductologies' en tout genre²¹⁸ (BERMAN, 1995, p. 69).

Fugindo da linha prescritivista, mas buscando não incidir em análises que, tal como críticas de tradução ingênuas (BERMAN, 1995, p. 44), acabam por comparar original e tradução em inúmeros aspectos, medindo desvios e catalogando diferenças, mas não deixam claro em que estão centradas, delimite-se, desde já, o objetivo central – a “ambição particular” para falar com Berman (1995, p. 44) das análises e descrições que seguirão. Em consonância (e continuidade) com objeto desta tese, busco verificar, na tradução das experiências de alteridade, como o texto traduzido opera (ou não) deslocamentos nos lugares do Outro e do mesmo no romance e/ou revela novas maneiras de entender essas relações do estrangeiro com o familiar.

O que segue nas próximas linhas, o anúncio da temática, visa justamente observar os momentos em que as relações e experiências de alteridade se estabelecem no romance (original e tradução), percebendo, com esse fim, como a temática se anuncia no título e na epígrafe. Em um segundo momento, procederei com as análises de passagens em que atuam fortemente os encontros entre culturas, mas também entre ontologias, nas quais, retomando as palavras do próprio autor (ROBLÈS, 2017) a experiência de alteridade se radicaliza.

Já na abertura do romance, se lê na epígrafe de Johann Wolfgang von Goethe: “Ce n'est pas impunément qu'on erre sous les palmiers, et les idées changent nécessairement dans un pays où les éléphants et les tigres sont chez eux”²¹⁹. A leitura dessa citação, que figura na página de rosto juntamente à referência da obra da qual ela foi extraída, *Les Affinités électives*, complementa o sentido do título e permite entrever que o “Là”, presente no título, possivelmente se refere a um país. Sendo elefantes e

²¹⁸ “De um modo geral, é preciso recusar até o último esforço, sobretudo depois que começamos a ensinar a tradução literária, todo *enfeudamento* do traduzir em um discurso conceitual que, diretamente ou não, lhe diria ‘o que se deve fazer’; isso vale para a análise textual, para a poética, a linguística, mas também (senão sobretudo) para as tradutologias de todos os gêneros”.

²¹⁹ “Não é impunemente que se erra sob as palmeiras, e as ideias necessariamente mudam em um país onde elefantes e tigres estão em casa”.

tigres animais selvagens, um país onde eles se sentem em casa aponta para um lugar onde a separação civilizatória natureza-cultura ainda não se estabeleceu por completo. Pensando, porém, na citação original, em alemão, a palavra utilizada por Goethe, “Lande”²²⁰, (traduzida como “pays”), tem um sentido mais vago, podendo significar país, mas também terra, região etc. É, portanto, a presença do exotismo que se faz perceber nessa passagem: o Sul visto por um Norte, mais especificamente pela Alemanha, e sendo caracterizado por seus elementos tropicais e exóticos, como palmeiras, tigres, elefantes... De modo que, o uso dessa citação como epígrafe se interpreta no âmbito do próprio romance no qual ela figura, nas relações de sentido tecidas entre ela e o texto da obra, mas também a partir de um olhar de recuo para o seu contexto original, afinal, a sua escolha pelo autor (Roblès) não se deu por acaso.

Outros elementos da epígrafe apontam para um processo de mudança, levando a crer que aquele que “erra” sob palmeiras nesse estranho país onde, não pessoas, mas elefantes e tigres estão em casa, não permanece o mesmo. A epígrafe pode remeter à mudança pela qual passou o autor em suas “errâncias” por terras brasileiras ou mesmo à modificação por ele vivida durante o processo de escrita do livro, no qual suas experiências ganharam outro tipo de vida, mas ela também anuncia as mudanças que viverão os personagens ao longo do romance e mesmo a mudança do próprio leitor, que possivelmente não será o mesmo ao fim da leitura. Nesse sentido, em consonância com o título, a epígrafe escolhida por Roblès para abrir o romance pode ser lida como metáfora da alteridade, de um encontro com o Outro que produz marcas profundas. Um Outro tão diferente, tão pleno em sua alteridade, que o viajante que o encontra já não pode mais ser o mesmo.

Ao cruzar a leitura do título em português com a epígrafe traduzida na folha de rosto, uma diferença salta aos olhos: ambos trazem o acréscimo do verbo “sentir”. Assim, *Là où les tigres sont chez eux* se torna *Lá onde os tigres se sentem em casa* (grifo nosso), ao passo que a epígrafe acima citada assim aparece: “Não é impunemente que passeamos sob as palmeiras e mudamos forçosamente de ideias em um país onde os elefantes e os tigres se sentem em casa” (GOETHE *apud* ROBLÈS, 2011, grifo nosso). Em trocas de e-mail, a tradutora Maria de Fátima Oliva do Coutto me esclarece que, em

²²⁰ “Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen, und die Gesinnungen ändern sich gewiß in einem Lande, wo Elefanten und Tiger zu Hause sind” (GOETHE, 1809/2000, s/p).

uma tradução consagrada do livro de Goethe, esse extrato foi traduzido com o acréscimo do verbo “sentir”, e ela, por sua vez, optou por manter essa escolha.²²¹

A imagem de um país onde elefantes e tigres *se sentem* em casa acrescenta uma dimensão subjetiva ao título, à epígrafe e, consequentemente, à porta de entrada da obra de Roblès, ampliando, assim, o sentido da metáfora. Há uma diferença de ordem semântica entre as expressões “estar em casa” e “se sentir em casa”, e uma carga de subjetividade maior emana da segunda expressão. A escolha de traduzir “sont” (estão) por “se sentem” gera um deslocamento de subjetividade do “sujeito” para o “objeto” – considerando como objeto os tigres e elefantes, em seus sentidos simbólicos e metafóricos. Ao passo que o título traduzido passa a ideia de que nesse “Lá” distante que é o Brasil, tigres e elefantes se sentem em casa, no título do romance francês é a subjetividade do sujeito enunciador que conclui que esses animais selvagens estão em casa no Brasil.

Outra tradução brasileira do livro de Goethe (traduzida do original em alemão por Tercio Redondo) que não a utilizada por Coutto apresenta as seguintes soluções:

Às vezes, quando me assalta a curiosidade em torno dessas aventuras, invejo o viajante que contempla tais maravilhas ao lado de outras, numa relação viva e cotidiana. Mas também ele se torna outra pessoa. Ninguém vagueia impune sob a copa das palmeiras, e as ideias certamente mudam numa terra habitada por elefantes e tigres (GOETHE, 2014, p. 125, grifo nosso).

O tornar-se Outro que se lê tanto nas entrelinhas da epígrafe em francês como nas da epígrafe em português se explicita no contexto da tradução acima. Uma errância e uma forma de estar à deriva ganham luz nessa tradução mediante a escolha do verbo “vaguear” – a epígrafe em francês usa o verbo “errer” e a em português o verbo “passear”. A errância e o ato de se perder ativados no verbo “errer” (errar) se perdem parcialmente na escolha do verbo “passear” pela tradução brasileira. A errância também dará o tom, em todo o romance, das buscas sem fim dos personagens, das histórias mal-

²²¹ Nas palavras de Coutto, “Usei um texto consagrado do Goethe no qual a tradução aparece como se sentem – e não estão em casa” (comunicação pessoal).

acabadas, dos caracóis e labirintos nos quais se embrenham, erro após erro. Personagens que, de algum modo, estão sempre perdidos e em busca de se encontrar.

Entretanto, mais uma vez, voltando o olhar para o texto em alemão, percebe-se que o campo semântico do verbo “wandern”²²² está de fato mais próximo do verbo “passear” do que do verbo em francês “errer”. Como dito, importa observar a figuração da epígrafe nas produções de sentido das tramas, isto é, o modo como ela compõe com os sentidos que vão se construindo ao longo do romance. Por outro lado, é também importante perceber que, tal como no exemplo da tradução de versos escondidos de Hölderlin na fala atrapalhada de Heidegger, o papagaio, o texto traduzido acessa os implícitos do original e os traduz. E aqui se coloca uma questão tradutória – apenas pontuada, para que não se produza desvios exagerados das questões que importam na análise: os tradutores deveriam se ater à superfície textual, ou a explicitação de implícitos pode ser também ser almejada por determinada tradução?

No que concerne à errância dos personagens, pode-se pensar na expedição na floresta amazônica feita por Elaine, Mauro e seus colegas professores, na qual todos se perdem e a trama passa a girar em torno da busca por sobrevivência na floresta²²³, ou mesmo na viagem de Roetgen a Canoa Quebrada, completamente fora do roteiro do personagem. Nessa viagem, Roetgen também se perde, embora de outros modos, marcadamente subjetivos: perde-se de si mesmo, extrapola os seus limites com bebidas e festas e volta à Fortaleza buscando o seu eixo de equilíbrio perdido na praia.²²⁴

Atendo-me ainda ao título, como já dito no primeiro capítulo desta tese, a figuração da palavra “tigres”, tanto no título em francês como no título em português, não raramente suscita indagações do tipo: por que tigres no Brasil quando se sabe que na América do Sul existem onças, mas não tigres?²²⁵ O estranhamento não passou

²²² Caminhar, passear, vagar. Cf. <<https://michaelis.uol.com.br/escolar-alemao/busca/alemao-portugues/wandern/>> Acesso em: 18 de nov. de 2018.

²²³ Cf. capítulos IX, XII, XVIII, XXI e XXVII do romance (original e tradução).

²²⁴ Cf. capítulos VII, X, XIII e XIX do romance (original e tradução).

²²⁵ Entretanto, a menção a tigres no Brasil no âmbito da literatura europeia não é exatamente uma novidade. Por exemplo, no conhecido poema épico de Jose de Santa Rita Durão, *Caramuru* (1781), os tigres aparecem em mais de um canto: “Mas a gente infeliz, no sertão vasto, Por matos e montanhas dividida, É fama que uns de tigres foram pasto, Outra parte dos bárbaros comida” (Canto 1, XCII, grifo nosso) / “Já rota a margem, que nas brancas praias Às ondas posto tinha o grão-sob’rano, Passam as águas das extremas raias Onde se ajunta com o monte o plano; O peixe nadador, nas altas faias, No ninho esta do alígero tucano; E em seios as baleias ver puderas, Covis dos tigres e antros de panteras” (Canto 3, LII) / “Seguia-se nas forças tão robusto, Quanto no aspecto feio, e em traje horrendo, Um que com fogo sobre o torpe busto Dois tigres esculpira combatendo. Este é o bravo Tapu, que enche de susto Tudo, co’o grão-

despercebido ao tradutor Mauro Pinheiro, como se percebe na observação por ele feita através de email:

O título cabe sempre à editora escolher. Neste caso, o que mais me chocou foi o autor optar por tigres no título, quando no Brasil, e na América do Sul em geral, não há tigres, mas onças. Em francês, jaguar teria caído muito bem, na minha opinião (comunicação pessoal).

É interessante perceber que o personagem Moreira, governador do Maranhão, tem como animal de estimação exatamente um “jaguar” (em francês), traduzido pelos tradutores como onça-pintada. Diferentemente de tigres, as onças-pintadas fazem parte da fauna brasileira – boa parte da população de onças-pintadas do planeta se encontra no Brasil. Ora, o fato de um personagem possuir uma onça-pintada (animal comum no Brasil), e não um tigre (igualmente um felino, mas que não se encontra na fauna brasileira), leva a pensar que a escolha da palavra “tigres” para o título não foi feita ao acaso. Pode-se compreendê-la a partir da seguinte linha de interpretação: o autor do romance, sabendo que não existe tigres no Brasil, utiliza essa palavra no título para, por meio dela, ativar um sentido metafórico, que ficará mais claro na leitura da epígrafe. O leitor, ao perceber que os tigres do título (*Là où les tigres sont chez eux*) são os mesmos tigres da epígrafe (“[...] où les éléphants et les tigres sont chez eux”), será levado a interpretar o título a partir do sentido que decorre da epígrafe.

Deste modo, os tigres do título, lidos em consonância com os da epígrafe, sopram aos ouvidos dos leitores atentos um princípio norteador do romance: não é impunemente que se vai ao encontro do Outro – sendo os tigres e elefantes uma representação desse Outro. As ideias mudam necessariamente e não se pode permanecer o mesmo. Assim, as portas de entrada do romance (título e epígrafe) emitem para o leitor um alerta, deixando claros os preceitos nos quais se fundará o pacto de leitura, ao qual ele, o leitor, precisa aderir para que esse dispositivo funcione. Em outras palavras, já no início do romance o leitor atento fica ciente: é uma experiência de alteridade que o espera.

tacape acometendo, E que, mil cutiladas dando espessas, Derriba troncos, braços e cabeças” (Canto 4, XXIV). Cf. SANTA RITA DURÃO, 1781/2006.

A tradução, ao optar por manter os tigres do título, em vez de traduzi-los por onças-pintadas ou jaguares, por exemplo, preserva o sentido metafórico da palavra. O tigre é um grande predador, representante da “natureza selvagem” e de uma potência superior ao homem (sem armas). Assim como no original, também na tradução, o leitor, ao se deparar com a onça-pintada de Moreira, poderá fazer uma leitura retroativa do título. Nessa leitura, a dimensão metafórica dos tigres se confirmará, pois o contraste com as onças-pintadas, que existem de fato no Brasil, enfatiza a metáfora. Assim, a figuração da palavra “tigres” no título traduzido é um modo de manter viva a temática geral do romance, pautada nas relações e experiências de alteridade que têm como cenário o Brasil. Por um lado, no espaço de recepção da obra traduzida, é possível que o sentido metafórico do título ganhe uma evidência, pois a informação de que não há tigres na América do Sul pode ser rapidamente acessada e, não havendo tigres nesse continente, se percebe que essa palavra figura no título necessariamente simbolizando algo. Por outro lado, tomando por base o comentário de um leitor francês sobre o livro, já veiculado nesta tese (no capítulo 1)²²⁶, é igualmente bastante intuitiva a interpretação metafórica dos Tigres do romance por parte de leitores francófonos.

A complexa relação entre o eu e o Outro – que é igualmente a relação entre o familiar e o estrangeiro – vai assim se articulando desde o início do romance. Ao longo das tramas, através do movimento duplo e simultâneo dos personagens de encarar o Outro que os interpela e, nesse encontro, descobrir a si mesmo²²⁷, e também mediante

²²⁶ “[...] Oh ! je sais, il n'y a ni tigre ni éléphant en Amazonie. Mais, le jaguar d'un gouverneur véreux” (BLOG WODKA, 2008, s/p) / “[...]Oh! Eu sei, não há nem tigre nem elefante na Amazônia. Mas o jaguar de um governador corrompido”.

²²⁷ Um exemplo desse duplo movimento é a leitura da biografia de Kircher por parte do personagem principal, Eléazard von Wogau, através da qual ele aprende sobre o jesuíta, mas aprende também sobre si mesmo. Outro exemplo é o diário de Eléazard, no qual, em vez de reflexões na primeira pessoa, o personagem faz observações de todas as ordens, incluindo os outros na composição de si mesmo, povoando-se pela alteridade e compreendendo-se a partir dela. As passagens a seguir, que constam no diário de Eléazard, refletem os movimentos aqui descritos: “*Carnets d’Eléazard* – SERTÃO est une déformation de *deserto* : le désert. Ils disent aussi l’Intérieur. *Sertanejo* : celui qui habite le désert, qui est lui-même déserté... AJOUTER UNE NOTE sur la ‘machine anémique’ inventée par Kircher. Inopérante, mais charitable. Inopérante jusque dans la charité ? Elle le rend plus humain, en tout cas”; “KIRCHER est un vulgaire manipulateur. Il trafique les faits pour les ramener à la raison. Sa bonne conscience est sans excuse. Propagation de la foi, propagande, détournement de l’histoire, etc. : rien que de très connu dans cet enchaînement. La certitude d’être dans son bon droit est toujours le signe d’une vocation secrète pour le fascisme” (ROBLÈS, 2008, p. 235, 303). / “*Cadernos de Eléazard* – SERTÃO é uma corruptela de deserto. Chamado também de “interior”. Sertanejo: aquele que habita o deserto, que é deserdado. ACRESCENTAR UMA NOTA sobre a “máquina anêmica” inventada por Kircher. Inoperante, mas caridosa. Inoperante até por caridade? Em todo caso, ela o torna mais humano”; “Kircher é um manipulador vulgar. Ele deturpa os fatos para reconduzi-los à sua razão. Propagação da fé, propaganda, desvio da história etc.: tudo bem conhecido nesse encadeamento. A certeza de estar no caminho certo é sempre sinal de uma secreta vocação para o fascismo” (ROBLÈS, 2011, p. 219 e 282).

um trabalho com a língua feito pelo escritor – as palavras escolhidas, os jogos de linguagem –, essa temática vai se tecendo no romance e se desvelando cada vez mais para o leitor.

2.3.2 *Entre transes xamânicos e brancos atarantados: nos limites da alteridade*

Si on a choisi d’aller vers l’autre, même si on ne
l’accueille pas, de toute façon, il va nous changer.
Parce qu’on n’est pas chez nous.²²⁸

Jean-Marie Blas de Roblès (*em entrevista
concedida à autora da tese*)

Prossiga-se, agora, com as análises das passagens marcadas por experiências de alteridade sabendo que, como já mencionado, descrições e interpretações dessas passagens no romance original se fazem necessárias para que se possa, seguindo uma linha interpretativa, proceder com o cotejo entre texto-fonte e tradução.

A excursão feita por Elaine e seus colegas paleontólogos na Amazônia brasileira culmina no encontro inusitado com uma tribo indígena²²⁹, sem nenhum contato com a civilização branca moderna. Na estranheza produzida por esse encontro, que beira o extremo da alteridade, pois não há uma língua em comum que permita a comunicação e não há traços de civilização por perto²³⁰, dois grupos humanos precisarão dar o melhor de si para estabelecer algum tipo de relação.

Simbólico do encontro de mundos, as passagens a seguir, a princípio, não refletem o Brasil no espelho da Europa, mas duas metafísicas que se encontram em um

²²⁸ “Se escolhemos ir ao encontro do outro, mesmo que não o acolhamos, de todo modo, ele vai nos modificar. Pois não estamos em casa”.

²²⁹ É tentador utilizar a expressão “grupo indígena” em vez de “tribo”, tendo em vista o sentido evolucionista que pode assumir a palavra “tribo” na antropologia, apontando para organizações sociais inferiores. No entanto, optei por manter a expressão utilizada no romance, até mesmo por ela ser reveladora do fato de que esse cuidado não foi uma prioridade na narrativa.

²³⁰ “Là c’est l’extrême, quand il a la rencontre avec les indiens. Là, il a vraiment... Il n’y a plus la langue, il n’y a plus rien, il y a... des hommes qui n’ont pas fait le choix encore de la civilisation, qui rencontrent des gens qui, eux, sont déjà loin de la civilisation, comment se parler... ?” (ROBLÈS, 2017) / “Quando há o encontro com os índios, aí é o extremo... Aí, há realmente... Não há mais língua, não há mais nada, há... Homens que ainda não fizeram a escolha da civilização, que encontram pessoas que, por sua vez, já estão longe da civilização, como se comunicar...?”.

espaço marcadamente brasileiro: o pantanal do Mato Grosso do Sul. A inscrição ameríndia nesse espaço, que desdobra na obra uma alteridade inusitada²³¹, de brasileiros com brasileiros, se percebe no léxico mobilizado, em agenciamentos particulares e formas de dizer que traduzem uma cosmologia própria. Em outras palavras, visões de mundo não simplesmente opostas, mas tão distanciadas cuja comparação não é evidente, entram em cena nesse encontro. Ou, para me valer do perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro (2005), uma pluralidade de mundos emerge desse encontro – o que não se confunde com diversos pontos de vista que se articulam sobre um mesmo mundo.

Tendo em vista que, em alguns momentos, o perspectivismo ameríndio será articulado como uma linha interpretativa possível para certos trechos analisados, cabe fazer uma incursão, ainda que breve, nesse “regime de pensamento”. De acordo com Viveiros de Castro, enquanto as cosmologias multiculturalistas modernas

[...] se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e dos significados –, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, s/p).

É nesse sentido que, ao passo que as epistemologias ocidentais se baseiam no chamado multiculturalismo – a natureza é única, mas variados são os pontos de vista sobre ela – as epistemologias ameríndias, por sua vez, se pautam pelo multinaturalismo: o ponto de vista não varia, mas há múltiplas naturezas, não apenas uma.

A diferença entre a metafísica ocidental e as epistemologias ameríndias, que nos são “traduzidas” pela antropologia perspectivista de Eduardo Viveiros de Castro, se explicita na leitura feita desse autor por Michel Riadel:

²³¹ Boa parte das tramas brasileiras do romance põe em presença personagens europeus e brasileiros, fazendo com que a alteridade brasileira se reflita no espelho da Europa. Na trama que envolve Elaine, não há um personagem estrangeiro para interpelar o Brasil de uma posição de distância, sendo a estrangeiridade exercida, em modos e proporções diferentes, pelo próprio índio brasileiro. É nesse sentido que, no contexto do romance, a alteridade que se experimenta entre brasileiros (brancos) e brasileiros (índios) se faz inusitada. Como se verá, essa outra configuração de encontro (não mais entre europeus e brasileiros) tende a produzir efeitos igualmente novos nos possíveis leitores brasileiros da tradução.

La métaphysique occidentale repose sur l'idée que le monde nous est commun, mais que c'est par l'âme et son orientation, le point de vue, les visions du monde [...], que nous nous distinguons. Une anthropologie perspectiviste, celle d'Eduardo Viveiros de Castro et d'autres, nous introduit à une autre ontologie, amérindienne, selon laquelle l'âme est commune à tous les êtres, et ou c'est le monde que chacune voit qui diffère²³² (RIAUEDEL, 2018, no prelo).

Como se pode depreender, as implicações de encontros entre ontologias, e também epistemologias, tão diversas, são inúmeras e de diferentes ordens. De modo que até mesmo a tradução – visto que povos ameríndios possuem uma outra concepção da língua – precisa ser repensada. Tendo em vista que a trama articulada no romance trata exatamente do encontro entre brancos e ameríndios, o perspectivismo poderá ajudar na compreensão de algumas passagens e também, como já mencionado, figurar como uma linha interpretativa. Siga-se, então, para as descrições e análises.

Os trechos a seguir remetem a um acontecimento que tem lugar durante uma caminhada de Elaine, Dietlev, Mauro e Petersen, personagens perdidos na floresta amazônica, por uma trilha traçada por Yurupig, um índio com inserção na civilização não indígena e falante do português. Um grupo de índios encontrado nessa floresta participava da caminhada. Eles não falavam português, aparentemente nunca tiveram contato com brancos e seus grupos eram desconhecidas de todos os paleontólogos ali presentes – nem mesmo Yurupig conseguia identificá-los. Em um dado momento, eles chegam a uma clareira, onde havia crianças, mulheres e outros índios. É nessa espécie de aldeia na floresta que se passa a cena:

²³² “A metafísica ocidental repousa na ideia de que o mundo nos é comum, mas é através da alma e de sua orientação, do ponto de vista, das visões de mundo..., que nós nos distinguimos. Uma antropologia perspectivista, a de Eduardo Viveiros de Castro e de outros, nos introduz a uma outra ontologia, ameríndia, segundo a qual a alma é comum a todos os seres, e na qual é o mundo que cada um vê que difere.”

Tabela 7

Un long murmure se fit entendre, puis un jappement autoritaire qui fit tourner tous les regards vers l'une des paillotes : <u>le corps décharné d'un très vieil homme</u> se profila devant le seuil. Une <u>maraca</u> emplumée dans la main droite, sa <u>chique de tabac</u> calée entre les dents et la lèvre inférieure, il <u>marcha dignement jusqu'à la civière</u> , tandis que les guerriers faisaient cercle autour de lui (ROBLÈS, 2008, p. 555, grifo nosso).	Ouvuiu-se um longo murmúrio, em seguida uma voz autoritária que levou todos a olhar na direção de uma das <u>palhoças</u> : <u>o corpo descarnado de um homem bem velho</u> surgiu na soleira. Com um <u>maracá</u> emplumado na mão direita, as <u>folhas de fumo</u> apertadas entre os dentes e o lábio inferior, <u>ele caminhou com determinação até a padiola</u> , enquanto os guerreiros fechavam um círculo à sua volta (ROBLÈS, 2011, p. 516, grifo nosso).
--	---

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

A caracterização do índio com um maracá “emplumado na mão direita” e “folhas de fumo apertadas entre os dentes e o lábio inferior” pode soar, em um primeiro momento, um tanto quanto pitoresca. A tradução da passagem não parece naturalizar a cena, pois os leitores brasileiros podem ser levados, em um primeiro momento, a se identificar com os brancos e a ler o acontecimento pela ótica deles, que vivem esse encontro com tanta perplexidade que, em um dado momento, o próprio leitor pode duvidar do que está acontecendo. No entanto, um deslocamento de perspectiva, isto é, uma leitura mais atenta aos possíveis sentidos da cena, não a partir da perspectiva do grupo de professores perdido na floresta, mas da dos próprios índios, deixa entrever uma certa autoridade, uma dignidade e um respeito que emanam, sobretudo, do corpo descarnado desse velho índio. A sua indumentária, a sua forma de caminhar (com dignidade) e a atenção que lhe dão seus “guerreiros” podem ser interpretadas como possíveis sinais de que os brancos estão na presença de um xamã. Essa atmosfera de respeito se atenua um pouco na tradução de “dignement” pela expressão “com determinação”, e na tradução de “très vieil homme” por “homem bem velho”. Nesse caso, a inserção do advérbio “bem” pode causar uma sensação de decrepitude, mesmo fraqueza, enquanto a expressão no texto francês, em seu contexto, é lida mais no registro de uma autoridade legitimada pelo passar dos anos. Uma tradução mais literal, “um homem muito velho”, neutralizaria esse efeito de decrepitude enfatizado pelo texto em português.

Não se pode deixar de ressaltar que, mesmo não havendo uma mudança de sentido substancial na tradução dessa passagem, a “simples” transposição do campo lexical indígena para o português – “palhoças/maracá/folhas de fumo” – já é em si

produtora de diferença²³³. A figuração da palavra “maracá” no texto traduzido promove um diálogo acústico com o passado (e também presente) indígena do Brasil, instalando o leitor em um espaço familiar. No texto em francês, essa palavra pode simbolizar exatamente o contrário e situar o leitor em um espaço estrangeiro, exótico por excelência.²³⁴ Assim, a figura do índio, ainda que lida com certo exotismo na tradução, está mais próxima de referenciais brasileiros do que de franceses, e, neste sentido, pode-se sugerir que, considerando o contexto, a alteridade indígena se realiza mais marcadamente no romance original. Ou seja, o Outro indígena, quando traduzido, se pinta com cores mais familiares – ainda que não isentas de produzir também algum estranhamento.²³⁵ Assim, seguindo a principal tendência da tradução (para o português) do romance, o exercício de alteridade próprio às traduções paradoxalmente se inverte. Ao abrigar em seu texto o estrangeiro do texto-fonte, mesmo que os tradutores não o tornem familiar, ele tende a se “aclimatar” com facilidade, a se tornar um estrangeiro-familiar.

Na passagem seguinte, na sequência da anterior, esse velho homem vai até Dietlev (professor e colega de Elaine) e puxa a sua barba para saber se ela é falsa. Ao ver que não, conclui que os seus “batedores” não haviam mentido, ele era de fato o

²³³ Essa diferença se relaciona às transformações e mudanças que advêm (necessariamente) da experiência de tradução, que já é experiência de alteridade. Acerca de tais mudanças, cabe lembrar as palavras de Riaudel (2015, p. 43): “[...] ni le texte initial, ni le texte d’arrivée ne peuvent sortir indemnes de cette expérience, dans la mesure où quelque chose de chaque ensemble (langue, culture, littérature), par l’existence même de cette traduction, va s’en trouver changer” / “[...] nem o texto de partida, nem o texto de chegada podem sair ilesos dessa experiência, na medida em que alguma coisa de cada conjunto (língua, cultura, literatura), pela própria existência dessa tradução, vai se modificar”.

²³⁴ Tendo em vista a história do exotismo literário na Europa, na qual o ameríndio, sobretudo aquele sem contato com a civilização branca, é uma figura central, ou pelo menos recorrente, a temática indígena colocada em cena pelo romance facilmente desperta um olhar exotizante. Ao discutir o exotismo literário no século XVIII, fazendo referência ao mito do bom selvagem, Jean-Marc Moura afirma: “Le thème du sauvage, américain ou polynésien, libéré de tous les vices de la civilisation, est un instrument de réflexion plus efficace encore que le simple changement de point de vue” (MOURA, 1992, p. 63) / “O tema do selvagem, americano ou polinésio, liberto de todos os vícios da civilização, é um instrumento de reflexão ainda mais eficaz que a simples mudança de ponto de vista”. No que concerne, pois, ao descentramento de olhar típico da entrada em cena de paisagens exóticas, a temática indígena é mais eficaz do que o recurso de inserir personagens estrangeiros em romances para criticar aspectos da sociedade europeia, tal como faz Voltaire, em *Candide* (1759).

²³⁵ Ou, para lembrar a já famosa máxima de Eduardo Viveiros de Castro, “[...] no Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é” (2008, p. 146). Pensando essa afirmação aparentemente controversa no contexto de análise, tem-se que, ainda que a familiaridade entre um suposto leitor brasileiro e o componente indígena do país não seja inicialmente evidente, essa familiaridade existente potencialmente, podendo ser a qualquer momento ativada. Afinal, valendo-me mais uma vez de palavras de Viveiros de Castro (2008, p. 147), “o homem livre da ordem escravocrata [...] é um índio. O caipira é um índio, o caçara é um índio, o caboclo é um índio. Índio em que sentido? Ele é um índio genético, para começar [...]”.

“enviado de Deus”. Seguindo o fio da narrativa, percebe-se que era por isso que os índios seguiam os brancos pela trilha traçada por Yurupig: eles acreditavam que Dietlev era o enviado. Mais à frente, o leitor descobre que esse enviado tinha por função direcioná-los à terra sem mal²³⁶, o lugar que eles sempre procuraram. Vejam-se, pois, as passagens:

Tabela 8

Une fois là, il tira sur la barbe de Dietlev, comme pour s'assurer qu'elle n'était pas postiche, et se recula avec d'évidentes marques de satisfaction : <u>ses éclaireurs</u> n'avaient pas menti, l'envoyé de Dieu ²³⁷ était venu, <u>comme son père le lui avait annoncé</u> , <u>comme le père de son père l'avait toujours affirmé</u> , et comme cela était <u>prédit depuis toujours</u> . Les temps étaient enfin <u>accomplis</u> (ROBLÈS, 2008, p. 555, grifo nosso).	O velho puxou a barba de Dietlev, como se quisesse ter certeza de que não era postiça, recuando depois com evidentes sinais de satisfação: <u>seus batedores</u> não tinham mentido, o enviado de Deus havia chegado, <u>como seu pai lhe dissera</u> , <u>como garantira antes o pai de seu pai</u> , e como fora previsto desde sempre. O ciclo estava finalmente consumado (ROBLÈS, 2011, p. 516, grifo nosso).
--	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

A palavra “batedores” em português, tradução de “éclaireurs”, pode produzir uma estranheza no contexto, pois “éclaireurs”, pela proximidade com o verbo do qual deriva, “éclairer”, ativa um campo semântico relacionado à luz, à iluminação, remetendo ao próprio significado da palavra: aquele que tem por função iluminar os outros, isto é “partir à frente, a fim de observar os lugares e reportar àqueles que ficaram para trás as informações susceptíveis de ajudar a ver com clareza”²³⁸. No entanto, ao se observar a rubrica da palavra “éclaireurs” no dicionário, percebe-se que ela é usada no contexto da “artilharia militar”. No caso em questão, foram os “éclaireurs” da tribo indígena que, vendo antes que outros, conseguiram identificar em Dietlev os sinais do

²³⁶ E aqui não se pode deixar de ouvir um voz intertextual que remete aos conhecidos mitos dos povos tupi-guarani em busca da chamada “Terra sem mal”. Cf. CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal: o profetismo tupiguarani*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

²³⁷ A estranheza que pode causar o uso da palavra “Deus”, inclusive com letra maiúscula, por remeter ao deus judaico-cristão, se dissipa ao longo da trama. Em virtude do contato dos índios com jesuítas (explicado mais à frente na história), crenças cristãs se embaralham nos mitos indígenas. De tal modo, que, para os índios, Dietlev não era o enviado do Deus cristão propriamente. Os possíveis equívocos que permearam o encontro entre jesuítas e índios podem ser justificados pelo fato de que duas metafísicas (diferentes) atuaram nesse encontro. Assim, a equivocação controlada como método tradutório (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) pode ser “aplicar” a esse tipo de situação.

²³⁸ “ART. MILIT. (Celui) qui éclaire les autres, qui a pour mission de partir en avant, afin d’observer les lieux et de rapporter les informations susceptibles d’aider à voir clair ceux qui sont restés arriére”. Cf. ÉCLAIREUR. In: CENTRE National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em: <<http://cnrtl.fr/definition/éclaireur>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

enviado. A palavra “batedor”, por sua vez, ainda que não remeta diretamente à ação de “iluminar”, “lançar luz”, inclui em seu campo semântico a ideia de “abertura de caminhos”, condizente com o sentido do texto, e também remete a um contexto militar, designando policial, soldado ou membro do exército que vai à frente de um grupo para abrir caminhos.²³⁹ Nesse sentido, percebe-se que a palavra escolhida acaba por se aproximar dos dois sentidos presentes na palavra “original”, de modo que a estranheza, proveniente do fato de se utilizar uma palavra voltada para um contexto de artilharia militar para designar os, por assim dizer, “informantes espirituais” do índio, encontra-se no próprio texto-fonte.

A palavra “guia”, por sua vez, contempla esse sentido de indicação de caminho, pois remete a um indivíduo que vai à frente de um grupo justamente para “mostrar-lhes o caminho”²⁴⁰, e contempla também uma dimensão espiritual, igualmente presente no texto. No entanto, essa dimensão espiritual pode muito facilmente remeter ao uso feito dessa palavra no âmbito da religião da Umbanda²⁴¹. Resta, pois, ressaltar a dificuldade de restituição, no texto traduzido, do sentido da palavra “*éclaireurs*”, quando utilizada nesse contexto indígena. A opção dos tradutores, foi, portanto, de assumir a estranheza que essa palavra suscita no próprio texto-fonte.

Na sequência da mesma frase na qual figura o vocábulo “batedores”, do uso ritmado das expressões “*comme son père*” / “*comme le père de son père*” / “*comme cela était [...]*”, emana uma sensação de repetição e de circularidade que faz pensar em uma tradição atravessando gerações. A presença de marcadores temporais que não remetem a um início ou a um fim, “*toujours affirmé/depuis toujours*”, também aponta para uma

²³⁹ “[...] aquele que vai à frente de caravana, exército ou grupo para bater o caminho, abrindo-o ou explorando-o com o objetivo de conhecer suas características, seus perigos, suas saídas, a posição dos inimigos etc.; batedor de campo”; / “diz-se de ou policial ou soldado que, a cavalo, de carro ou de motocicleta, abre caminho à frente, ladeia ou segue o transporte de autoridades, celebridades etc., dando-lhes guarda”. Cf. BATEDOR. In: GRANDE Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

²⁴⁰ “pessoa que acompanha ou dirige outra(s) para mostrar-lhe(s) o caminho”. Cf. GUIA. In: GRANDE Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#3>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

²⁴¹ “na umbanda, cada um dos seres espirituais, já em elevado nível de evolução, que orientam, através dos médiuns, os que os consultam quanto ao seu caminho ao aperfeiçoamento funcionando também como entidades protetoras dos médiuns e de seus terreiros”. Cf. GUIA. In: GRANDE Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#3>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

não linearidade temporal. Esses elementos possibilitam entrever a atuação de mitos²⁴² na narrativa. E a frase que segue, “Les temps étaient enfin accomplis” (“Os tempos, tinham, por fim, se consumado”) reforça essa leitura em um registro mitológico²⁴³.

Na tradução “como seu pai lhe dissera, como garantira antes o pai de seu pai, e como fora previsto desde sempre”, há algo do ritmo que se perde com a inversão. A sucessão geracional, que remete à tradição, e a própria progressão da frase com a repetição do “comme” (como), seriam percebidas com mais clareza se a sequência do original tivesse sido mantida: “como seu pai lhe dissera, como o pai de seu pai antes lhe garantira e como fora previsto desde sempre”. Mesmo com a sensação de repetição um pouco enfraquecida, também na tradução brasileira o leitor pode entrever a circulação de lógicas míticas nessas gerações. O encontro desse velho índio com Dietlev confirma a realização de uma espécie de profecia, como se lê na última frase das passagens. Em português, mesmo com um possível desvio de sentido devido à tradução de “temps” por “ciclo”, a opção tradutória também capta o que há de mais importante nesse encontro, o que ele inaugura na perspectiva dos índios: o encerramento de uma etapa e o início de outra, o fim de um tempo, ou o fim de um ciclo, e o início de outro.

Nos trechos seguintes, que também estão na sequência das passagens anteriores, após ter verificado que Dietlev era o enviado de Deus (guardados aí os devidos equívocos e ressignificações), o índio questiona a sua aparência, que não estava de acordo nem com o seu horizonte de expectativas nem com o de sua tribo:

²⁴² No dicionário Caldas Aulete, a palavra “mito” é definida como uma “Narrativa fantasiosa, simbólica, ger. com elementos sobrenaturais, transmitida pela tradição oral de um povo, e que retrata sua visão de mundo e de aspectos da natureza humana e a forma como explica fenômenos naturais”. Cf. MITO. In: CALDAS Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/mito>>. Acesso em 18 de nov. de 2018. Justamente por apresentar essa dimensão de “narrativa fantasiosa”, é comum que os mitos sejam lidos com menos seriedade do que outras narrativas, como as de cunho “realista”, ou mesmo os relatos ditos científicos, comumente mais levados a sério. No entanto, uma leitura mais cuidadosa pode ouvir nessas vozes ecos de outros modos de significar e simbolizar. É interessante perceber que, como observou Claude Lévi-Strauss, o fato de os mitos reaparecerem em regiões diferentes é um sinal de que eles não são apenas fruto de uma imaginação individual ou social arbitrária: “As histórias de caráter mitológico são, ou parecem ser, arbitrárias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda parte. Uma criação ‘fantasiosa’ da mente num determinado lugar seria obrigatoriamente única – não se esperaria encontrar a mesma criação num lugar completamente diferente” (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 17).

²⁴³ Isto é, supondo que há um mito atuando na narrativa, proceder com uma leitura em um registro mitológico implica mudar os canais de interpretação, o que não implica, por outro lado, não o levar a sério, mas sim compreendê-lo em suas dinâmicas próprias de significação e interpretação.

Tabela 9

Pourquoi l'Envoyé n'avait-il qu'une jambe ? Pourquoi disait-il des choses incompréhensibles au lieu d'employer la langue des dieux, <u>ces mots sans âge</u> qu'il chantait à son fils comme son père les lui avait chantés jadis ? <u>C'est ce qu'il ne lui était pas encore permis de comprendre. Mais cela avait un sens</u> (ROBLÈS, 2008, p. 555).	Por que o Enviado só tinha uma perna? Por que falava coisas incompreensíveis no lugar de usar a língua dos deuses, aquelas <u>palavras atemporais</u> que ele cantava para seu filho, como seu pai cantara para ele outrora? <u>Não tinha como compreender, mas talvez fizesse sentido</u> (ROBLÈS, 2011, p. 516).
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

A primeira frase pode ser lida por um viés cômico: “Por que o Enviado só tinha uma perna?”. Essa comicidade é potencializada na frase francesa, visto o tom de seriedade que dela emana: “Porquoi l'Envoyé n'avait-il qu'une jambe?”. Ora, o leitor saberá a resposta: o “suposto” enviado de Deus é Dietlev, que precisou amputar a sua perna durante a expedição devido a uma gangrena. Mas, e aqui entra o mais interessante dessas passagens, na perspectiva dos índios – ou nos seus mundos, para pensar junto com o perspectivismo –, Dietlev é o enviado de Deus que, como se verá em trechos seguintes, tem por missão conduzi-los à “Terra sem mal”. E causa um estranhamento que ao enviado de Deus falte uma perna.²⁴⁴

Considerando a historicidade do olhar europeu sobre os índios brasileiros, cujo registro data da época das grandes navegações do Renascimento,²⁴⁵ e o estranhamento que alguns costumes indígenas provocavam, há aqui uma inversão de perspectivas. Mediante a narrativa na terceira pessoa, o leitor é levado a “entrar” também na perspectiva dos índios e compreender o seu estranhamento. No que concerne aos relatos do século XVI sobre o Novo mundo, mesmo Montaigne, que não aderiu à ideia de que os índios eram bárbaros, bastante difundida em seu tempo, não se privou de encerrar o seu ensaio (Dos Canibais) com a manifestação de seu espanto: “Tudo isso é, em verdade, interessante, mas, que diabo, essa gente não usa calças!” (2016/1580, p. 245). Ora, colocadas em perspectivas as suas perplexidades – “Por que o Enviado só tinha uma perna?” –, esses não seriam estranhamentos comparáveis, ainda que sob bases ontológicas diferentes?

²⁴⁴ Tendo em vista que os povos ameríndios concedem especial atenção às qualidades sensíveis do corpo, esse estranhamento não se dá por acaso.

²⁴⁵ Cabe, apenas a título de precisão, lembrar que a imagem do “selvagem” é anterior ao encontro com os índios. Ela se antecipa no imaginário europeu, conforme mostra Sérgio Buarque de Holanda (1959).

Ao inverter o foco da perspectiva e trazer o leitor para o universo indígena, com seus sentidos e suas lógicas, o romance traça um eixo de simetria entre os dois pontos de vista articulados na trama: o dos índios, que finalmente encontram o Enviado, e o dos brancos, que achavam que os índios os ajudariam a sair da floresta, mesmo que não entendessem o que estava acontecendo.

Cabe aqui um parêntese para lembrar que, no campo da antropologia, o relativismo não é uma novidade. Ao contrário, Lévi-Strauss já sinalizava os estranhamentos mútuos entre brancos e índios com a conhecida controvérsia relatada em *Raça e História*:

Nas Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis despachavam comissões de inquérito para saber se os indígenas possuíam alma ou não, estes tratavam de submergir prisioneiros brancos, para verificar, com base numa longa e cuidadosa observação, se seus cadáveres apodreciam ou não (LÉVI-STRAUSS, 2013/1952, p. 364).

Essa controvérsia já expõe o relativismo de pontos de vista, pois, o que pode parecer estranho para uma cultura, para outra não o é, e não há, a princípio, critérios para dizer onde se encontraria uma suposta “verdade”. Ou, na leitura talvez menos otimista de Eduardo Viveiros de Castro, a controvérsia demonstra que, se os brancos são etnocêntricos, os índios também o são, pois não há uma abertura nem de um lado nem de outro para se perceber novas lógicas, mas apenas o desejo de compreender o Outro com base em sua própria lógica: “Em suma, o etnocentrismo é, como o bom senso [...], a coisa do mundo mais bem compartilhada” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 35).

O relativismo não é novo. Mas o que soa como inovador, e que se deve, mais uma vez, a um dispositivo interno do romance e ao modo próprio de criar do autor, não é o tema, e sim o deslocamento do lugar da alteridade gerado nesse encontro. Mediante um narrador que se não se posiciona, ou que se situa como um diplomata de mundos, e que, na terceira pessoa, se esforça por assumir a perspectiva dos dois lados da história, o leitor é levado a oscilar entre um mergulho no universo indígena em questão e uma solidariedade com a situação desesperadora dos brancos, ora percebendo o absurdo de tudo aquilo para os índios, ora percebendo o estranhamento completo dos brancos. O aparecimento da perspectiva dos índios mediante as descrições de um narrador

onisciente, mas que não marca um posicionamento e não emite juízos de valor – ele parece muito mais se colocar na pele dos personagens e deixar que eles ajam e falem com certo grau de liberdade –, gera uma inversão de expectativas na leitura. Com o aparecimento dos índios, o leitor, já habituado a acompanhar o drama dos pesquisadores perdidos e em condições físicas e materiais difíceis na floresta, tende a se identificar com o ponto de vista dos brancos e interpretar tudo aquilo como um grande delírio: a única coisa que precisava acontecer era encontrar a saída da mata. No entanto, pouco a pouco, o Outro do encontro fica cada vez menos nítido. O leitor vai aderindo à perspectiva dos índios e o que fica evidente não é mais a comicidade da situação, o absurdo de achar que Dietlev era o enviado de Deus, mas a grande confusão babélica da história, a completa falta de entendimento, o equívoco revelador.

Voltando ao perspectivismo mencionado no início desta seção, cabe fazer um convite para ler essas passagens não apenas por um viés relativista – perspectivas que se equivalem, que são apreendidas de igual para igual –, mas também pelo viés do perspectivismo. Em uma leitura perspectivista, a trama não coloca em cena duas perspectivas equivalentes, a dos índios e a dos brancos, mas mundos múltiplos (dos índios, dos brancos e dos entes presentes na floresta, plantas, animais e espíritos), que são acessados por um ponto de vista que não varia. Assim, no mundo dos índios, Dietlev era, de fato, o enviado de Deus, ao passo que no mundo dos brancos ele era um professor paleontólogo em meio a uma expedição. Ao leitor cabe acessar a trama por um ou outro viés de leitura, ambos encontrando apoio no texto.

Como essas relações de alteridade são lidas na tradução? Como já explicitado, na tradução, a alteridade indígena tende a ser minimizada, tendo em vista, claro, o passado (e presente) indígenas do Brasil. No entanto, considerando que o leitor se aproximará seja da perspectiva/mundo dos indígenas, seja da perspectiva/mundo dos brancos, é possível que, assim como no original, o indígena passe a figurar no lugar do Outro, pois o leitor brasileiro, que até o momento vinha acompanhando os modos de ver (ou os mundos) dos brancos, tenderá mais facilmente a se identificar com eles.

Mas com o desenvolver da narrativa e a aproximação do leitor implícito à ótica indígena, é possível que o mesmo efeito de leitura produzido no original também se produza na tradução: a cena lida pelo viés da ironia e da comicidade, que coloca os índios no lugar do pitoresco e mesmo do surreal, passa a ser lida pela ótica dos índios. Ou, na leitura perspectivista, o leitor penetra o mundo dos índios e percebe que faz

sentido que Dietlev seja o enviado de Deus. No entanto, surge aí uma diferença em relação à leitura do texto original: não é mais o Outro que se aproxima, é o familiar que (re)aparece como familiar. Em outras palavras, se o lado inicialmente pitoresco da cena pode colocar o índio como um Outro distante, a focalização na sua perspectiva pode refazer laços de identidade com o leitor. Diferentemente do que acontece na ótica do leitor francês, para um leitor implícito brasileiro o índio não é um estrangeiro – ao contrário, ele é o que pode haver de mais familiar no Brasil, exceto quando há um esforço de desidentificação.²⁴⁶ Esse é, portanto, mais um efeito que decorre da tradução para o português de um romance francês que articula temas (histórica e culturalmente) próximos de realidades brasileiras: no espaço de recepção da tradução, os lugares do estrangeiro e do familiar se reelaboram.

Para além desse efeito de leitura (mas que é também um efeito de sentido), há uma mudança de sentido, decorrente de algumas escolhas tradutórias, que é fundamental para a interpretação que aqui está sendo tecida. Após se questionar sobre o porquê do “Enviado” não cumprir com as expectativas anunciadas no mito – ele falava uma língua incompreensível em vez de falar a língua dos deuses e, ainda por cima, não tinha uma perna –, o índio afirma em francês: “C’est ce qu’il ne lui était pas encore permis de comprendre. Mais cela avait un sens” / “É isso que não lhe era ainda permitido compreender. Mas havia um sentido nisso” (tradução minha). Percebe-se que há uma certeza que emana da frase em francês. Ainda que o índio não pudesse, naquele momento, ter todos os sinais para a comprovação de que estava na presença do enviado de Deus, era uma questão de tempo, havia coisas que ele ainda não podia entender. Tempo esse, de espera, que está bem marcado na expressão: “pas encore”. No entanto, ainda que nem todas as revelações fossem feitas ao mesmo tempo, o sentido estava lá, e no momento certo ele o acessaria. A tradução brasileira insere um componente de dúvida nessa afirmação conclusiva do índio e retira a certeza de que em algum momento o sentido seria acessado: “Não tinha como compreender, mas talvez fizesse sentido”. Nesse contexto, a supressão da palavra “encore” (“ainda”) faz diferença, exatamente porque é nela que repousa a certeza de que, se nem todos os sinais podiam ser

²⁴⁶ Por mais urbano que seja o leitor e por mais longe que ele esteja das comunidades indígenas do Brasil, o “índio” é parte integrante de sua história, ele lida direta ou indiretamente com aspectos linguísticos e culturais de tradição indígena. Existe, pois, uma familiaridade implícita e histórica entre o leitor brasileiro e temáticas indígenas. E nesse sentido, o esforço de desidentificação entre o “brasileiro” e o “índio”, que pode ocorrer por inúmeros motivos – cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2008 – é ele próprio revelador da aproximação histórica entre a identidade brasileira e a identidade indígena.

compreendidos no tempo do presente, em algum momento eles seriam. Certeza que se reitera na última frase em francês, e que se relativiza ainda mais em português com a inserção do “talvez”.

O que muda na interpretação aqui apresentada é que na tradução haveria uma leve tendência para ler a situação na perspectiva dos brancos, vendo tudo aquilo como algo engraçado, e os índios como seres que, por estarem distantes da civilização ocidental, apresentavam imaginários primitivos. Ora, é exatamente a certeza que emana do índio que convence o leitor e o faz mergulhar em outro universo. No entanto, isso não invalida que o jogo de simetria dos pontos de vista se ative na tradução. Para isso, é preciso que o leitor se convença de que, em meio ao coração da floresta, nada poderia provar a “verdade” de nenhum dos pontos de vista. Ou, valendo-me novamente de uma leitura perspectivista, sendo o espírito um só, eram múltiplos os mundos ali presentes. De um modo ou de outro, num viés relativista ou perspectivista, o leitor é convidado a se perder (se embaralhar) nesses encontros, a se regozijar, como propõe Segalen (1955/1978), na presença do Diverso.

Do encontro entre Outros, porém, apenas Elaine sai viva. No acontecimento que encerra a trama protagonizada pela personagem, a alteridade extrema leva a tamanhas incompreensões que a morte é o seu preço. O desfecho realiza, assim, a última das consequências do encontro entre mundos, evocada por Roblès ao lembrar que nunca é impunemente que se parte em direção ao Outro, isto é, não é impunemente que alguém sai do “seu lugar” rumo ao estrangeiro:

Il y a un sentiment d'étrangeté, et puis il y a un rapport. Ce n'est pas impunément qu'on va à la rencontre de l'autre. Il vaut mieux y aller avec ce sentiment d'ouverture, nous sommes d'accords, pour arriver à avoir des affinités électives, mais de toute façon on sera changé, quitte à être tué. Mais ce n'est pas impunément, ce n'est pas innocent d'aller vers l'autre (ROBLÈS, 2017).

A incompreensão mútua, o delírio e a confusão da realidade têm seu ápice após um ritual xamânico, na qual o “epena”, um pó ritualístico que se assemelha ao rapé, é soprado pelo xamã nas narinas de Mauro e Petersen, os dois brancos ainda vivos na expedição, à exceção de Elaine, que não participou do ritual, e, portanto, pôde assisti-lo

com uma certa distância, apesar de também estar envolvida na atmosfera onírica da situação:

Tabela 10

<p>Le <u>chaman</u> revint les voir, accompagné cette fois de quelques Indiens. Son allure effrayante, la morve noire maculant son torse dénonçaient une prise récente d'<i>epena</i>. D'autorité, il mit entre les mains de Mauro et Petersen l'extrémité de ces tuyaux par lesquels on insufflait la poudre rituelle.</p> <p>[...]</p> <p>La tête entre les mains, ils gémissaient, les sinus chauffés à blanc, le cerveau ébloui d'explosions lumineuses (ROBLÈS, 2008, p. 687).</p>	<p>O <u>pajé</u> voltou então até eles, acompanhado dessa vez por alguns índios. Sua aparência assustadora, o ranho negro escorrendo pelo seu torso, denunciavam uma dose recente de <i>epena</i>. Com autoridade, ele colocou entre as mãos de Mauro e de Herman a extremidade daqueles tubos pelos quais sopravam o pó ritual.</p> <p>[...]</p> <p>Com a cabeça entre as mãos, eles gemiam, os sinus em chamas, o cérebro ofuscado por explosões luminosas (ROBLÈS, 2011, p. 636).</p>
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Na tabela acima, chama a atenção a tradução de “chaman” por “pajé”, uma constância na tradução brasileira, e a perda de itálico da palavra “epena”. No que concerne à primeira escolha, ambas as palavras, “xamã” e “pajé”, estão dicionarizadas, sendo que a segunda aparece mais diretamente ligada aos xamãs de sociedades ameríndias, isto é, àquele que aí possui “o dom de invocar, controlar ou incorporar espíritos”²⁴⁷, enquanto que a primeira, “xamã”, tem um campo semântico de alcance mais geral: “em todas as sociedades humanas que apresentam formas de ritualismo mágico-religiosa, [o xamã é o] indivíduo escolhido pela comunidade para a função sacerdotal”²⁴⁸. Ao observar o uso da palavra em escritos de cunho antropológico, percebe-se que é bastante frequente a associação entre o xamã e a atividade de tradução:

Em todo o ocidente amazônico, os xamãs, como se sabe, são os viajantes por excelência [...] Sob o efeito do ayahuasca ou de outros alucinógenos, os xamãs viram tudo.
[...]

²⁴⁷Cf. PAJÉ. In: GRANDE Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#8>>. Acesso em 18 de nov. de 2018. Importa, no entanto, notar que a incorporação com o sentido de posse (como acontece em rituais religiosos afro-americanos, por exemplo) não faz sentido para os ameríndios, pois ela supõe que o corpo é o mesmo. Enquanto que para o perspectivismo multinaturalista, no transe o corpo necessariamente muda. Por exemplo, o xamã precisa, de fato, se tornar onça para assim assumir a sua perspectiva. Cf. VIVEIROS DE CASTRO, 1996.

²⁴⁸Cf. XAMÃ. In: GRANDE Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>> Acesso em 18 de nov. de 2018.

Já se disse muitas vezes que os xamãs, viajantes no tempo e no espaço, são tradutores e profetas [...] Temos de nos entender quanto ao alcance dessa atribuição e não tomá-la como trivial (CARNEIRO DA CUNHA, 1998, s/p).

Considerando a proximidade do autor com esse campo, a vocação etnográfica do romance²⁴⁹ e a presença de personagens antropólogos nas tramas, uma linha de interpretação ativada por essa associação – xamã, tradução – pode se enfraquecer no texto traduzido. No que concerne à segunda escolha, é interessante perceber a incorporação de “epena” no texto traduzido como uma palavra que não é estrangeira. Se por um lado essa palavra não está dicionarizada, não faltam referências a ela em dicionários de tupi-guarani ou sites brasileiros relacionados a práticas xamânicas²⁵⁰. Deste modo, a palavra acaba se “naturalizando” no texto e a perda do seu caráter estrangeiro tende a aproximar o leitor da cena em questão. Na última frase, que marca o início do transe e é simbólica do início da passagem de Mauro e Herman para outros estados, as imagens passadas pelo texto em francês são similarmente captadas pelo texto traduzido e ficam bastante marcadas no trecho “um cérebro ofuscado por explosões luminosas”. Essa frase é uma porta de entrada para o ritual que se inicia.

Dançando em torno de uma lareira, o xamã e sua tribo (homens, mulheres e crianças) bebem cauim e celebram a chegada do Enviado de Tupã, chamado de Qyiriche, enquanto Mauro e Petersen, ainda que não compreendam bem tudo aquilo, se entregam igualmente ao ritual. Em um dado momento, após passarem voluntariamente por uma transformação que visava torná-los parecidos com os índios (corpos pintados de urucu, feixes de penas nos braços etc.), e receberem do próprio xamã duas tochas de fogo, para que iluminassem o caminho rumo à Terra sem Mal, Mauro e Petersen caminham em direção a um precipício. Em seguida, Elaine assiste embevecida ao bonito e mortal espetáculo da queda de seus amigos e de toda a tribo do alto do precipício:

²⁴⁹ Essa vocação será mais bem explicitada no capítulo 3 da tese.

²⁵⁰ Ver, a respeito: YANOMAMI. In: DICIONÁRIO Ilustrado Tupi Guarani. Disponível em: <<https://www.dicionariotupiguarani.com.br/yanomami/>>; CAMINHO Xamânico. *Xamanismo Amazônico*. Disponível em: <<http://www.xamanismo.com/universo%20xamanico/xamanismo-amazonico-2/>>; “Entre os índios Yanomami da Amazônia, o rapé, chamado de epena, é soprado diretamente na narina dos xamãs em longos tubos com o auxílio de um assistente. O pajé então cai num transe dançante onde visualiza os Hekula (espíritos dos animais e da floresta), que auxiliam a tribo na cura e na proteção espiritual”. (DREAMKEEPERS – Xamanismo Essencial. *Yopo, o rapé dos deuses*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/xamanismoessencial/posts/yopo-o-rap%C3%A9-dos-deuses-dentre-as-mais-importantes-e-antigas-plantas-mestras-util/926238847495744/>>). Acesso em 18 de nov. de 2018.

Tabela 11

<p>[...] amusée, elle admirait les longs rubans²⁵¹ rouges que dessinaient les flammes, quand elle vit la torche de Mauro vaciller, s'incliner puis disparaître en une courbe vagissante. Loin de ralentir, les autres coureurs franchirent le pas de manière délibérée, entraînant Petersen dans leur chute. Durant cette même seconde d'inanité, le chaman battit des bras comme pour tenter de s'envoler ! Aussitôt après, toute la foule des Indiens se rua vers l'abîme.</p> <p>Un incendie se lançait à l'assaut de la nuit, les torches virevoltaient, crépitaient, s'engloutissaient dans la jungle invisible ou elles continuaient à luire, comme des fusées de phosphore sous la mer. Les torsos emplumés flottaient un instant, enveloppés de lumière rémanente d'étincelles et de duvet... Des anges tombaient.</p> <p>(ROBLÈS, 2008, p. 690, grifo nosso)</p>	<p>[...] admirada, ela observava os longos turbantes vermelhos desenhados pelas chamas, quando viu a tocha de Mauro se desviar e se inclinar, desaparecendo numa elevação do terreno. Em vez de desacelerar, os outros corredores saltaram deliberadamente, arrastando Herman com eles. Durante aquele mesmo segundo de inanidade, o pajé bateu os braços como se tentasse voar! Logo depois, toda a multidão de índios se precipitou para o abismo.</p> <p>Um incêndio se lançando ao assalto da noite, as tochas se agitavam crepitantes e eram engolidas pela selva invisível, onde continuavam brilhando, como foguetes de fósforo sob o mar. Os torsos emplumados flutuavam um instante, envolvidos de luz e de faíscas de plumas... Os anjos caíam.</p> <p>(ROBLÈS, 2011, p. 639, grifo nosso)</p>
--	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Hipnotizada pelos desenhos vermelhos formados pelas chamas, Elaine assiste à queda daquelas pessoas todas, em um transe coletivo, em meio a uma confusão de tochas que resvalavam penhasco abaixo, preenchendo de luzes o seu campo de visão. O que se percebe dessa cena de beleza e destruição é uma espécie de apocalipse que só a Elaine é dado contemplar. Uma cena de fim de mundo, que culmina em uma paisagem de completa desolação. As possibilidades de significação desse episódio são múltiplas. A referência aos anjos caindo, anjos de luz e, ao mesmo tempo, também cegos de tanta luz, pode ser uma alusão ao mito cristão da queda de Lúcifer, que era um anjo de luz antes da sua queda do paraíso.

Vê-se nessas passagens uma tradução do olhar de Elaine, que viveu aquele momento com uma intensidade apocalíptica. É através de seus olhos que o narrador faz chegar a cena até os leitores. A tradução para o português parece captar, ao seu modo, os momentos de alta significância do texto, como as imagens de muito movimento e clareza que retratam a queda:

²⁵¹ Os “rubans”, traduzidos como “turbantes”, nesse contexto também podem ser compreendidos como fitas (ou faixas) vermelhas desenhadas no ar pelas chamas das tochas em movimento.

Recorte da tabela 11

Un incendie se lançait à l'assaut de la nuit, <u>les torches virevoltaient, crépitaient, s'engloutissaient dans la jungle invisible</u> ou elles continuaient à luire, comme des fusées de phosphore sous la mer (ROBLÈS, 2008, p. 690, grifo nosso).	Um incêndio se lançando ao assalto da noite, <u>as tochas se agitavam crepitantes e eram engolidas pela selva invisível</u> , onde continuavam brilhando, como foguetes de fósforo sob o mar (ROBLÈS, 2011, p. 639, grifo nosso).
---	---

Fonte: ROBLÈS (2008, 2011).

A sequência de verbos em francês, “virevoltaient, crépitaient, s'engloutissaient”, marca um movimento e institui um ritmo, que vai de um aceleração dos acontecimentos, apreendido exatamente nessa sequência de verbos, a um estado de desaceleração, no qual os corpos flutuavam já sem vida, ainda envolvidos por reminiscências de faíscas. Não se valendo de uma sequência de verbos, a tradução apresenta uma solução menos marcada pelo ritmo, portanto, pelo movimento, mas que pode levar mais rapidamente à oposição claro-escuro, plasmada no contraste entre as “tochas crepitantes” e a “selva invisível”. Essa oposição é importante, pois ela figura como um ponto de transição para o momento seguinte, no qual não mais se verá a vida no ápice do seu movimento, mas sim a morte, já sinalizada pela presença dos urubus (“vautours”):

Tabela 12

Elaine marcha jusqu'au bord du précipice ; <u>une nuée de vautours noircissait la cime des arbres</u> , mais vus d'en haut, ils ressemblaient à des mouches occupées à la minutieuse délectation d'une charogne. Mauro, Petersen, toute la tribu des Indiens gisaient quelque part au-dessous d'elle... <u>Nul n'avait pu survivre à une pareille chute</u> . Elle se retrouvait seule au sommet de cette <u>montagne ignorée du monde</u> (ROBLÈS, 2008, p. 753, grifo nosso).	Elaine caminhou até a beira do precipício; <u>uma nuvem de urubus escurecia o topo das árvores</u> , mas vistos de cima, assemelhavam-se a moscas ocupadas no minucioso deleite de uma carcaça. Mauro, Herman, toda a tribo jazia em algum lugar lá embaixo... <u>Nenhum deles poderia ter sobrevivido a uma queda assim</u> . Ela estava sozinha no alto da montanha ignorada pelo mundo (ROBLÈS, 2011, p. 698, grifo nosso).
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Chama a atenção algumas mudanças sutis de sentidos na tradução das últimas duas frases, que reforçam a consciência da morte de todos por parte de Elaine e, portanto, a consciência de sua completa solidão. Há uma reflexividade na construção “Elle se retrouvait seule” (ela se encontrava só) que condiz com uma chave de leitura do trecho por um viés subjetivo, enquanto a frase em português pode ser lida de uma perspectiva mais distanciada, como uma descrição do narrador que interfere menos na

construção interna da personagem: “Ela estava só”. A cena (apocalíptica) de fim do mundo é presenciada por Elaine – o narrador a descreve através de seus olhos. Por isso, é importante frisar as marcas de subjetividade no discurso narrativo, que, mesmo na terceira pessoa, traduz a profunda desolação da personagem. Já na tradução da palavra “sommet”, se os tradutores houvessem optado pela palavra “cume” em vez de “alto”, o leitor da tradução poderia enxergar com mais precisão que Elaine estava não apenas no alto da montanha, mas no seu ponto mais alto. Esse detalhe reforça redes de significância que se tecem em torno dessa imagem, significativa, de “chegada ao cume da montanha”: ela remete, dentre outras coisas, ao fim de uma caminhada, à realização de um objetivo e, no caso de Elaine, simboliza o fim da busca pessoal que a mobilizava nessa aventura.

Nesse momento em que Elaine se encontrava só, camadas de sentido, conexões, aproximações de temporalidades se sobrepõem aos acontecimentos e, através de traduções, novos encontros e novas alteridades se desvelam. Refazendo a cena, Elaine rememora que, momentos antes, o xamã colocara a seus pés um pequeno embrulho²⁵² que, para a sua surpresa, era nada menos que um livro do Jesuíta Athanasius Kircher, escrito em latim: *Athanasii Kircherii e Soe. Jesu Arca Noe, in Tres Libros Digesta...* Do mesmo modo como, em outra passagem do romance, a referência a Kircher na camiseta vestida por Moéma a remete a Eléazard²⁵³, seu pai, o livro de Kircher também remete Elaine diretamente ao seu ex-marido, Eléazard. Espantada, ela o vê “[...] surgir do ângulo morto do caos, como se para assisti-la, encorajá-la de longe a se restabelecer” (ROBLÈS, 2011, p. 700).²⁵⁴

Uma série de “evidências”, como, por exemplo, “[...] anotações manuscritas [que] formavam um embrião de dicionário [...]”²⁵⁵ (ROBLÈS, 2011, p. 700) e

²⁵² O romance original utiliza a palavra “ballot”, e os tradutores traduzem como “fardo”.

²⁵³ Veja-se a passagem: “Suiça Nata Suiça Nata Suiça Nata Suiça Nata Suiça. Son cœur eut une espèce de lourd soubresaut. Reflète à l’envers sur le miroir, l’inscription de son T-shirt livrait un message qui lui était de toute évidence destiné: Athanasius ... Comment s’appelait ce type dont son père ne cessait de raconter la vie, à une époque... Karcher ? Kitchener ?” (ROBLÈS, 2008, p. 732) / “Suiça Nata Suiça Nata Suiça Nata Suiça Nata Suiça Nata Suiça. Seu coração pareceu sofrer um baque pesado. Refletida ao contrário no espelho, a inscrição em sua camiseta mandava uma mensagem evidentemente destinada à sua atenção: Athanasius... Como se chamava o cara cuja vida seu pai não cansava de contar? Karcher? Kitchener?” (ROBLÈS, 2011, p. 591).

²⁵⁴ “[...] surgir son mari dans l’angle mort du chaos, comme pour l’assister, l’encourager de loin à se ressaisir” (ROBLÈS, 2008, p. 755).

²⁵⁵ “[...] des notes manuscrites [qui] formaient un embryon de dictionnaire [...]” (ROBLÈS, 2008, p. 755).

estabeleciam correspondências entre o latim e a língua dos índios, levou Elaine a concluir que o livro de Kircher havia pertencido a “[...] um dos primeiros ocidentais que exploraram o Novo Mundo”²⁵⁶ (ROBLÈS, 2011, p. 700). Elaine começa a juntar as peças do quebra-cabeça, seguindo uma linha de raciocínio claramente marcada, balizada por uma já conhecida história, a da catequização de ameríndios por jesuítas europeus, e acredita, nesse momento de epifania, que, com essa reconstituição pormenorizada dos acontecimentos, ela finalmente encontra uma lógica que explica todos os mal-entendidos, como numa espécie de diluição dos renitentes equívocos:

²⁵⁶ “[...] l’un des premiers Occidentaux chargés d’explorer le Nouveau Monde” (ROBLÈS, 2008, p. 756).

Tabela 13

<p>À force de persévérance, le père qui avait réussi à demeurer en vie s'installait dans une tribu et commençait l'apprentissage de sa langue. Les plantes, les arbres, les animaux, il fallait montrer du doigt les créatures terrestres sur le livre de Kircher, les nommer une à une avec une infinie patience. Cela fait, on pouvait aborder alors les matières surnaturelles, défricher la mythologie de ces sauvages et entreprendre leur conversion. Quelques tours de passe-passe, beaucoup de diplomatie, et le père faisait d'un <u>chaman</u> - trop content de s'en tirer à si bon compte - son allié et son disciple.</p> <p>[...]</p> <p>Et puis les privations, la malaria ou quelque sordide vengeance mettait un terme à l'entreprise du bon père. La tribu reprenait son existence primitive. Auréolé de nouveaux pouvoirs, le <u>chaman</u> s'emparait des livres et continuait dans la voie qui avait si bien réussi à son confrère <u>étranger</u>. Il répétait inlassablement les phrases latines si difficilement apprises, expliquait à tous qu'un prophète était venu, mais qu'un autre reviendrait, qu'il serait barbu comme sur la gravure représentant Kircher au début du livre, et que celui-là les guiderait vers quelque paradis. <u>Le chaman mourait à son tour, après avoir transmis à son fils l'ensemble de ses connaissances, et tout continuait ainsi durant plus de quatre cents ans</u> (ROBLÈS, 2008, p. 756, grifos nosso).</p>	<p>Com muita perseverança, o padre que conseguisse manter-se vivo se instalava numa tribo e começava o aprendizado de sua língua. As plantas, as árvores, os animais, era preciso apontar com o dedo as criaturas terrestres no livro de Kircher, nomeá-las uma a uma com infinita paciência. Isso feito, podia-se então abordar as matérias sobrenaturais, explorar a mitologia daqueles selvagens e empreender sua conversão. Alguns passos de magia, um bocado de diplomacia, e o padre fazia de um <u>xamã</u> – feliz por conseguir tanto – seu aliado e discípulo.</p> <p>[...]</p> <p>E depois, as privações, a malária ou outra sórdida vingança fincava um termo na missão do bom padre. A tribo retomava sua existência primitiva. Aureolado de novos poderes, o <u>xamã</u> se apoderava dos livros e continuava na via que tinha sido tão frutífera ao seu confrade <u>estrangeiro</u>.</p> <p>Ele repetia incansavelmente as frases latinas aprendidas com tanta dificuldade, explicava a todos que um profeta havia vindo, mas que outro voltaria, que seria barbudo como na gravura representando Kircher no início do livro, e que este os guiaria para algum paraíso. <u>O xamã morria, após ter transmitido ao seu filho o conjunto de seus conhecimentos, e tudo prosseguia assim durante mais de quatrocentos anos.</u>²⁵⁷ (ROBLÈS, 2011, p. 701, grifos nosso).</p>
--	---

Fonte: ROBLÈS (2008 ; 2011).

Da catequização de indígenas brasileiros por jesuítas embarcados no Novo Mundo, alguma coisa permaneceu. Uma mensagem, a princípio mal compreendida, circulou por gerações entre essa tribo indígena da Amazônia. Após reconstituir a história, Elaine chega, portanto, ao germe do imbróglio, de tanto mal-entendido: nada mais, nada menos que um problema de tradução. Na origem de toda essa confusão (babélica) está uma má tradução, ou, no limite, uma ausência de tradução. Algo na mediação das passagens não funcionou. E, nada mais simbólico, é ela (uma mulher) a tradutora; a mediadora de mundos, que, após todos terem morrido, percebe os ruídos

²⁵⁷ Além de ter uma função analítica, a de cotejar a tradução face ao texto original, as passagens em questão também cumprem o objetivo de explicitar esse momento tradutório do romance – realizado através da epifania de Elaine –, de possibilitar a compreensão da trama e de permitir que o leitor acompanhe a linha de interpretação que estou seguindo na presente seção.

nas passagens e refaz os caminhos buscando encontrar possíveis traduções, possíveis soluções e explicações. Pode-se, assim, dizer que Elaine ocupa o lugar equivalente ao de um xamã na trama. É ela a tradutora por excelência, que cruzando mundos, reata as duas temporalidades do romance e assim chega a um entendimento de signo tradutório.

Na tradução para o português dessa tradução entre mundos feita por Elaine, algo se inaugura, lugares se invertem. Primeiramente, é significativa a tradução de “chaman” por “xamã”, tendo em vista que ela acontece exatamente no momento em que a tradução – não a tradução brasileira, mas o conceito “tradução” – desempenha no romance um papel crucial. O “xamã”, um atravessador de mundos, se evidencia no texto em português no ato de uma “tradução” (feita por Elaine) que aproxima dois tempos, o século XVII de Kircher e o século XX no Brasil, unindo, portanto, as duas pontas do romance. Por outro lado, a tradução para o português ativa um componente de estrangeiridade na palavra “estrangeiro” (étranger) – ver grifos na tabela 12 – não presente na perspectiva de um leitor situado no lado norte do Atlântico, pois essa palavra faz referência aos jesuítas que aqui chegaram há “mais de 400 anos”. O Novo Mundo é o espaço estrangeiro na perspectiva de um leitor francês, e não o Velho Mundo representado pelo jesuíta. Quando o romance atravessa o Atlântico mediante a sua tradução brasileira, o estrangeiro na perspectiva do xamã se torna um igual estrangeiro na perspectiva do leitor. A oposição Velho-Novo mundo que se articula no romance, ao ser atravessada pela tradução, não permanece intacta, pois os lugares do familiar e do estrangeiro se deslocam.

A passagem que se segue à “tradução” feita por Elaine, e que continua explicando os pormenores da situação, pode ser vista como um comentário acerca da própria atividade de tradução. Nada mais propício, portanto, do que lê-la diretamente na sua tradução, que dá ao comentário uma realização:

A cada transferência da mensagem original, algo se perdia, algo se inventava, de tal modo que essas pessoas tinham acabado por venerar o próprio Kircher: *Qüyririche*, dizia a correspondência no léxico... Ao perceberem Dietlev, os índios o identificaram sem dificuldades ao messias dos mitos originais. Mesmo os fósseis tinham representado seu papel nesse inacreditável mal-entendido; vários deles encontravam-se representados no livro, os recém-chegados os carregavam em sua bagagem, a montanha continha uma enorme quantidade...Tantos símbolos que o pajé havia associado de um jeito ou de outro para confirmar em seu espírito a iminência do fim dos tempos...²⁵⁸(ROBLÈS, 2011, p. 701).

Como dito acima, o que a narrativa de Elaine desvela é que um mal-entendido que perdurou por séculos está nas gênesis de toda essa confusão. Jesuítas e índios que falavam línguas diferentes e pensavam conseguir se compreender mediante alguns procedimentos de tradução, na verdade só se confundiam mutuamente. E aqui se chega, quase necessariamente, ao mito de Babel, que parece atuar fortemente na construção da narrativa. A incompreensão é sanada pela tradução, o único procedimento capaz de reparar as confusões provocadas pelo embaralhamento das línguas no pós-Babel. No entanto, como lembra Roblès, não é impunemente que se vai ao encontro do Outro, assim como não é impunemente que se traduz, pois, nenhuma tradução deixa intacta a mensagem original: metáfora da alteridade, metáfora da tradução. E com isso, ao fim do livro, volta-se à epígrafe, que além de uma metáfora da alteridade, também funciona como uma metáfora das mudanças inexoráveis vividas por um texto e por outro, mas também por um mundo e por outro, mediante a tradução. Em outras palavras, não apenas novos sentidos surgem na tradução, mas o próprio original muda, ganha novas leituras e tem possíveis pontos cegos iluminados.

Por fim, cabe observar que a presença de Kircher no coração da floresta (simbolizada pelo seu livro *A arca de Noé*) que impacta e muda os rumos da vida dos indígenas do tempo presente é o sinal que permite atar passado, presente e futuro numa temporalidade que é própria ao romance. Essa não linearidade temporal e sobreposição de tempos já é anunciada, como numa pista de leitura, em uma passagem do diário

²⁵⁸ “À chaque transfert du message originel, quelque chose se perdait, quelque chose s’inventait, si bien que ces gens en étaient venus à adorer Kircher lui-même : *Qüyririche*, disait la correspondance dans le lexique... En apercevant Dietlev, les Indiens l’avaient identifié sans mal au messie des mythes originels. Même les fossiles avaient joué leur rôle dans cet incroyable malentendu ; plusieurs d’entre eux étaient représentés dans le livre, les nouveaux venus en transportaient dans leurs bagages, la montagne en recélait une grande quantité... Autant de signes que le chaman avait liés, d’une façon ou d’une autre, pour confirmer dans son esprit l’imminence de la fin des temps...” (ROBLÈS, 2008, p. 757).

peçoal de Eléazard poucas páginas antes de Elaine refazer mentalmente os caminhos e chegar a uma “tradução” da situação:

Cadernos de Eléazard,
 ESTAR NA PONTA DO TEMPO? Kircher é contemporâneo de Noé: ele vive num tempo fluido no qual presente e passado se sobrepõem. Criticá-lo em nome da ciência moderna não adianta absolutamente nada. Suas batalhas contra a guerra, contra a disseminação, contra o esquecimento são mais importantes do que as soluções que ele nos propõe.
 (ROBLÈS, 2011, p. 679)²⁵⁹

Na tradução brasileira, o modo como o passado emerge no presente muda em função dos pertencimentos socioculturais dos leitores visados, para quem o passado colonial do Brasil se evidencia de uma perspectiva de dentro. Mediante o olhar do leitor, o espaço estrangeiro onde se desenrola a trama, a Amazônia brasileira, pode se transmutar em um espaço local, e então uma inversão de perspectiva se opera: não se evidencia a história de um jesuíta viajante se aventurando no estrangeiro, mas a chegada do estrangeiro em terras locais. Uma das potências da tradução, mediante o seu processo de recepção no Brasil, é inaugurar outros ângulos de leitura da obra, outros “Outros” e outros “mesmos”.

2.4 A tradução cultural como desdobramento do dilema do estrangeiro-familiar

Um desdobramento da complexificação do dilema do estrangeiro-familiar, como aqui está sendo chamado o dilema do estrangeiro a partir das feições próprias que ele assume no *corpus*, é a presença do que se pode chamar de uma “tradução cultural” já no próprio romance.²⁶⁰ Quando Roblès descreve o que viu nos seus anos de estadia no Brasil, quando “traduz” essa realidade estrangeira para os leitores franceses, tal como na

²⁵⁹ “ÊTRE À LA POINTE DU TEMPS ? Kircher est contemporain de Noé : il vit dans un temps fluide ou présent et passé s’enchevêtrant. Le critiquer au nom de la science moderne n’avance strictement à rien. Ses batailles contre la guerre, contre la dissémination, contre l’oubli sont plus importantes que les solutions qu’il nous propose” (ROBLÈS, 2008, p. 733).

²⁶⁰ A noção de tradução cultural com a qual trabalho nesta tese será problematizada na seção seguinte levando em consideração noções já existentes e, de certa forma, já estabilizadas no campo dos Estudos da Tradução.

composição do personagem Nelson, um mendigo das ruas de Fortaleza imaginado a partir dos mendigos que o autor via nessa cidade (ROBLÈS, 2017), é a tradução de uma cultura mediante outra que vai aparecendo no tecido do texto francês.²⁶¹

Quando se debruçava nas janelas dos carros, joelhos no chão por ser cocho, metade do corpo colado nas portas fechadas dos veículos, Nelson agradecia pela esmola recebida: “– Soyez bénis! Disait-il entre ses dents, tandis que la voiture se préparait à démarrer; et l’on entendait ‘Allez au diable!’, tant il mettait de mépris dans ces paroles” (ROBLÈS, 2008, p. 34) / “– Deus abençoe! – dizia entre os dentes, enquanto o carro se preparava para arrancar. ‘Vá para o inferno!’, era o que se ouvia, tamanho o desprezo que imprimia às palavras” (ROBLÈS, 2011, p. 37). A forma de falar de Nelson, remetendo a linguajares próprios do Brasil, a ironia em seu olhar, o conjunto de gestos implicados na maneira de pedir esmolas – mãozinhas pequenas nas janelas dos carros, andar cocho, deslizante entre as filas de veículos formados nos sinais fechados –, gestos que são seus e de outros da região, traçam um retrato desse personagem²⁶². Nelson é um tipo de personagem que Antonio Candido chama de “personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, – seja interior, seja exterior” (CANDIDO, 1981, p. 71). Uma experiência direta de Roblès, para usar da linguagem de Candido, com o universo cultural urbano de Fortaleza. Em um espaço sociocultural que não é o seu de origem, mediante a sua imaginação criativa e passando pelas suas elaborações literárias, Roblès fala do Outro, “traduz” o que vê. É nesse sentido que se percebe uma tradução cultural no romance de Roblès, a tradução de

²⁶¹ Sendo a tradução cultural hoje considerada uma das principais tarefas da antropologia (VIVEIROS DE CASTRO, 2004), não se pode deixar de considerar que, em um certo sentido, o romance de Roblès comporta uma dimensão antropológica, como já anunciado em seções anteriores. As relações entre algumas vertentes da antropologia, tal como a de que Eduardo Viveiros de Castro faz parte, e uma certa noção de tradução cultural, posteriormente explicitada, serão abordadas no próximo capítulo, que tratará dos marcadores culturais e da própria tradução cultural.

²⁶² Como leitora brasileira do texto em francês, posso ouvir com naturalidade a voz de Nelson dizendo “Deus te abençoe”, ainda que no texto a sua voz francesa ressoe “Soyez bénis!”, e com facilidade imaginar o seu olhar de desprezo ao proferir essas palavras. Penso que a minha imaginação se desenha com tanta naturalidade porque os referentes que suscitaram a imaginação criadora de Roblès se situam em um cenário brasileiro, que para mim aparece como familiar. Assim, tudo se passa como se, em certa medida, a minha ancoragem cultural no Brasil me permitisse acessar as informações da realidade não ficcional que inspiraram o autor. Um efeito de leitura que daí advém é que consigo imaginar uma cena brasileira, mesmo que esteja lendo um romance em francês. Em outras palavras, ainda que as vozes dos personagens ressoem em francês, é o português por trás delas que eu escuto.

uma cultura passando pelo filtro individual e cultural do autor, ele próprio pertencente a outra cultura que não a brasileira²⁶³.

Há que se precisar desde já, antes de adentrar em elaborações mais precisas acerca da tradução cultural, que essa noção de tradução, acima colocada entre aspas, prescinde da passagem de uma língua à outra. Ela pode, pois, ser pensada como uma tradução em sentido mais geral, uma tradução generalizada, para falar com Berman (1984):

Nous parlons à dessein de *traduction généralisée* : tout ce qui concerne la ‘version’ de quelque chose dans autre chose. Cette notion se fonde sur le langage courant : ‘J’ai traduit ma pensée ainsi...’, ‘j’ai donné ma version des faits’, ‘je n’arrive pas à traduire ce que je sens’ etc.²⁶⁴ (BERMAN, 1984, p. 136-137).

No caso do romance em questão, o autor “traduz”, nesse sentido geral de tradução, aspectos culturais, geográficos e históricos do Brasil, mas também modos de ser, de sentir e de processar o mundo dos personagens brasileiros. Essa tradução passa, portanto, pelo seu próprio imaginário, individual, mas também social, coletivo. Em outras palavras, se é a imaginação criativa de Roblès que atua na apreensão dos imaginários brasileiros, essa imaginação, como lembra Daniel-Henri Pageaux (1995), é balizada pelo seu contexto social e histórico. Ela é, ao mesmo tempo, individual e social. E sendo social, é situada. A capacidade de fabular de um autor se molda em um contexto e nele encontra também os seus limites:

²⁶³ Como se verá a seguir, as noções de “cultura brasileira”, “cultura francesa” etc. não se sustentam “em si mesmas”, ao contrário, elas se apoiam em uma dimensão relacional: a cultura francesa se delinea mediante o olhar de uma outra cultura para ela.

²⁶⁴ “Falamos propositadamente de *tradução generalizada*: tudo o que diz respeito à “versão” de alguma coisa para outra coisa. Essa noção está fundamentada na linguagem corrente: ‘Traduzi meu pensamento assim...’, ‘dei minha versão dos fatos’, ‘não consigo traduzir o que sinto’, etc.” (BERMAN, 2002/1984, p. 153). Vale observar que é uma ideia de transformação que se delinea na afirmação de Berman. Pode-se pensar a “versão” de alguma coisa em outra (“la ‘version’ de quelque chose dans autre chose”) a partir dos dois sentidos do verbo “verter” (“verser” em francês): “fazer transbordar, derramar, entornar”; “passar de uma língua para outra; traduzir” (Cf. VERTER. In: CALDAS Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/verter>> Acesso em 18 de nov. de 2018.). Mediante essa “versão”, nos dois sentidos, uma transformação se produz. É essa ideia que se veicula em expressões correntes, como “traduzir pensamento em palavras”, “traduzir sentimentos” etc. Em resumo, nesse uso generalizado feito da palavra “tradução” há a transformação de uma coisa em outra.

[...] à une époque donné, dans une culture et une société données, il n'est pas possible de dire n'importe quoi sur l'autre, sur les littératures et cultures étrangères avec lesquelles un texte, une littérature entretiennent des rapports là encore précis et datés²⁶⁵ (PAGEAUX, 1995, p. 85-86).

A digressão acima foi feita para chegar no seguinte ponto: mediante essa tradução cultural que se realiza no romance de Roblès, é um Brasil situado que aparece, situado em seu contexto e em seu tempo, mas também no contexto e no tempo do autor. Um Brasil que se traduz por um imaginário francês individual, que é também social e histórico. Assim, se de um lado se tem um Brasil do início da década de 1980, apreendido pela região Nordeste, de outro se tem um escritor francês, nascido na Argélia francesa, repatriado para a França junto com a família ainda durante a infância. Esse conjunto de informações – dentre muitas outras que poderiam ser aqui articuladas acerca da história de vida do autor – atua na composição dos imaginários franceses sobre o Brasil que se interpõem na apreensão das realidades brasileiras por parte do autor. Nesse sentido, a tradução cultural que se opera no romance é fruto desse encontro entre um escritor, com as suas histórias de vida e seus condicionamentos sociais, e um certo Brasil, situado historicamente e geograficamente.

Reconhecendo esses movimentos de tradução no próprio romance, torna-se mais fácil relacionar a tradução cultural ao drama do estrangeiro-familiar. Do ponto de vista da tradução brasileira de *Là où les tigres sont chez eux*, há um Brasil que já chega traduzido. Por um lado, esse Brasil assume o lugar do familiar. Por outro, por ter sido traduzido culturalmente a partir de imaginários franceses articulados consciente e inconscientemente por Roblès, ele também assume o lugar do Outro, do estrangeiro. Ele aparece, então, ao olhar dos tradutores, mas também no campo de recepção da tradução, como o próximo-distante. E é nesse sentido que a mirada de um Brasil estrangeiro-familiar na tradução se articula com essa característica que é a da presença de uma tradução cultural no próprio romance, hipótese que será melhor estruturada no capítulo seguinte, dedicado aos marcadores culturais e às relações entre tradução e cultura.

²⁶⁵ “[...] em uma determinada época, em um determinada cultura e sociedade, não é possível dizer qualquer coisa sobre o outro, sobre as literaturas e culturas estrangeiras com as quais um texto e uma literatura se relacionam de modo preciso e datado”.

Além de uma tradução cultural – tomando aqui a tradução no seu sentido geral –, o romance francês apresenta traduções que se dão no próprio léxico, isto é, traduções em sentido estrito, ou, para usar a expressão de que se vale Berman (1984), que nesse caso fala junto com Roman Jakobson (1975/1959), traduções interlinguais, que necessitam da passagem de uma língua à outra para serem caracterizadas como tais. São exemplos de um trabalho tradutório que se pode apreender no concreto do texto-fonte as palavras que aparecem em português e que são, pelo próprio autor, traduzidas para o francês. Em boa parte dos casos, são traduzidas não mediante uma palavra correspondente na língua francesa, mas por meio da explicitação de seu significado, o procedimento tradutório da paráfrase (tradução por explicitação), se navegarmos no universo dos procedimentos e modalidades de tradução de Francis Henrik Aubert (1998, 2003). Exemplos desse tipo de tradução serão vistos no próximo capítulo.

No entanto, é preciso ressaltar que, ainda que a separação entre tradução cultural e tradução *stricto sensu* esteja se valendo da distinção entre a tradução em um sentido mais geral e a tradução que incide propriamente no texto, e que realiza a passagem de uma língua para outra, há pontes entre esses dois tipos de tradução que na prática tradutória não se colocam como completamente separadas. A tradução do léxico passa pela tradução de sentimentos, de imagens, de acontecimentos, e articula em torno de si questões de ordem cultural. Já a chamada tradução cultural também pode sair de um sentido mais geral e atingir o concreto do texto – uma evidência dessa passagem é que, mediante os chamados “marcadores culturais”, é possível identificar passagens culturalmente marcadas de um texto.

Por fim, quais seriam as repercussões na tradução brasileira dessa tradução cultural que perpassa o romance original? Para responder a essa pergunta, o seguinte raciocínio pode ser organizado: a tradução traduz tramas que se tecem em um Brasil específico, traduz a caracterização de personagens nascidos no Nordeste brasileiro e cujas vidas evoluem nesse espaço, e de personagens estrangeiros (franceses e italianos) que vivem uma inserção na cultura do Nordeste do Brasil. Traduz lugares, discursos, acontecimentos e formas de pensar que se processam nessa região. Traduz o francês e traduz também o português. O português, como se sabe, vem inserido em um contexto de produção de sentido que é o do texto francês – é, portanto, com o léxico francês que a tradução entretém relações, muito mais do que com o léxico português. Mas tudo isso que a tradução traduz já foi, nos termos acima mostrados, fruto de uma tradução. O

Brasil do romance se retraduz, portanto, na tradução, e, mediante essa retradução que desloca e reorganiza os lugares do Outro e do mesmo, outros cenários culturais – ou outros olhares para aspectos culturais do Brasil – emergem do texto traduzido.

3 AS ASPAS DA CULTURA, OS MARCADORES CULTURAIS

3.1 Entre cultura e tradução: aproximações

Para entender, precisar e situar as noções de “cultura”, “marcadores culturais” e “tradução cultural” com as quais trabalho nesta tese, é preciso, além de percorrer escritos no campo dos estudos da tradução, fazer algumas incursões em um regime de conhecimento das ciências sociais, mais propriamente da antropologia, buscando alguns esclarecimentos. Dentro das limitações temporais de um cronograma de tese e mesmo das fronteiras que determinam, para cada área de conhecimento, um modo mais ou menos próprio de trabalhar, buscarei com essas incursões aproximar noções de cultura pensadas no campo dos estudos da tradução com noções de cultura pensadas no campo da antropologia e, dessa maneira, pontuar uma concepção adequada para a presente tese.

Ajudarão, nesta busca, do lado da antropologia, autores como Manuela Carneiro da Cunha, Eduardo Viveiros de Castro, Maurice Godelier e, indiretamente, Lévi-Strauss, com quem eles dialogam. Nos estudos tradutológicos, me ateei, principalmente, aos estudos de Francis Henrik Aubert e Adriana Zavaglia acerca da cultura no texto e dos marcadores culturais, e aos escritos de Anthony Pym para compreender a ideia de tradução cultural na tradutologia. O intuito de buscar balizas para um possível conceito de cultura, válido e adequado para esta tese, é poder trabalhar, nas análises, com um construto teórico-metodológico derivado dos marcadores culturais, aqui concebidos como marcadores da diferença. Nesse construto está implícita uma noção de cultura, à qual pretendo aqui me ater com a finalidade de delimitá-la.

Em um primeiro momento, montarei, como num quebra-cabeça, o cenário que para mim se apresentou, buscando mostrar quais as peças eu tinha em jogo e qual organização se esboçou para tentar resolver, no contexto da presente tese, alguns impasses que se evidenciavam. Trata-se, em poucas palavras, de impasses envolvendo questões de cultura, tradução e texto, que precisaram de um arranjo específico para contemplar as especificidades do corpus da tese, como se verá nas seções que seguem.

3.1.1 *A cultura no texto: construindo um cenário*

Na seção dedicada ao dilema do estrangeiro-familiar, construí a hipótese segundo a qual o romance de Roblès já contém em si traduções – traduções culturais e traduções *stricto senso*. A tradução brasileira do romance, portanto, por vezes faz um trabalho de retradução (cultural e também *stricto senso*). Entretanto, antes de entrar propriamente no tema, cabe desde já avançar a dificuldade em separar, de modo rígido, a chamada tradução cultural do sentido mais “comum” da tradução, a tradução interlinguística (JAKOBSON, 1959), que envolve dois textos e duas línguas. Essa dificuldade está relacionada à própria dificuldade de separar língua e cultura, pois as transferências feitas pela tradução são também de ordem cultural, não apenas linguísticas. Aliás, como lembra Mona Baker (valendo-se de palavras de Lotman e Uspensky, 1978), a própria língua existe no contexto de uma cultura: “Uma língua não pode existir se não estiver inserida no contexto de uma cultura e uma cultura não pode existir se não tiver no seu centro a estrutura de uma língua natural” (LOTMAN; USPENSKY, 1978 *apud* BAKER, 2003/1980). Assim, não há tradução que não traduza cultura, pois a língua é inerentemente cultural.

Por que então falar em tradução cultural? A resposta não é simples e será construída ao longo desta e das próximas seções, nas quais se poderá perceber que, no campo da tradutologia, o que se entende por tradução cultural nem sempre corresponde ao(s) sentido(s) que antropólogos conferem a esse termo. Nesse primeiro momento de montagem de um cenário, a tradução cultural será pensada como a tradução de uma cultura por meio de outra. Na concepção adotada nesta tese, a tradução cultural passa, também, pela tradução de línguas. Assim, se pode dizer que, dentro das especificidades do romance em questão, a tradução brasileira, ao traduzir o romance em francês, traduz e retraduz relações culturais que se apresentam de modo mais ou menos visível no texto.

É possível organizar a tradução da cultura no texto com base em um critério de gradação. Nesse sentido, a tradução brasileira traduz algumas passagens que são mais culturalmente marcadas do que outras, marcas que se dão no próprio texto (expressões em português, referentes ligados a um espaço cultural e geográfico brasileiro, nomes de ruas e cidades, ou mesmo de personalidades ligadas à história do país, dentre outros); e também passagens nas quais as marcas da cultura no texto são menos explícitas, mas

que revelam algum tipo de funcionamento (social, individual), ou mesmo algum discurso histórico que pode ser identificado (pelo leitor) como “tipicamente” brasileiro.

Do primeiro caso (tradução de passagens que são mais culturalmente marcadas do que outras) tem-se o seguinte exemplo:

Tabela 14

<p>– Alc��u Valença ! s’��cria Tha��s, brusquement surexcit��e par les premi��res mesures de la chanson. <i>Morena tropicana</i>, commen��a-t-elle �� chanter...</p> <p>– <i>Eu quero teu sabor</i>, continua l’Indien en regardant Mo��ma droit dans les yeux (ROBL��S, 2008, p. 255).</p>	<p>– Alceu Valença! – gritou Taís, repentinamente muito animada pelos primeiros compassos da música. – <i>Morena tropicana</i>... – começou a cantar.</p> <p>– <i>Eu quero o teu sabor</i> – continuou o ��ndio, encarando Moema (ROBL��S, 2011, p. 238).</p>
--	---

Fonte: ROBLS (2008; 2011).

As passagens acima no apenas se desenvolvem em um contexto brasileiro – tanto Moma como o ndio estavam em um forr chamado *forr da Zefa*, na Praia de Canoa Quebrada –, como possuem trechos/fragmentos fortemente marcados pelo que se poderia designar como cultura local, tal como o nome do cantor Alceu Valena e o trecho da sua cano *Morena Tropicana* (1982). Esses excertos marcam uma colorao do Brasil no apenas por estarem escritos em portugus, mas por fazerem referncia a aspectos tidos como integrantes de um patrimnio cultural, sobretudo musical, brasileiro.

Do segundo caso (trado de passagens cujas marcas culturais brasileiras no texto so menos explcitas, mas que revelam algum funcionamento tpico do Brasil ou mesmo um momento histrico que pode ser identificado como brasileiro), tem-se o exemplo abaixo:

Tabela 15

<p>– Tu te rends compte, disait Alfredo avec d��gout, des fus��es! Les gens meurent de faim dans les rues, la dette ��trangle le pays au point que nous travaillons uniquement pour les usuriers du FMI, et on va se m��ler d’envoyer des fus��es dans l’espace! ��a, c’est encore un coup des Américains. Mais on va se battre, tu peux en être s��r! (ROBL��S, 2008, p. 52).</p>	<p>– Você percebe? – perguntava Alfredo, enojado.</p> <p>– Foguetes! Tem gente morrendo de fome nas ruas, a d��vida externa estrangula o país a ponto de trabalharmos unicamente para os usuários do FMI, e eles vão se meter a mandar foguetes para o espaço! Isso �� outro golpe dos americanos. Mas a gente vai lutar, pode ter certeza! (ROBL��S, 2011, p. 52).</p>
--	--

Fonte: ROBLS (2008; 2011).

O nome de Alfredo poderia levar um leitor hipotético a situar as passagens em algum país de língua portuguesa, ao passo que a referência ao FMI pode dar alguma pista de que a trama transcorre no Brasil. Não há, no entanto, nenhum item que se refira diretamente a algum referente brasileiro. Mas há, por outro lado, um discurso que um leitor avisado pode rapidamente relacionar ao Brasil. O personagem Alfredo faz referência à discussão em voga no início da década de 1980 no Brasil acerca da possível instalação de uma base de lançamento de foguetes em Alcântara. Alfredo se opunha a esse projeto, que considerava um golpe dos Estados Unidos, alegando a desigualdade social do Brasil e a necessidade de outros tipos de investimento não relacionados ao domínio dos EUA em território brasileiro. Um discurso de esquerda que encontrava eco no início dos anos 1980, ainda durante a ditadura militar brasileira. O fato de que atualmente existe uma base de lançamento de foguetes em Alcântara cujo primeiro país a utilizar, aparentemente, será os Estados Unidos²⁶⁶, permite que um leitor informado, francês ou brasileiro, situe essa passagem em Alcântara, no Brasil, ou pelo menos a relacione a essa realidade.

Portanto, ainda que não existam “marcadores culturais” do Brasil, tais como seriam as palavras, também encontradas no romance, “caipirinha”, “Lampião”, “candomblé”, há um discurso veiculado e a iminência de um acontecimento histórico que, juntos, permitem situar a passagem no Brasil, ou seja, eles figuram como elementos que dão uma coloração brasileira ao romance, assim como as palavras acima, que são, quase que intuitivamente, classificadas como itens ou marcadores culturais – mais à frente será explicitado o que norteia essa “intuição”. Assim, percebe-se que a cultura veiculada pelo texto não é apreendida, apenas, pelos marcadores culturais. Pode-se dizer que mediante tais marcadores ela fica, por vezes, mais evidente.

Apenas a título de exemplo, é possível identificar também passagens que, aparentemente, isto é, em uma primeira leitura, não apresentam marcas culturais brasileiras, e, assim, não marcam o texto traduzido com nada que seja específico do Brasil:

²⁶⁶ Cf. G1 Maranhão. *EUA usarão Centro de Alcântara para lançar foguetes no Maranhão*. Maranhão, 31 maio de 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/eua-usarao-centro-de-alcantara-lancar-foguetes-no-maranhao-diz-ministro.ghtm>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

Tabela 16

Toutes les fois qu'Eléazard se sentait abruti par une trop longue station devant l'ordinateur, il mettait la machine en veille, observait un instant les centaines d'étoiles qui défilaient sur la nuit sidérale de l'écran et venait s'asseoir devant le grand miroir du séjour (ROBLÈS, 2008, p. 45).	Todas as vezes que Eléazard se sentia estafado, após muito tempo diante do computador, colocava a máquina em módulo de espera, observava por um instante as centenas de estrelas desfilando a noite sideral da proteção de tela e ia sentar-se diante do grande espelho (ROBLÈS, 2011, p. 47).
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Em uma leitura mais superficial, não há nada nas passagens acima que as torne culturalmente marcadas. Um leitor implícito, brasileiro ou francês, lendo essa frase fora de seu contexto, a não ser pelo nome próprio de Eléazard, poderia simplesmente concluir que se trata da reflexão de um personagem cansado na frente de um computador – em quase qualquer lugar do mundo essa imagem seria possível. No entanto, uma leitura mais situada da passagem, atenta ao seu contexto de produção de sentido, mudaria essa aparência de uma suposta “neutralidade cultural” da frase. Esse exemplo leva à seguinte indagação: haveria textos, passagens, trechos que não são culturalmente marcados, que não veiculam nenhum tipo de cultura? Para falar com Adriana Zavaglia, e com base nas distinções feitas acima, é totalmente válido afirmar que “[...] todo texto é, simbólica ou materialmente falando, culturalmente marcado, seja ele ou não uma tradução” (ZAVAGLIA, 2009, s/p).²⁶⁷ Mas, diz a autora,

Embora todo texto seja culturalmente marcado, alguns parecem ser mais marcadamente culturais que outros: tanto por conta de seu léxico específico quanto pelos agenciamentos singulares que apresentam. É o caso, por exemplo, de obras literárias regionalistas brasileiras como *Sagarana*, de Guimarães Rosa, e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (ZAVAGLIA, 2009, s/p).

Ora, se todos os textos são culturalmente marcados, tal como afirma Zavaglia, e tal como também penso ser, embora alguns textos sejam mais culturalmente marcados do que outros, o que está então em pauta é uma questão de gradação, como acima sugerido. Relações culturais permeiam todos os textos, mas se fazem mais visíveis, se

²⁶⁷ Cf. ZAVAGLIA, Adriana. As relações culturais na tradução de textos especializados. *Linguasagem*, v. 10, 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao10/trad_zavaglia.php>. Acesso em: 20 de outubro de 2018.

fazem notar com mais facilidade em alguns textos em detrimento de outros. No romance de Roblès e em sua tradução brasileira, os dois primeiros exemplos (exemplos 1 e 2) dizem respeito aos momentos do texto em que essas relações culturais podem ser mais facilmente percebidas, seja porque elas estão claramente explícitas no texto, seja porque, ainda que não totalmente explícitas, pode-se, por meio delas, facilmente acessar um contexto que veicula uma cor local de Brasil.

Zavaglia (2009), ainda no texto acima mencionado, elenca *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa, e *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, como textos que são mais marcadamente culturais do que outros. De modo um pouco intuitivo, sou levada a concordar que esses dois textos fazem parte, indiscutivelmente, do rol dos textos que no campo da literatura brasileira são mais culturalmente marcados do que outros. Mas por que, volta a questão, esses textos são mais marcadamente culturais do que outros? O que os distingue, de um ponto de vista cultural, de outros textos? Zavaglia aponta pistas para se pensar uma resposta: léxico específico, agenciamentos singulares. Mas seria, então, uma espécie de regionalismo o que se encontra na base de um texto mais culturalmente marcado?

Chegar a essas respostas, passa, ao meu ver, em primeiro lugar, pelo reconhecimento de que são respostas situadas para o tipo de trabalho que se visa realizar, e não respostas definitivas e válidas para todo e qualquer tipo de pesquisa. Nesta tese, a finalidade das delimitações de fronteiras entre tradução e cultura é encontrar um arranjo, uma organização teórica e também metodológica que me permita trabalhar com as noções de cultura, tradução cultural e marcadores culturais de modo minimamente coerente com as especificidades do *corpus*.

Nesse sentido, se faz necessária uma incursão em alguns autores do campo da antropologia com a finalidade de delimitar, minimamente, o que aqui entende-se por cultura, isto é, qual noção de cultura está sendo mobilizada nesta tese para falar em textos culturalmente marcados, em tradução cultural e marcadores culturais. Algumas indagações nortearão essa reflexão, tais como: seria possível falar de uma cultura em si? É possível identificar categoricamente marcadores culturais em um texto? As ideias construídas nesta e nas próximas seções permearão as análises das passagens mais culturalmente marcadas do texto-fonte e da tradução. Não se pode, por fim, esquecer que nessas passagens é também o dilema do estrangeiro-familiar que se manifesta. Em outras palavras, através do olhar para a cultura no texto, serão também observadas as

possíveis inversões dos lugares do mesmo e do Outro, do estrangeiro e do familiar, suscitadas pela tradução.

3.1.2 *O que mesmo se pode entender por cultura?*

A pergunta, na verdade, deveria ser: o que se pode aqui considerar como cultura, sabendo, claro, que não se trata de uma consideração arbitrária, mas pensada juntamente com autores cujas elaborações apontam um caminho viável para a consideração e o trabalho com a cultura no (através do) texto. Começarei, pois, mostrando como a “cultura” (e aqui coloco aspas para já adiantar que não é possível falar da cultura de forma não relacional, como se existisse uma cultura em si mesma) é definida e aparece em trabalhos no campo da tradução, para depois perceber se essa noção encontra acolhida nos textos dos antropólogos nos quais, situada como pesquisadora no campo de estudos da tradução, portanto, em outro regime de conhecimento, me proponho a enveredar.

Francis Aubert começa o seu texto *Desafios da tradução cultural* (1995) afirmando que toda tradução, não apenas a literária, enfrenta o desafio de “traduzir a cultura” (AUBERT, 1995, p. 31). Mas o que estaria o autor entendendo por cultura? Seguindo no texto, percebe-se que o que motiva Aubert a traduzir contos noruegueses do século XIX é o desafio de apresentar aos leitores brasileiros “determinadas características da cultura e da visão de mundo noruegueses”, necessárias, segundo o autor, “para uma leitura mais próxima dos grandes clássicos da cultura norueguesa” (Ibidem, p. 37). Prosseguindo na sua motivação e desejo de traduzir a cultura norueguesa presente nesses contos, o autor afirma:

Com efeito, são essas características que, mantidas ou de alguma forma resgatadas na tradução, as fazem manifestar a sua originalidade e que torna, a meu ver, válido, interessante, significativo e recompensador empreender tal tradução, e não o enredo, a estrutura narrativa, os principais fios temáticos, os quais reproduzem, por vezes quase que literalmente, os enredos, narrativas e os temas comuns a boa parte senão a todos os contos, lendas e mitos da macro-civilização dos filhos de Noé, a semítico-indo-européia (Ibidem, p. 37, grifo nosso).

Dessa afirmação se pode depreender que, para Aubert, essas características, que fazem valer a pena, justificam ou legitimam a tradução dos textos, apontam para traços distintivos, algo que seria propriamente norueguês e que não se encontra em outros contos europeus.

O autor identifica, portanto, no texto a ser traduzido, alguns desses traços distintivos que permitiriam distinguir elementos típicos de uma “cultura norueguesa” (norueguesidade) nos contos. São eles a ambientação em montanhas dos alpes, em florestas densas de pinheiros e em águas revoltas no mar do norte; a ambiguidade dos seres míticos chamados Troll²⁶⁸; a forma particular de manifestação das hierarquias nas relações sociais, com “um distanciamento sensivelmente menor do que as conhecidas de outras paragens [...]” (Ibidem, p. 39). Nesse movimento de identificar marcas da cultura norueguesa em um texto, visando destacar traços importantes para a tradução, se poderia então, seguindo nas pistas de Aubert, chegar a uma noção de cultura que aponta para os traços distintivos de uma determinada sociedade ou mesmo de determinado grupo social? A princípio sim, mas, como lembra o próprio Aubert em outro texto, esse já mais recente, de 2006, e no qual o autor reflete acerca do conceito de marcadores culturais no campo da tradução, os traços distintivos são aqueles que “individualizam e caracterizam ou tipificam determinado complexo língua/cultura em relação a outras línguas/culturas, próximas ou distantes” (Idem, 2006, p. 24, grifo nosso).

Aubert introduz, no texto acima mencionado, uma dimensão que me parece fundamental para a tentativa de uma definição de cultura que contemple o trabalho realizado nesta tese: o seu caráter relacional. A cultura só existe, pois, em relação a outra cultura, jamais em si mesma. O que permite interpretar que quando Aubert menciona a “dizibilidade da norueguesidade” (expressão do autor) dos textos folclóricos noruegueses do século XIX, ele está se referindo a uma dizibilidade que se manifesta para o seu olhar de tradutor, brasileiro e conhecedor da língua e sociedade norueguesa, e que, quando traduzida, precisará também fazer sentido para o olhar de leitores brasileiros. Ter em mente esse caráter inerentemente relacional da cultura é requisito

²⁶⁸ De acordo com Aubert (1995, p. 39), os Troll são seres que, nesses contos, ora aparecem para ajudar, ora desviam o herói do seu caminho. Essa ambiguidade é considerada pelo autor como um traço distintivo da cultura norueguesa. Ela transforma os Troll em criaturas do bem e também do mal, assim como são os próprios seres humanos, ao passo que, no “cancioneiro deste mesmo folclore” (AUBERT, p. 39), os Troll aparecem com uma identidade que se opõe à dos humanos.

para não cair na armadilha da essencialização, isto é, para não defender, ingenuamente, a existência de uma cultura norueguesa, francesa ou mesmo brasileira “em si mesmas”.

Guardando aqui essa noção relacional de cultura, fundamental para pensar uma noção igualmente não essencialista de marcadores culturais, me apoiarei agora em dois autores da antropologia para compreender e esclarecer alguns usos da palavra cultura.

Observe-se a seguinte citação de Manuela Carneiro da Cunha:

[...] acho que nos ressentimos de falta de cronistas. Os historiadores contemporâneos que estudam o século XIX, por exemplo, apoiam-se em boa medida nos relatos produzidos por viajantes ao longo daquele século. Esses relatos constituíam um gênero em si mesmo. Eram crônicas de acontecimentos e atmosferas que não mereciam registro por parecerem triviais, modestos demais para serem notícia. Os diários pessoais eram reservados aos sentimentos e eventos notáveis. Somente os viajantes achavam que haviam interesse em escrever sobre costumes ou episódios que sem eles passariam em branco, e que em nada se destacavam na percepção de quem os vivia (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 309, grifo nosso).

Relacionando essa observação aos raciocínios de Aubert acima apresentados, percebe-se que o que o autor caracterizou como traços distintivos da norueguesidade talvez não tivesse recebido nenhum destaque por parte dos noruegueses que estão “do lado de dentro” de sua própria cultura. Do mesmo modo, como ressalta Carneiro da Cunha, o que os viajantes cronistas do século XIX julgaram importante acerca dos povos que eles conheciam em suas viagens, a tal ponto que valesse a pena escrever sobre eles, talvez não merecesse nenhum destaque na perspectiva desses povos – ou não antes que eles passassem a responder pela tradução de si pelos estrangeiros. Essa observação leva à distinção que Manuela Carneiro da Cunha faz entre “cultura” e cultura, isto é, cultura com aspas e cultura sem aspas.

Na base da diferenciação entre “cultura” e cultura está o fato de que é possível dizer uma cultura, falar sobre ela, pensá-la, e também viver na cultura. Para a autora, a “cultura” é aquilo “que é dito acerca da cultura” (Ibidem, p. 354), enquanto que a cultura (sem aspas) é a cultura na qual as pessoas vivem. Existem, então, os antropólogos que pensam a “cultura” e os praticantes da cultura, que vivem as suas práticas e ritos sem necessariamente chamá-los de cultura. O que foi pensado por antropólogos como sendo cultura, de acordo com Carneiro da Cunha, pode ser resumido

na ideia que faz o crítico literário Lionel Trilling acerca de cultura – à exceção da parte em que ele fala do inconsciente, com a qual a autora não concorda:

[...] um complexo unitário de pressupostos, modos de pensamento, hábitos e estilos que interagem entre si, conectados por caminhos secretos e explícitos com os arranjos práticos de uma sociedade, e que, por não aflorarem à consciência, não encontram resistência à sua influência sobre a mente dos homens (TRILLING, 1972, apud CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 352).

As fronteiras, no entanto, são tênues. E disso a autora não discorda, ao contrário, ela reconhece e reforça que os trânsitos entre “cultura” e cultura são enormes. Tal é o caso, por exemplo, de praticantes de cultura, como comunidades indígenas no Brasil, que usam da palavra “cultura” para pensar a sua própria cultura. Manuela Carneiro da Cunha (2017, p. 307, 359) lembra o exemplo de um chefe indígena yawanawa que, em 2005, em uma reunião para discutir os direitos intelectuais de populações indígenas, afirma que *honi* não é cultura. *Honi*, uma bebida indígena alucinógena, proveniente de um cipó e de folhas de um arbusto, também conhecida como *ayahuasca*, não podia ser preparada ou administrada por todos, só alguns possuíam esse direito. Nesse sentido, de acordo com o chefe indígena, como *honi* não era compartilhado por todos, ele não era cultura. Cultura pressupõe algo que se compartilha. Assim, quando o chefe indígena pensava a sua própria “cultura”, ele tomava como parâmetro o conceito de cultura já elaborado por antropólogos. Em outras palavras, se é possível e faz sentido separar “cultura” de cultura, os pontos de contato entre esses dois construtos também são imensos.

Maurice Godelier (2012), a partir de experiências na Papua Nova Guiné na década de 1960, lembra que os barua, quando encontravam pessoas que falavam a mesma língua que a deles, mas pertenciam a uma sociedade diferente, perguntavam: “Quem são os mesmos que você?” (GODELIER, 2012, p. 24). Essa pergunta reforça a ideia de que, para além do fato de falar a mesma língua – o que contribui bastante para gerar uma identificação cultural entre dois ou mais indivíduos –, a cultura também se define por ser algo maior que se compartilha, como hábitos, formas de ser e de pensar que se difundem de modo mais ou menos difuso por toda uma coletividade. O compartilhamento da “cultura” aparece, pois, tanto na ideia de cultura dos barua como do chefe indígena acima mencionado.

Da reflexão da Godelier se depreende que cultura, para além do compartilhamento de uma língua, implica o compartilhamento de práticas, valores, histórias etc. por um certo grupo social. A pergunta “quem são os mesmos que você?” remete ao fato de que, para pensar a cultura, é preciso pensar em algo que una, que crie laços, que permite dizer o “nós” – há, claramente, uma noção identitária no ato de se sentir parte de uma cultura. Poder pensar o “nós” é, porém, e necessariamente, poder enunciar que “somos nós” e “não somos os outros”. A existência de um “nós” pressupõe a existência de um “outro”²⁶⁹. É assim que, como lembra ZAVAGLIA (2009, s/p) “a cultura define-se pela identidade e, ao mesmo tempo, é percebida na alteridade”.

Volta-se, pois, à ideia de que não existe uma cultura em si. Toda cultura é relacional, política e situacional. Ela só existe, portanto, quando se estabelece uma relação de contraste, que permite o aparecimento de uma diferença. A elaboração de Carneiro da Cunha, ao distinguir “cultura” de cultura e assim fazer uma distinção entre um ponto de vista de fora e um ponto de vista de dentro, ajuda na compreensão dessa ideia. Tome-se como exemplo o *corpus* aqui estudado. Alguns aspectos da “cultura” brasileira chamam a atenção do escritor Jean-Marie Blas de Roblès, a tal ponto que ele considera interessante destacar esses aspectos em seu livro. Como exemplo, se tem a inscrição de frases no para-choque de caminhões, algo corrente de ser ver em estradas do Brasil. Esse aspecto chama bastante a atenção do escritor (como se verá em seções posteriores), mas ele seria igualmente relevante, isto é, ele chamaria igualmente a atenção de um brasileiro inserido em sua própria “cultura”? Por outro lado, caso não fosse Roblès, um francês, que tivesse escrito um livro que se passa no Brasil, mas um escritor japonês, os mesmos aspectos da “cultura” brasileira chamariam a sua atenção, ou outros chamariam? Considerando que outros chamariam, pode-se afirmar que o que se entende por “cultura brasileira” muda a depender da outra cultura que se põe (se posiciona) em face dela. Nesse sentido, a cultura do Outro é uma ilusão se não referenciada com base em outra cultura.

Percebe-se, pois, que a dimensão relacional da cultura – no ato mesmo de se sentir parte de uma comunidade cultural atuam relações de identidade-alteridade – é uma premissa compartilhada tanto por pesquisadores no campo da tradutologia como

²⁶⁹ E a história ocidental do colonialismo e do pós-colonialismo mostra que nem sempre é sem violência que se define o “nós” e o “Outro”. Edward Said é um exemplo de um autor que trabalha com essas imagens de identidade e alteridade, e também o artigo “Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados”, de Jonathas Ferreira e Cynthia Hamlin (2010) deixa claras essas relações.

por antropólogos. Ora, o que se pode pensar para o construto teórico da cultura é extensivo aos marcadores culturais identificados nos textos? O que permitiria falar em marcas culturais em um texto? A seção seguinte se aterá a essas questões.

3.1.3 *Os marcadores culturais, os marcadores da diferença (no romance e na tradução)*

Para pensar um primeiro aspecto dos marcadores culturais, observe-se a seguinte história, contada por Manuela Carneiro da Cunha (1985): no século XIX, escravos iorubás libertos no Brasil voltavam para a costa ocidental da África, mais propriamente para regiões que hoje correspondem à Nigéria e à República Popular do Benim. Ao passo que no Brasil eles se identificavam com religiões de cultos aos orixás, na costa da África esses brasileiros foram rapidamente identificados como católicos, conta a autora, que assim conclui: “o catolicismo desses iorubás brasileiros não foi ‘inventado’: fazia parte de uma experiência histórica e estava dentro da lógica da cultura interna” (CARNEIRO DA CUNHA, 2017, p. 369). “O outro é o cenário cultural interno de cada sociedade” (Ibidem, p. 368), afirma a autora.

A primeira consideração sobre os marcadores culturais é a de que eles precisam ser lidos no seu contexto, precisam ser interpretados para assumir um sentido que compõe com o sentido do texto. De modo similar à identidade cambiante de brasileiros descendentes de iorubás que Carneiro da Cunha conta em seu livro, os marcadores culturais se definem com base na lógica interna de cada texto, eles não existem em si, mas integram o sentido do texto no qual se inserem. Nesse sentido, o que em *Là où les tigres sont chez eux* pode ser identificado como marcadores culturais são aquelas palavras ou frases que, no texto do romance, marcam a coloração do Brasil. Coloração essa que pode se estabelecer de outros modos, ou mesmo se tornar menos visível, no momento em que esses mesmos marcadores são traduzidos para o português – ou, no caso em questão, quando simplesmente se inserem no texto da tradução brasileira, pois algumas palavras e frases, por terem sido escritas no próprio original em português, não necessitam da tradução. Em todo caso, não necessitam ser traduzidos para o português, mas outros níveis de transferências (culturais, transferências de sensações, de experiências etc.) podem ocorrer.

Francis Aubert (2006) define o que, para ele, constituem os marcadores culturais, valendo-se da própria ideia que ele tem da noção de cultura. Para o autor, traços distintivos de uma determinada sociedade, os quais ele chama de dimensão referencial, marcam uma determinada cultura no texto, mas também, de forma mais ampla, marcas de gênero, número e grau são incluídas por Aubert como marcadores culturais:

Mesmo aspectos aparentemente restritos à dimensão gramatical não deixam de conter essas marcas, como testemunham, entre tantos outros aspectos, as diferenças interlinguais na marcação de gênero, número, grau e definido / indefinido, a expressão de tempo e aspecto (vinculada mais ou menos estreitamente à conjugação verbal), as formas de tratamento, as preposições marcadoras da espacialidade (estática ou dinâmica), etc., etc. No plano discursivo, podem ser observadas marcas desta natureza particularizadora nas intertextualidades que fazem sentido em determinado complexo língua/cultura, mas fazem outro sentido (ou sentido algum) em outros complexos língua/cultura. Outras marcas, ainda, dizem mais diretamente respeito à dimensão referencial das línguas, remetendo aos universos ecológico (flora, fauna, topografia, hidrografia, etc.), da cultura material (objetos e espaços criados pelo homem), da cultura social (relações sociais de toda ordem) e da cultura religiosa (nos termos de Nida, 1945), ou, talvez mais precisamente, ideológica (referências a sistemas de crenças) (vide, p.ex., Aubert, 1998, 2003). Todas essas marcas serão aqui denominadas marcadores culturais, e admitimos, no que interessa à tradução e ao traduzir, que representam, ao lado da função poética da linguagem, as principais dificuldades tanto do fazer tradutório quanto da reflexão sobre o traduzir (AUBERT, 2006, p. 24-25, grifo nosso).

Entende-se que o autor enxerga nos marcadores culturais os pontos de maior dificuldade de tradução justamente porque eles aglutinam, em torno de si, os momentos de maior estrangeiridade de um texto. São eles que carregam traços distintivos da cultura do Outro, que precisará se traduzir em uma cultura de chegada, com outros referentes, outras visões de mundo etc. Evidentemente, essas relações entre culturas estão sendo aqui descritas de forma mais genérica, mas, a depender das culturas em questão, maiores distâncias ou maiores proximidades se estabelecem.

Já Reichmann e Zavaglia (2014, p. 52), ao distinguirem marcas culturais (mais gerais) de marcadores culturais (mais específicos do texto) em um contexto de trabalho bastante específico, a da tradução juramentada de documentos escolares do francês e do

alemão, inauguram uma definição de marcadores culturais que os coloca como “objetos textuais”, dando uma concretude interessante a esse construto:

Na comparação anterior há relações explícitas ou implícitas, que aqui denominamos marcas culturais, nas quais se entremeiam marcadores culturais. Entendemos aqui as marcas culturais como relações abstratas que se estabelecem espaço-temporalmente entre esquemas culturais mais gerais e esquemas culturais mais específicos, como a relação entre a legislação brasileira sobre o ensino e os sistemas de ensino brasileiro, e os marcadores culturais como objetos textuais que representam essas relações, como o gênero textual brasileiro histórico escolar ou a terminologia desse gênero. (REICHMANN; ZAVAGLIA, 2014, p. 52, grifo nosso)

A definição acima e o próprio trabalho de Reichmann e Zavaglia deixam clara a necessidade de uma roupagem específica para os marcadores culturais em consonância com as especificidades do trabalho feito. A concretude que ganham esses marcadores ao serem pensados como objetos textuais faz com que entre nessa elaboração, ou pelo menos ganhe evidência, o concreto do corpo do texto. Reconhecer os marcadores culturais como objetos textuais é apontar para marcas, no caso, marcadores, que são identificáveis, recuperáveis em um texto.

Seguindo a pista das autoras acima e acreditando que, em cada trabalho, é preciso pensar, definir e adequar o uso desse construto teórico e, ao mesmo tempo, dessa ferramenta de análise denominada de marcadores culturais, aqui compreendo tais marcadores como palavras, frases, expressões que, lidas contextualmente, marcam uma diferença no texto em que se inserem. E, por esse motivo, os marcadores culturais também podem ser chamados, neste trabalho, de marcadores da diferença.

No original, essa diferença é a coloração do Brasil no texto francês. Aqui, já aparece a primeira diferença no que concerne ao modo como, frequentemente, os marcadores culturais são identificados em um texto. Nesta tese, diferentemente de boa parte dos trabalhos feitos com marcadores culturais²⁷⁰, não se pode afirmar que, no texto-fonte, os marcadores culturais são aqueles que veiculam uma coloração local. Eles pintam o romance com cores de Brasil, certo, e nesse sentido veiculam uma coloração

²⁷⁰Cite-se, como exemplo, o trabalho de Verônica Suhett (2005) – Cf. SUHETT, Verônica. Os itens de especificidade cultural na tradução de *From Another World*, de Ana Maria Machado. *Cadernos do CNLF*, v. XIV, n. 2, t. 2, p. 1444-1470, 2005. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlftomo_2/1444-1470.pdf>. Acesso em: 18 de outubro de 2018.

local (do Brasil); porém, o Brasil não representa o familiar, e sim o estrangeiro. Comumente, os marcadores culturais marcam a coloração local de uma cultura próxima, familiar ao leitores visados pelo texto. Sendo o romance escrito em francês e destinado a leitores francófonos, o familiar seria representado por marcadores culturais franceses, não brasileiros. Assim, o primeiro contraste se dá no próprio romance escrito em francês.

Considerando que os marcadores culturais estabelecem uma diferença, é comum que eles só apareçam no momento em que são traduzidos, pois a coloração local do texto-fonte chega como marcas da cultura do Outro no texto traduzido²⁷¹. No *corpus* em questão, os marcadores culturais já podem ser lidos no texto-fonte, pois marcam uma diferença em relação à cultura do público visado pelo texto e em relação à própria língua na qual foi escrito o romance, o francês. Essas inversões que já aqui aparecem estabelecem conexões entre os marcadores culturais e os de dilema do estrangeiro-familiar, isto é, o dilema do estrangeiro na forma como ele se manifesta no *corpus* da tese. Para ambos os recortes de análise, são lógicas semelhantes (de inversão) que se desenham.

Já com relação aos marcadores culturais na tradução, devido a esse contraste já estabelecido no texto-fonte, a primeira pergunta que se coloca é: haveria, então, marcadores culturais na tradução? Ou, o que acontece com esses marcadores que são, na realidade, marcas do estrangeiro, quando eles são traduzidos na/pela tradução brasileira? A(s) resposta(s) a essas perguntas, claro, só pode(m) surgir de forma concreta e detalhada na medida em que avanço nas análises, realizadas na sequência deste capítulo. Mas, à guisa de hipótese, pode-se avançar que tais marcadores existem igualmente na tradução, porém marcam outras diferenças, estabelecem outros contrastes.

Em conexão com os raciocínios acima, ao longo do trabalho de análises buscarei indicar o que muda nos marcadores culturais quando eles são transferidos na/pela tradução, onde se situam as diferenças, quais outras diferenças surgem, quando e como

²⁷¹ Ainda que se valendo de premissas diferentes para conceber as marcas culturais em um texto – a começar pela própria denominação, em vez de marcadores culturais, itens culturais específicos –, Javier Franco Aixelá (2013) afirma que os itens culturais específicos (semelhantes aos marcadores culturais) aparecem no momento em que se realiza a tradução de um texto: “Em outras palavras, na tradução, um ICE não existe por si só, mas como resultado de um conflito vindo de qualquer referência representada linguisticamente em um texto-fonte que, quando transferido para a língua alvo, constitui um problema de tradução em virtude da inexistência ou do diferente valor (tanto determinado pela ideologia, uso, frequência, etc.) do item dado na cultura da língua alvo” (AIXELÁ, 2013, p. 191).

é possível manter ou criar outros contrastes. Nesse sentido, não se trata de apontar qual estratégia de tradução foi utilizada para traduzir os marcadores culturais e, a partir disso, tecer conclusões. O que proponho é observar os deslizamentos de sentidos, os novos efeitos e mudanças de leitura e, sobretudo, as eventuais trocas e o “embaralhamento” de lugares entre o mesmo e o Outro que podem decorrer da tradução desses marcadores.

Para dar um exemplo de como os marcadores culturais se apresentam de modos diferentes no texto-fonte e na tradução, e também perceber a dinâmica dessa passagem, vale observar os seguintes trechos:

Tabela 17

Nelson connaissait tout de l'histoire du <u>cangaço</u> et de ces hommes qu'on appelait <u>cangaceiros</u> , parce qu'ils portaient leur fusil sur l'échine comme le bœuf attelés portent le joug, le <u>cangalho</u> (ROBLÈS, 2008, p. 35, grifo nosso).	Nelson conhecia tudo sobre a história do <u>cangaço</u> e desses homens, que eram chamados de <u>cangaceiros</u> por carregarem o fuzil próximo à coluna vertebral, como os bois atrelados portam a canga, o <u>cangalho</u> (ROBLÈS, 2011, p. 38, grifo nosso).
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

A primeira observação é que há traduções nos dois textos, isto é, no texto de partida e no texto de chegada, mas traduções de ordens diferentes. No texto em francês, o narrador explica para o leitor implícito francófono o sentido que assume a palavra “cangaceiros” no contexto do movimento do cangaço, e traduz “joug” por “cangalho”²⁷². O autor opta por manter em português palavras que marcam uma atmosfera brasileira no livro – cangaço, cangaceiros e cangalho – aproximando o leitor francófono de um universo brasileiro e propiciando um contato direto com o léxico do Brasil. Essa é uma opção que comumente se coloca não ao autor, mas ao tradutor quando vai traduzir os marcadores culturais, que pode escolher mantê-los na língua do texto-fonte para aproximar o leitor do universo no qual o romance se insere. Como se percebe, ao situar parte do romance no Brasil, foi ao autor que coube essa escolha.

Os marcadores culturais no original (cangaço, cangaceiro, cangalho) assinalam uma diferença que se estabelece no próprio texto, pois o português vai contrastando com

²⁷² Para acessar a imagem ativada pela passagem, isto é, dois bois dividindo uma canga, cf. <<http://virtualmuseu.blogspot.com/2015/09/canga-de-boi.html>> Acesso em 18 de nov. De 2018. É interessante também pensar que essa imagem pode igualmente funcionar como uma metáfora da tradução, sendo os dois bois os representantes dos textos, enquanto a canga simboliza o trânsito de sentidos de um texto para outro.

o francês, a língua que prevalece no romance. Mas ela também aparece na dimensão referencial dos marcadores, ou seja, na realidade extraficcional brasileira à qual essas palavras fazem referência, contrastando com o mundo cultural francófono ao qual supostamente pertence o leitor implícito: o movimento do cangaço, que teve lugar nos anos de 1930 e 1940 em Estados do Nordeste brasileiro; os cangaceiros, homens que atuavam nesse movimento; e uma certa estética do movimento, formas de se vestir e de carregar as armas que remetem à imagem dos bois atrelados unidos por uma canga. Através desses marcadores lidos em contexto (e de outros que seguem essa mesma lógica ao longo do romance), o autor deixa vazar um certo Brasil que lhe interessa retratar em seu livro. Os leitores visados pelo original, por sua vez, são levados a ter um contato textual com o estrangeiro que é típico de experiências tradutórias, experiências, portanto, de alteridade. Os textos traduzidos, ao servirem de morada para o estrangeiro, que pode aparecer de modo mais ou menos “aclimatado” à cultura de chegada, proporcionam aos seus leitores exercícios de alteridade. Mais uma vez, no romance em questão, efeitos próprios às leituras de traduções são experimentados pelos leitores do texto-fonte.

Do lado da tradução brasileira, esses marcadores culturais, primeiramente, perdem o *itálico*, pois eles não marcam mais uma diferença, nem no próprio texto, nem no mundo extraficcional – em que pesem as imbricações entre essas duas realidades. O universo brasileiro ao qual os marcadores remetem é o universo em que se inserem os potenciais leitores da tradução, portanto, não é uma diferença que eles veiculam.

No entanto, nas passagens em questão, há uma voz tradutória do narrador, que aparece tanto no texto francês como no texto traduzido. Essa voz, quando escutada na tradução, estabelece um contraste com os marcadores e faz emergir uma diferença. Diferença que não se situa propriamente nos marcadores culturais e no universo ao qual eles remetem, mas na sua presença relacionada à voz narrativa que explica, para um público leitor que não é brasileiro, o alcance dessas palavras aqui designadas como marcadores. Nessa explicação aparece a voz tradutória do autor/narrador, que traduz (explica) itens do universo cultural do Brasil para leitores franceses, e uma estrangeiridade aí se delineia, relacionalmente. O que vaza, na tradução, não são apenas as cores de um Brasil, mas a estrangeiridade da voz que o traduz. Esse é um dos exemplos de como inversões podem ser produzidas mediante a tradução; outros, com arranjos diferentes, serão vistos ao longo das próximas análises.

Por fim, é interessante perceber que, no original, a palavra “joug” é traduzida como “cangalho”, ao passo que na tradução ela é traduzida como “canga”, que por sua vez aparece como sinônimo de “cangalho”. Reveja-se as passagens: “[...] portent le joug, le *cangalho*”/ “portam a canga, o *cangalho*”. Se por um lado a palavra “joug” pode, de fato, ser traduzida como “cangalho”²⁷³, tal como foi feito no original, por outro lado, essa tradução (no texto brasileiro) retiraria o sentido da alusão ao modo próprio dos cangaceiros de “carregarem o fuzil próximo à coluna vertebral”, assim como os bois portam “a canga” – não o “cangalho”. Enquanto que “canga” designa a “armação de madeira que junta dois bois pelo pescoço” (CALDAS AULETE, on-line)²⁷⁴, o “cangalho” faz referência a “cada um dos dois paus verticais que ajustam e seguram a canga ao pescoço dos bois” (CALDAS AULETE, on-line)²⁷⁵. Ao tentarem restaurar o sentido da analogia, os tradutores deixam ressoar no texto traduzido uma voz estrangeira, que pode ser percebida em um certo espanto que causa o uso das palavras “canga” e “cangalho” como sinônimos. Essa imprecisão, como se viu, não está exatamente no texto-fonte, mas há outra imprecisão que justifica essa escolha tradutória, qual seja, a de que não faz sentido comparar a maneira como cangaceiros carregavam o fuzil nas costas com o cangalho, mas sim com a canga (que une dois bois).

Como se percebe, os marcadores culturais do Brasil no texto francês, ao serem traduzidos, colocam questões tradutórias e, ainda que nem sempre marquem uma diferença explícita no texto da tradução, o seu contexto de produção de sentido permite entrever um olhar estrangeiro para o Brasil.

3.1.4 *Os marcadores culturais não existem “em si mesmos”: pontuando desdobramentos*

Retomando os termos mediante os quais organizei, neste trabalho, o uso dos marcadores culturais, que se transmutaram em marcadores culturais da diferença, posso afirmar que tanto esses marcadores como a própria cultura são noções relacionais. É

²⁷³ Cf. JOUG. In: CENTRE National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/joug>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

²⁷⁴ Cf. CANGA. In: CALDAS Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/canga>>. Acesso em: 18 de outubro de 2018.

²⁷⁵ Cf. CANGALHO. In: CALDAS Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/cangalho>>. Acesso em: 18 de outubro de 2018. Para acessar a imagem de dois bois unidos por uma canga, cf. <<http://estudandopalavra.blogspot.com/2011/12/as-consequencias-do-jugo-desigual-lica.html>> . Acesso em 18 de nov. de 2018.

quando “culturas” se colocam em uma relação que um contraste se estabelece e diferenças emergem e se distinguem. E aqui as aspas da cultura usadas por Carneiro da Cunha (2017) fazem todo sentido, pois uma “cultura”, antes de confrontada com outra, não pode nem mesmo se dizer cultura, visto que os hábitos, costumes, entre outros, que a perfazem são tão naturalizados que os seus praticantes não os percebem como traços distintivos. A distinção está sempre “em relação a” – fórmula que marca o imperativo da dimensão relacional da cultura. Em resumo, é quando uma “cultura” se olha no espelho de outra que traços viram figuras, isto é, ganham uma forma e se distinguem. O que, então, se definia pela igualdade, pelo compartilhamento, emerge como diferença.

Nesse sentido, quando Anthony Pym, teórico no campo dos estudos da tradução, em capítulo dedicado à tradução cultural, afirma que “[...] quando os etnólogos propõem-se a descrever culturas distantes [...], eles estão na verdade traduzindo as culturas para a sua própria linguagem profissional” (PYM, 2017, p. 282), é preciso sempre ter em mente que essas “culturas distantes” não existem em si mesmas, elas são distantes em relação à outra “cultura” e, nesse sentido, também próximas em relação a outras. É esse cuidado nas leituras acerca das “culturas” e culturas, mais uma vez me valendo do sentido dado por Carneiro da Cunha (2017), que busco aqui reiterar. Ainda que a dimensão relacional inerente aos trabalhos com o construto teórico cultura, e, conseqüentemente, também com os marcadores culturais, possa ser lida de modo implícito na afirmação de Pym, o que aqui defendo é que tornar cada vez mais explícita essa dimensão, às vezes mesmo insistentemente, faz a diferença no momento de utilizar essas categorias para fins de análises, no caso em questão, análises textuais.

Tendo em mente as elaborações até aqui feitas acerca da cultura e dos marcadores culturais, é importante explicitar como se organizam, dentro do cenário já montado, algumas categorias ou noções utilizadas ao longo das análises.

Uma dessas noções, que precisa ser minimamente delimitada e ter as suas arestas aparadas, é a de brasilidade. Com efeito, ao falar em brasilidade, no contexto que coloca em relação o romance francês escrito por Roblès e a sua tradução brasileira, realizada por tradutores brasileiros, falo, na verdade, de aspectos do Brasil, seus mundos e diferentes universos – culturais, históricos, sociais etc. – que chamaram a atenção do escritor francês. Assim como a brasilidade, as cores de Brasil, ou mesmo o que chamo de coloração do Outro no romance, só podem ser pensadas a partir do contraste estabelecido com o olhar estrangeiro francês do autor. Nesse sentido, uma primeira

observação pode ser feita: da mesma forma como a cultura, também a noção de brasilidade que aqui utilizo precisa ser pensada de modo relacional. Assim as marcas de brasilidade dizem respeito aos aspectos do Brasil que chamaram a atenção de Roblès, porém, outros “Brasis” seriam possíveis a depender do olhar que estivesse em questão. Em outras palavras, não há nada que seja “tipicamente brasileiro”, mas há passagens nas quais o Brasil se revela mediante o olhar estrangeiro que foi lançado para ele.

Com isso, não pretendo aqui afirmar que, por exemplo, o cordel, o cancionero popular de regiões do Nordeste, os movimentos indígenas da década de 1980, dentre outros aspectos tratados no romance, não sejam dimensões muito presentes e vivas da cultura e sociedade brasileira, apenas que existem outras que, talvez, por uma semelhança maior com mundos europeus, não saltaram aos olhos do escritor como essas saltaram. Dentro desse raciocínio, exemplos de passagens que aparecem como repletas de brasilidade são as descrições de Nelson na Favela do Pirambu – um jeito específico de mover o corpo, uma maneira própria de se aproximar dos carros para pedir esmolas – e de Loredana, italiana, vivendo o transe dos rituais de Candomblés em um terreiro na cidade de Alcântara. Há um olhar do narrador que torna explícita a identificação desses momentos com algo de muito brasileiro, como se, em suas lentes, essas imagens sintetizassem dimensões importantes do Brasil.

Há, porém, um segundo aspecto na composição desse cenário que não posso abstrair: o meu olhar de pesquisadora brasileira, que também “escolhe” (uma escolha limitada e balizada pelo objeto da tese) os aspectos que me chamam a atenção dentre aqueles que chamaram a atenção do escritor. Colando-me à perspectiva do autor, olhando para o seu olhar e me deixando influenciar por ele, me valho de sua estrangeiridade para me deslumbrar com aspectos do Brasil que, para mim, de tão familiares, já não podiam ser notados, percebidos. Eles faziam parte da “cultura”, aqui deliberadamente com aspas. Tal é o que acontece, por exemplo, nas leituras de descrições feitas por Roblès que ativam o meu olhar para imagens do Brasil que me são, desde a infância, familiares, tais como aquelas em que Nelson e o seu entorno urbano aparecem, mas que se apresentam através do encanto de um olhar externo do narrador, como que estrangeiro, que observa modos diferentes de ser. Esse encanto contagia e ressignifica o meu próprio olhar já habituado com essas imagens correntes em cidades brasileiras.

Uma coloração brasileira se destaca em um livro francês. Volta-se, portanto, à dimensão relacional dos marcadores culturais: uma passagem é culturalmente marcada em face da diferença que se estabelece entre ela e um olhar estrangeiro, francês. Mas ela também é culturalmente marcada para o meu olhar de pesquisadora, que enxerga em determinadas passagens elementos transbordantes de brasilidade, em contraste com a mirada por vezes notoriamente estrangeira do narrador que a descreve. Assim, tudo se passa como se o Brasil no espelho da França se tornasse, no meu olhar de leitora pesquisadora, ainda mais brasileiro.

Por fim, não se pode esquecer do olhar dos tradutores, que é parte fundamental desse quadro. A inclusão dos tradutores permite pensar em uma triangulação de olhares: um autor francês e a sua mirada para um certo Brasil, a tradução desse olhar francês que passa pelo crivo dos tradutores, brasileiros, e a minha posição de pesquisadora, igualmente brasileira, que coloca lado a lado essas duas perspectivas: um Brasil traduzido para o francês, a tradução desse Brasil estrangeiro por tradutores brasileiros.

Os marcadores da diferença, por sua vez, existem nesse cruzamento de olhares, se definem dentro dessa montagem. Assim, quando aponto palavras que marcam culturalmente o romance com uma atmosfera brasileira, o que está em jogo são palavras que, nesse entrelaçado de olhares, posso perceber como plenas de brasilidade, ainda que uma brasilidade necessariamente relacional. Em uma linguagem corrente, sobretudo em contextos de viagens, é usual escutar formulações como “isso é muito francês” ou “isso é muito brasileiro”. Há, porém, nesse modo de enunciar, uma possível armadilha: uma essencialização do que é ser brasileiro e do que é ser francês, como se uma forma de ser pudesse existir por si mesma. A rápida lembrança de que há um olhar por trás daquilo que parece ser tão brasileiro e daquilo que parece ser tão francês é um modo de, muito sucintamente, tentar escapar da armadilha da essencialização da cultura e de (re)afirmar a sua dimensão relacional. Ou, também se pode dizer: não é possível analisar com o devido realismo uma descrição sem nela incluir o sujeito descritor.

Quando essas passagens identificadas como culturalmente marcadas – mas que não são mais ou menos marcadas do que outras poderiam ser se outros olhares fossem considerados – se traduzem para o português, é o dilema do estrangeiro-familiar que se recoloca e reaparece: como chega o Outro no texto traduzido e que feições possui esse Outro, tão familiar, mas também tão marcado, em sua construção, por uma

estrangeiridade? Esse Outro que é o Brasil, descrito, visto e povoado por um olhar estrangeiro.

Por fim, cabe lembrar que a cultura que, relacionadamente, é veiculada pelo texto-fonte, não está pontualmente nos marcadores culturais. Os marcadores são ganchos que ajudam na identificação das passagens mais culturalmente marcadas, mas há um olhar estrangeiro para o Brasil e inscrições culturais brasileiras que apenas podem ser captados mediante uma leitura interpretativa do texto. É a esse exercício que me proponho nas análises mais à frente desenvolvidas.

3.1.5 *A tradução cultural: em busca de arestas para o termo*

Em virtude da natureza do texto de Roblès, de sua vocação etnográfica, o termo “tradução cultural” parece vir, quase inevitavelmente, à tona quando da caracterização do livro. No uso que faço desse termo, ele se refere a traduções de aspectos do universo cultural brasileiro feitas pelo narrador/autor do romance.

Porém, longe de ser um privilégio do romance de Roblès, o que aqui chamo de tradução cultural desponta como uma tendência em livros provenientes da francofonia, seja na França, seja na África, que investem em imaginários de países comumente vistos como exóticos, tal como Brasil e Cuba. Rita Olivieri-Godet (2011) identifica procedimentos similares em romances do autor contemporâneo francês Jean-Paul Delfino, tais como *Corcovado* (2005) e *Samba triste* (2007); do lado da literatura africana francófona, o escritor Tierno Monénembo também se vale desses procedimentos nos romances *Pelourinho* (1995) e *Les coqs cubains chantent à minuit* (2015), o primeiro ambientado no Brasil e o segundo em Cuba.

A tradução cultural, com as feições que ela ganha neste trabalho, abrange, então, tanto a tradução interlinguística (JAKOBSON, 1959) como a tradução em um sentido mais amplo. Ela é, para pensar em termos gerais, um exercício da tradução de uma cultura por meio de outra que passa também por traduções interlinguísticas. Aliás, uma concepção de tradução cultural que também passa pela tradução interlinguística é preconizada pela tradutora e antropóloga Lineimar Martins. Ao se referir ao trabalho de antropólogos – que para ela são também tradutores –, a autora afirma: “Parce que finalement c’est un peu ce qu’on fait [la traduction d’une culture vers une autre

culture]²⁷⁶ quand on va étudier une culture ou un groupe, on va prendre des mots qui sont compréhensibles par un autre groupe ou une autre société”²⁷⁷ (MARTINS, 2013, s/p).

Por prudência, cabe fazer aqui fazer uma pausa para esboçar a diferença que comumente se faz entre a tradução *stricto sensu* e a tradução em um sentido mais geral. A tradução *stricto sensu* corresponde, em larga medida, à tradução que Jakobson (1959) chama de interlinguística, isto é, que envolve dois idiomas e tem o texto, em sua materialidade linguística, como produto final da tradução. Já a tradução em um sentido geral corresponde ao uso generalizado que se faz, na linguagem comum, do termo “tradução”. Como lembra Berman (1984),

Nous parlons à dessein de traduction généralisée : tout ce qui concerne la ‘version’ de quelque chose dans autre chose. Cette notion se fonde sur le langage courant : ‘J’ai traduit ma pensée ainsi...’, ‘j’ai donné ma version des faits’, ‘je n’arrive pas à traduire ce que je sens’, etc. La traduction, ici, touche à la fois à la manifestation de quelque chose, à l’interprétation de quelque chose, à la possibilité de formuler, ou de reformuler, quelque chose d’une autre façon. Ce que Jakobson a appelé l’intra-traduction. Plus généralement encore, elle touche à tout ce qui est du domaine de la métamorphose, de la transformation, de l’imitation, de la recreation, de la copie, de l’écho, etc. Il s’agit là de phénomènes réels, dont il peut être tentant de chercher la commune racine ontologique.²⁷⁸ (BERMAN, 1984, p. 136-137, grifo nosso)

A metamorfose, a transformação, a recriação e mesmo a interpretação estão, portanto, associadas, de acordo com Berman, ao sentido amplo da tradução. Ainda que a diferenciação acima faça sentido, entre o sentido mais amplo da tradução e a tradução *stricto sensu* (interlinguística), há pontes e pontos de contato. Em larga medida, são

²⁷⁶ Colchetes acrescentados por mim e que remete a uma frase já dita pela autora da citação: “l’anthropologie c’est la traduction d’une culture vers une autre culture” (MARTINS, 2013, s/p).

²⁷⁷ “[...] porque finalmente, é um pouco isso [traduzir uma cultura para outra] que fazemos quando estudamos uma cultura ou um grupo, encontramos palavras que são compreensíveis para outro grupo ou outra sociedade”

²⁷⁸ “Falamos propositadamente de tradução generalizada: tudo o que diz respeito à ‘versão’ de alguma coisa para outra coisa. Essa noção está fundamentada na linguagem corrente: ‘Traduzi meu pensamento assim...’, ‘dei minha versão dos fatos’, ‘não consigo traduzir o que sinto’ etc. Aqui a tradução refere-se ao mesmo tempo à manifestação de alguma coisa, à interpretação de alguma coisa, à possibilidade de formular, ou de reformular alguma coisa de outro modo. O que Jakobson chamou de intratradução. Mais geralmente ainda, ela se refere a tudo o que é do domínio da metamorfose, da transformação, da imitação, da recriação, da cópia, do eco, etc. Trata-se aí de fenômenos reais, dos quais pode ser tentador buscar a comum raiz ontológica” (BERMAN, 2002/1984, p. 153, grifo nosso).

essas pontes que promovem um agenciamento próprio de diálogo entre os estudos da tradução e um regime de conhecimento de ordem antropológica.

Para abordar essas pontes, começarei por uma observação: se de um lado há antropólogos que se valem do termo “tradução” para explicar ecologias de funcionamento próprias a essa área – tal é o caso da antropóloga Lineimar Martins (2013) e, em certo sentido, de Eduardo Viveiros de Castro (2004; 2008) –, há, no campo dos estudos da tradução, todo um desejo voltado para a compreensão do uso que se faz do termo “tradução” em outras áreas, tal como na antropologia.

No campo dos estudos da tradução, Anthony Pym se propõe a fazer um “passeio” por autores que, em outros regimes de conhecimento que não os estudos da tradução, se valem do conceito não de “tradução”, mas de “tradução cultural”. Dentre os usos da tradução cultural identificados por Pym (2017), dois merecem destaque: um no campo da antropologia, mais propriamente no que o autor identifica como “antropologia social”, e outro muito próprio aos escritos de Homi Bhabha, que Pym reconhece como envolvendo questões de hibridismo cultural²⁷⁹.

Anthony Pym, ao interpretar que na “antropologia social” o conceito de tradução é usado como sinônimo de etnografia, afirma que “[...] o termo ‘tradução cultural’ [...] significa *tradução de uma cultura*” (PYM, 2017, p. 282). O autor formula também, no que concerne à tradição da “etnologia social”, o seguinte raciocínio: “[...] quando os etnólogos propõem-se a descrever culturas distantes (tecnicamente tornando-se, assim, etnógrafos, os que registram descrições), eles estão na verdade traduzindo as culturas para a sua própria linguagem profissional” (Ibidem, loc. cit.).

Ao comparar o uso da tradução cultural no campo da antropologia social com o uso que faz Homi Bhabha desse mesmo construto – é importante lembrar que o autor está se baseando no livro *The location of culture* (1994), no qual consta um capítulo sobre tradução cultural –, Pym afirma: “Não é exatamente o mesmo sentido [tradução de uma cultura] que encontramos em Bhabha, onde (*sic*) a ‘tradução cultural’ aproxima-se mais da problemática do hibridismo e do cruzamento de fronteiras” (Ibidem, p. 283). Assim, Pym difere o uso que Bhabha faz da tradução cultural do “sentido mais simples

²⁷⁹ A passagem por Homi Bhabha, que se situa no âmbito dos *cultural studies*, e um breve comentário a respeito do uso que esse autor faz do termo “tradução cultural” parece já ter um lugar certo para os pesquisadores que, do lado dos estudos da tradução, buscam compreender esse conceito e perceber em que ele dialoga com a chamada tradução *stricto sensu*.

e mais tradicional de ‘descrever outras culturas’” (Ibidem, loc. cit.), que é o da “antropologia social”, ainda seguindo nas elaborações do autor.

Não obstante, um pouco mais à frente em seu livro, Pym lembra que, em virtude de muitas etnografias terem como base uma narrativa oral, “[...] o etnógrafo em geral não tem um texto materialmente fixo de onde partir. Nesse sentido, a tradução etnográfica pode ainda encaixar-se na ‘tradução não substantiva’ de Bhaba” (Ibidem, p. 284). Por fim, ao enveredar de modo breve em elaborações do crítico literário Wolfgang Iser, nas quais ele considera a tradução como um conceito-chave para o encontro e a interação entre as culturas, o autor afirma, ao meu ver, em um tom de crítica: “A essa altura, as referências à etnografia como tradução entram num debate mais geral sobre o modo como as diferentes culturas se interrelacionam, e qualquer sentido de traduções como um tipo específico de textos praticamente se perde” (Ibidem, p. 285).

Por fim, percebe-se que, para Anthony Pym, a diferença entre a tradução não substancial e a tradução que se atém ao texto enquanto materialidade linguística é, então, a base para se pensar a chamada “tradução cultural”. Ainda segundo o autor, seja nos *cultural studies*, representados por Bhabha, seja em etnografias feitas por antropólogos, é o sentido amplo da tradução – quase como metáfora – que figura por trás da chamada tradução cultural. É nesse sentido que, segundo Pym, a tradução é pensada em Bhabha não como uma prática que envolve textos, mas como um tipo de resistência envolvendo pessoas, e que o conceito de tradução é usado por antropólogos como sinônimo de um estudo etnográfico. No caso de etnografias, de acordo com o autor, ainda que se trate de relatos orais que estão sendo “traduzidos” para outro tipo de linguagem, o termo “tradução cultural” aparece como apropriado para descrever essa relação entre culturas, essa experiência de uma cultura sendo traduzida por outra. Assim, para Pym (2017), esse termo – “tradução cultural” – é empregado nos estudos culturais, representado por Bhabha, e na antropologia social, em sua vertente anglo-saxônica, com sentidos próximos, porém diferentes.

Há, claramente, na forma que Anthony Pym decidiu dar a esse “passeio”, isto é, à sua incursão nos usos do conceito de “tradução cultural” em áreas como a antropologia e os *cultural studies*, inúmeros pressupostos, raciocínios e conceitos que precisariam ser reabertos e rediscutidos para um aprofundamento nas teorias e debates em questão. No entanto, apesar de pecar por um reducionismo na maneira de organizar o debate, reducionismo talvez necessário à sua proposta de fazer um mapeamento do

uso desse conceito, o projeto de Pym toca em pontos importantes e tenta, mesmo que de modo um pouco simplista, colocar “os pontos nos is”. Nessa tentativa, é possível extrair dos escritos de Pym um aspecto que merece destaque: há uma preocupação, por parte de autores do campo da tradutologia, com um uso pouco rígido do termo tradução em outras áreas, tal como na antropologia.

Assim, se por um lado há uma clara chamada por parte de antropólogos, tal como Manuela Carneiro da Cunha, para um uso mais crítico e mais refletido da palavra “cultura”, por outro lado, do lado de pesquisadores no campo dos estudos da tradução, há uma crítica ao sentido por vezes amplo demais que é dado à palavra “tradução” em áreas como a antropologia. De acordo com Anthony Pym (2017), muitas vezes a tradução é usada em um sentido tão amplo que ela deixa de ter relação com o seu sentido “primeiro”, que requer a existência de dois idiomas e também de dois textos²⁸⁰. Tal é a crítica que se lê, por exemplo, nas entrelinhas de comentários desse autor em relação a um suposto uso subsidiário de teóricos dos estudos da tradução no campo da antropologia: “Vale observar que o termo ‘tradução cultural’, aqui, significa a *tradução de uma cultura*, e a teoria da tradução (Benjamin e não muito mais do que isso) está sendo utilizada em um argumento sobre como isso deve ser feito (PYM, 2017, p. 283, grifo nosso).

Ainda que esclarecedores de alguns usos da palavra tradução, como já observado, os escritos de Pym operam a partir de um certo reducionismo – o autor não delimita o que entende por “antropologia social” e se vale de um conceito redutor de etnografia – e não exaurem os possíveis usos da noção de “tradução cultural”. Por exemplo, na presente tese, ao considerar que há uma tradução de ordem cultural que perpassa o romance de Roblès, incluo nesse tipo de tradução transferências que são também de ordem linguísticas e que supõem a existência de duas línguas e dois textos. Esse uso de tradução cultural, por sua vez, se ampara nas dificuldades de separar transferências culturais de transferências linguísticas, já apontadas por autores como Mona Baker (2003/1980), por exemplo. Assim, o conceito de tradução cultural aqui

²⁸⁰ Nesse sentido, há um cuidado muito perceptível em autores situados nos estudos da tradução, tal como Francis Henrik Aubert e Adriana Zavaglia – que trabalham não propriamente com tradução cultural, mas pesquisam formas de traduzir a cultura no texto, como é o caso dos marcadores culturais –, que é o de não decolar da realidade o texto, isto é, de não se distanciar desse construto teórico, mas também muito prático, que é a tradução enquanto prática que envolve dois idiomas e dois textos.

adotado não é o mesmo que o da tradução cultural tal como interpretado por Pym nos escritos de Bhabha e na chamada “antropologia social”. Reitere-se que, em discordância da separação proposta pelo autor, a tradução cultural com a qual aqui se trabalha supõe também transferências de ordem linguísticas. Em resumo, entre a tradução *stricto sensu* e a tradução *lato sensu*, esta que embasaria a tradução cultural, as fronteiras são tênues.

3.1.6 *Tradução e antropologia: outros modelos possíveis*

Para além dos usos do termo “tradução” mapeados por Pym – deixe-se claro que Anthony Pym se propôs a avaliar a acepção da palavra “tradução” quando ela aparece na expressão “tradução cultural” –, há outros modelos possíveis que fogem às lógicas pensadas por esse autor. Nesse sentido, uma menção muito peculiar é feita à tradução em um texto de Eduardo Viveiros de Castro (2004). Esse antropólogo, também consciente de que a chamada tradução cultural costuma ser vista como uma tarefa da antropologia – “Today it is undoubtedly commonplace to say that cultural translation is our discipline’s distinctive task”²⁸¹ (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5) –, se apoia também (ainda que de modo breve) na tradutologia para pensar e problematizar os possíveis sentidos da palavra tradução:

²⁸¹ “Atualmente, é um indubitável lugar-comum dizer que a tradução cultural é a tarefa distintiva de nossa disciplina”.

[...] But the problem is knowing what precisely is, can, or should be a translation, and how to carry such an operation out. It is here that things start to become tricky, as Talal Asad demonstrated in a noteworthy article (1986). I adopt the radical position, which is I believe the same as Asad's, and that can be summarized as follows: in anthropology, comparison is in the service of translation and not the opposite. Anthropology compares so as to translate, and not to explain, justify, generalize, interpret, contextualize, reveal the unconscious, say what goes without saying, and so forth. I would add that to translate is always to betray, as the Italian saying goes. However, a good translation – and here I am paraphrasing Walter Benjamin (or rather Rudolf Pannwitz via Benjamin) – is one that betrays the destination language, not the source language. A good translation is one that allows the alien concepts to deform and subvert the translator's conceptual toolbox so that the *intention* of the original language can be expressed within the new one²⁸² (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5, grifo nosso).

Como é possível perceber ao observar a passagem acima, com ênfase para os trechos grifados, o autor se situa e se posiciona nas discussões sobre tradução, aproximando-se do modo como elas se organizam no campo dos estudos tradutológicos. Após definir o seu posicionamento, dele se vale para explicitar a sua posição em relação a uma ecologia própria ao regime de conhecimento no qual ele se situa, o antropológico, e para marcar como o que ele entende por tradução permite explicar uma tarefa própria à antropologia, a comparação: “Anthropology compares *so as to translate*”. Ao assumir a questão do valor na tradutologia²⁸³ – “A good translation is one that allows the alien concepts to deform and subvert the translator's conceptual toolbox” – e se posicionar do lado de uma tradução mais estrangeirizante, para falar junto com Schleiermacher ([1813] 2007) e Lawrence Venuti (1995)²⁸⁴, e menos etnocêntrica, para falar com

²⁸² “Mas o problema é saber o que precisamente é, pode ou deve ser uma tradução, e como realizar uma tal operação. É aqui que as coisas começam a se complicar, como Talal Asad demonstrou em um notável artigo (1986). Eu adoto a posição radical, que é, acredito, a mesma que a de Asad, e que pode ser resumida da seguinte maneira: na antropologia, a comparação está a serviço da tradução, e não o contrário. A antropologia compara *para traduzir*, não para explicar, justificar, generalizar, interpretar, contextualizar, revelar o inconsciente, dizer o que não precisa ser dito, e assim por diante. Eu acrescentaria que traduzir é sempre trair, como diz o ditado italiano. No entanto, uma boa tradução – e aqui estou parafraseando Walter Benjamin (ou melhor, Rudolf Pannwitz via Benjamin) – é aquela que trai a língua de chegada, não a língua-fonte. Uma boa tradução é aquela que permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceituais do tradutor, de modo que a *intenção* da língua original possa ser expressa na nova [língua]”.

²⁸³ Assumir a questão do valor no que concerne às traduções implica reconhecer que existem boas traduções e também, necessariamente, más traduções.

²⁸⁴ A partir de leituras feitas do conhecido ensaio de Schleiermecher (1813) “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens” [Sobre os diferentes métodos de traduzir], Lawrence Venuti preconiza o conceito de “estrangeirização”, que se opõe ao conceito de “domesticação”. A estrangeirização é a

Berman (1999), Viveiros de Castro vai se valer desse posicionamento para tentar explicar o próprio pensamento antropológico no mundo ameríndio. Mediante esse tipo de tradução, ele se propõe também a ver o que pode mudar nas nossas próprias ideias acerca da tradução, e, conseqüentemente, sobre a própria antropologia:

I shall present a brief account (a translation) of the theory of translation present in Amerindian perspectivism in order to see whether we can succeed in modifying our own ideas about translation – and thus about anthropology – in such a way as to reconstitute the *intentio* of Amerindian anthropology in the language of our own²⁸⁵ (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5).

A língua de chegada será, portanto, habitada pelo o que o autor chama de “intenção” da antropologia ameríndia. Em que pese algumas desconfiças acerca desse poder dos “conceitos alienígenas” de subverterem as ferramentas conceituais do próprio tradutor, há que se reconhecer que esta é uma proposta bastante interessante de tradução. E, no âmbito do que se quer aqui mostrar, funciona como outro modelo de tradução que não a chamada “tradução cultural”. Para se falar em tradução cultural seria necessário ter por base duas ontologias ao menos próximas, mas no caso da tradução que envolve o pensamento ameríndio, é preciso considerar que enquanto nós, modernos,

interpretação de Venuti do que Schleiermecher formula em termos de deixar o escritor mais tranquilo e levar o leitor ao seu encontro (SCHLEIERMECHER, 1813/2007); já a domesticação é a interpretação de Venuti do que Schleiermecher entende como deixar tranquilo o leitor e trazer o escritor ao seu encontro (SCHLEIERMECHER, 1813/2007). A distinção feita por Venuti – traduções estrangeirizantes e traduções domesticadoras – tem implicações políticas. Nesse sentido, ele defende que ao se traduzir para o inglês as traduções estrangeirizantes são preferíveis, pois considerando que o inglês é uma língua hegemônica, essa traduções (estrangeirizantes) atuam como uma força de resistência, possibilitando conter a “violência etnocêntrica da tradução” e combater o racismo, o narcisismo cultural e o imperialismo (VENUTI, 1995, p. 20). A aproximação entre a tradução que Viveiros de Castro considera boa – mediante a qual os conceitos “alienígenas”, aqui entendidos como os conceitos advindos da língua de partida, subvertem os da língua de chegada – e a tradução estrangeirizante (VENUTI, 1995), é bastante arriscada. É preciso ter consciência de que os termos de comparação são muito diferentes. No entanto, o intuito dessa aproximação, que se pretende prudente, foi mostrar que a tradução defendida por Eduardo Viveiros de Castro, assim como aquela defendida por Venuti, supõe que conceitos e ideias alienígenas, isto é, provenientes da língua de partida, subvertam a língua de chegada. No caso de E.V.C essa subversão é ainda mais radical, pois inclui as próprias “ferramentas conceituais” do tradutor.

²⁸⁵ “Eu apresentarei um breve relato (uma tradução) da teoria da tradução presente no perspectivismo ameríndio para ver se conseguimos modificar nossas próprias ideias sobre tradução – e, portanto, sobre antropologia –, de modo a reconstituir a *intenção* da antropologia ameríndia na nossa própria língua”.

atuamos com base no chamado multiculturalismo, do lado dos ameríndios é o multinaturalismo que prevalece.²⁸⁶

Em outro texto do mesmo autor, uma entrevista (também de 2004, mas publicada em coletânea de 2008), Eduardo Viveiros de Castro dá alguns exemplos de como a língua é percebida numa perspectiva ameríndia, deixando ainda mais claro que há outra metafísica atuando na compreensão desses conceitos. O autor conta uma história para ilustrar a percepção que tem alguns povos ameríndios acerca da língua: já fazendo uns seis meses que um antropólogo mora com ameríndios, ele se queixa juntos aos seus anfitriões: “a língua de vocês é muito difícil de ser aprendida”. Os ameríndios lhe aconselham, então, a comer da comida deles para que a língua “chegue”. Não surtindo efeito, o antropólogo reclama de novo, e os ameríndios lhe aconselham a dormir com uma de suas mulheres. Antes que lhe sugiram tomar as suas bebidas alucinógenas, em algum momento o antropólogo perceberá que, diferentemente da metafísica ocidental, a língua não é pensada pelos ameríndios como uma faculdade cerebral. Ela tem corporeidade, é uma realidade encarnada, como são os fluídos corporais. A língua para os índios “é algo que se passa no nível dos hábitos corporais. Ela é como o sexo, como fluidos fisiológicos, como a alimentação – uma parte do processo corporal, uma materialidade encarnada” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004/2008, p. 103).

Assim, os antropólogos, levando a sério o que os índios dizem e praticam, também precisarão da tradução, mas ela se dará em outros termos, pois a própria língua, para os ameríndios, é encarada a partir de outra metafísica. Nesse sentido, a aproximação entre a tradução e uma antropologia ameríndia não é uma aproximação entre a tradução *stricto sensu* (tal como pensada por Jakobson) e a tradução cultural. Ela é uma aproximação que permite, justamente, repensar a tradução e também repensar a própria antropologia. Por isso ela é uma contribuição para os dois campos do saber, que os enriquece mutuamente. Assim, reitere-se, não se trata de aproximar conceitos já prontos e bem balizados, mas de ampliar, repensar e problematizar a própria tradução a

²⁸⁶ Nesse sentido, mesmo a comparação entre os referentes do real está sujeita a equívocos, pois em uma e outra epistemologia (ocidental e ameríndia), o real se distingue radicalmente, e também reclama tradução. Como já dito, enquanto a metafísica ocidental considera a existência de uma pluralidade de perspectivas sobre o mundo – o chamado multiculturalismo –, a metafísica ameríndia considera que os mundos é que são múltiplos, mas as perspectivas não variam – o chamado multinaturalismo. No entanto, experimentalmente, o modelo da equivocação controlado por ser “aplicado”, repita-se, em caráter experimental, em trabalhos feitos no campo da tradutologia. Essa sugestão parece constar nas entrelinhas do já referido artigo de Eduardo Viveiros de Castro (2004).

partir de contribuições de outras áreas, tais como a antropologia ameríndia, pensada por Eduardo Viveiros de Castro e também por outros autores.

Do lado dos estudos da tradução, escritos de Álvaro Faleiros, tal como o conjunto de ensaios denominados *Traduções canibais (uma poética xamânica do traduzir)* (no prelo), são também um exemplo de pontes que buscam ser tecidas entre a tradução e outras ontologias, como a ameríndia, por exemplo. O autor, por sua vez, se mostra consciente dos riscos de estar atuando em uma área de fronteira e anuncia, já no começo de seus ensaios, as subversões que podem ser geradas para uma e outra ontologia:

É nesse espaço de riscos e de equivocidades que se encontra também este trabalho, pois, ao nos apropriarmos de dinâmicas enunciativas contidas em cantos xamânicos e no complexo oral canibal, assim como propormos aproximações conceituais entre o pensamento antropológico e poéticas modernas do traduzir, estamos transitando entre ontologias que inevitavelmente se confrontam e se subvertem. (FALEIROS, no prelo).

Em que pese o caráter inovador e estimulante dessas pontes entre tradução e pensamento ameríndio, esta tese não se propõe a um trabalho nesse sentido. Apenas pelo fato de considerar que há pontes entre a antropologia e a tradução que extrapolam lugares já bem determinados e conhecidos, tal como os proposto por Anthony Pym, foi necessário fazer esse breve apanhado de exemplos. Passarei agora à tradução cultural tal como ela aparece no romance de Roblès, já tendo ciência que não se trata do mesmo tipo de tradução cultural preconizada por Anthony Pym.

3.1.7 *Roblès e a sua tradução cultural*

Resumidamente, ao passo em que os marcadores culturais serão utilizados como ganchos para identificar inscrições culturais do Brasil no texto-fonte, o conceito de tradução cultural é articulado para pensar uma característica própria ao romance de Roblès, qual seja, ele foi escrito em francês e se ambienta (boa parte) no Brasil – como se sabe, metade do romance se passa no Brasil e a outra metade na Europa do século XVII. Em outras palavras, a tradução cultural no romance de Roblès contempla a seguinte situação: mediante um discurso narrativo francês, o narrador traduz aspectos da

cultura brasileira para leitores francófonos. Tradução que, com já dito, também podem abranger transferências entre duas línguas, ainda que nem sempre isso aconteça. Veja-se o exemplo abaixo:

Thaïs s'était déridée. Allongée, la tête reposant sur le ventre de Moéma, elle racontait à Roetgen leur projet de bar littéraire en s'insurgeant contre l'ignorance du siècle et le mépris de la bourgeoisie brésilienne pour la poésie. Elle s'emportait, frôlait des abîmes où l'univers se dérobait dans une même condamnation – *O que é isso, companheiro ?* Ne me dis pas que tu n'as jamais entendu parler de Fernando Gabeira ? –, puis revenue à la main de Moéma qui lui caressait les cheveux, chantonnait à voix basse des bossas-novas de João Gilberto et de Vinicius en s'abandonnant à l'insigne mélancolie de ces couplets. *Tristeza não tem fim, felicidade sim...* Avait-il lu, pas seulement écouté, mas *lu* pour de bon les poèmes de Vinicius de Moraes, de Chico Buarque, de Caetano Veloso ? Il fallait faire cet effort. Et Mário de Andrade, non ? Et Guimarães Rosa ? Il ne comprendrait jamais rien à leur monde sans avoir lu *Grande Sertão: Veredas...*

Roetgen notait les titres mentalement, malgré les réserves instinctives que faisait naître la présence de chanteurs au milieu de cette liste.²⁸⁷ (ROBLÈS, 2008, p. 247)

Mediante diálogos entre os personagens, um colorido de Brasil, pleno de referências, vai se desvelando para o leitor francês. Observa-se que os títulos de canções e obras são deixados em português. Ou seja, através da voz de Thaïs, personagem brasileira, o leitor francófono acessa um universo cultural brasileiro que fica, em certo sentido, sem tradução. No entanto, mesmo que esses títulos não sejam traduzidos no corpo do texto, através do diálogo entre Thaïs e Roetgen o leitor francófono acessará algo acerca do Brasil. Ele compreenderá, a partir do contexto, que a personagem brasileira está falando de cantores e escritores cujas obras ela considera fundamentais, é por isso que lhe parece absurdo que Roetgen, já estando no Brasil há um tempo, não as conheça. Há, portanto, transferências culturais referentes ao universo brasileiro

²⁸⁷ “Thaïs tinha se animado. Esticada, a cabeça repousada no colo de Moema, contava a Roetgen seu projeto de bar literário, insurgindo-se contra a ignorância do século e o desprezo da burguesia brasileira pela poesia. Empolgava-se, abordava os abismos em que o universo se dissimulava numa mesma condenação: – *O que é isso, companheiro?* Não me diga que nunca ouviu falar de Fernando Gabeira. Depois, voltando à mão de Moéma, que lhe acariciava os cabelos, cantou em voz baixa músicas de bossa-nova de João Gilberto e de Vinicius, abandonando-se à melancolia dos versos famosos. *Tristeza não tem fim, felicidade sim...* Ele já tinha lido e não apenas escutado? *Lido* de verdade as poesias de Vinicius de Moraes, de Chico Buarque, de Caetano Veloso? Era preciso fazer esse esforço. E Mário de Andrade? Não? E Guimarães Rosa? Jamais ele compreenderia nada do mundo daquela gente sem ter lido *Grande sertão: Veredas...* Roetgen anotava os títulos mentalmente, apesar das reservas instintivas que a presença de cantores no meio desta lista despertava” (ROBLÈS, 2011, p. 231-232).

perpassando o texto, ainda que, nesse exemplo, elas não passem necessariamente por uma tradução *stricto sensu* do português para o francês.

Ainda, cabe lembrar que por trás da escolha de deixar os títulos de obras brasileiras em português reside uma decisão de ordem tradutória. Isto é, o autor optou por não traduzir para o francês esses títulos, deixando as marcas lexicais do português se explicitarem no romance. Comumente, a tradução (ou a não tradução) de referências estrangeiras é uma questão que se coloca aos tradutores, e não ao autor do romance. Pode-se dizer que essas referências brasileiras deixadas em português no texto-fonte constituem marcadores culturais do Brasil no romance francês.

Veja-se agora um segundo exemplo: nas páginas iniciais do romance, encontram-se as seguintes passagens: “Métissée de Noir et d'Indien, *cabocla* comme on disait ici”²⁸⁸ (ROBLÈS, 2008, p. 13); “[...] *mata*, cette luxuriance de grands arbres, de lianes torses et de feuillages qui avait repris possession de la ville sans que nul y trouve à redire”²⁸⁹ (Ibidem, p. 15); “[...] ces hommes qu'on appelait *cangaceiros*, parce qu'ils portaient leur fusil sur l'échine comme les bœufs attelés portent le joug, le *cangalho*”²⁹⁰ (Ibidem, p. 35).

Já nessas passagens, o autor explica, e assim traduz para o leitor francês, o que no universo cultural brasileiro se entende por *cabocla*, por *cangaceiro*, por *cangalho*. Descreve uma mata, no contexto do romance, dando, assim, ao leitor francês a possibilidade de compreender essa palavra. Esses são exemplos de traduções culturais que passam por transferências linguísticas: as palavras que aparecem em português são, pelo próprio narrador, traduzidas para o francês. Em alguns casos são traduzidas não mediante uma palavra correspondente na língua francesa, mas por meio da explicitação de seu significado, o procedimento tradutório da paráfrase (tradução por explicitação – AUBERT, 1998; 2003). Quando o narrador explica e traduz para o francês as palavras deixadas no corpo do texto em português, são aspectos de universos culturais brasileiros que vão se revelando para o leitor implícito francês no curso de sua leitura. Assim, nesse segundo exemplo, o que optei por chamar de tradução cultural no romance de

²⁸⁸ “Mestiça de negro e índio, cabocla, como chamavam ali” (ROBLÈS, 2011, p. 17).

²⁸⁹ “[...] mata, aquela abundância de árvores grandes, de cipós retorcidos e de folhagens que tinham tomado conta da cidade sem que ninguém ousasse contrariá-los” (ROBLÈS, 2011, p. 18).

²⁹⁰ “[...] desses homens, que eram chamados de cangaceiros por carregarem o fuzil próximo à coluna vertebral, como os bois atrelados portam a canga, o cangalho” (ROBLÈS, 2011, p. 38).

Roblès também passa pela chamada tradução *stricto sensu*. Ou, dito de outro modo, neste caso a tradução de uma cultura por meio de outra passa também por uma tradução interlínguas.

Esses procedimentos tradutórios, que em larga medida visam aproximar o leitor implícito de uma cultura diferente da sua, muitas vezes com o intuito de desconstruir clichês e estereótipos, acabam por se estabelecer como uma tendência nos romances franceses povoados por imaginários brasileiros. Rita Olivieri-Godet (2011), em artigo sobre o Brasil no imaginário literário francês da contemporaneidade, critica essa tendência de traduzir e explicar no próprio corpo do romance, que, segundo a autora, funciona como um dispositivo em função da desconstrução de estereótipos e imagens clichês do Brasil. De acordo com Olivieri-Godet, esse mesmo dispositivo está presente em escritos de três autores contemporâneos franceses cujos romances se ambientam no Brasil: Jean-Paul Delfino, Jean-Marie Blas de Roblès e Jean-Christophe Rufin.

Dans la même veine que Jean-Paul Delfino d'autres auteurs comme Jean-Marie Blas de Roblès (*Là où les tigres sont chez eux*, 2008) et Jean-Christophe Rufin (*La salamandre*, 2005) présentent cette ambition de mieux faire connaître à leurs lecteurs français le grand pays du continent sud-américain. Tous partent d'une même constatation : les Français méconnaissent le Brésil car ils le réduisent à des stéréotypes, à des images d'ordre euphoriques.²⁹¹ (GODET, 2011, p. 15)

Com o propósito de combater o exotismo, esses autores pecam, segundo a autora, por acabarem reincidindo em imagens simplistas do Brasil e por submeterem a dimensão literária de suas obras ao desejo de desconstruir clichês, à exceção, de acordo com Olivieri-Godet, do romance aqui estudado, *Là où les tigres sont chez eux* (2008), e do romance *Zumbi* (2009), de Jean-Paul Delfino:

²⁹¹ “Na mesma veia que Jean-Paul Delfino, outros autores como Jean-Marie Blas de Roblès (*Là où les tigres sont chez eux*, 2008) e Jean-Christophe Rufin apresentam essa ambição de tornar mais bem conhecido, para os seus leitores franceses, o grande país sul-americano. Todos partem de uma mesma constatação: os franceses não conhecem bem o Brasil, pois eles o reduzem a estereótipos, a imagens de ordem eufórica”.

Pour en finir avec cette vision superficielle imprégnée d'exotisme, les auteurs de ces romans dessinent alors un Brésil violemment contrasté et sont pris dans des schémas dichotomiques qui dénotent une vision simplificatrice de la société brésilienne.²⁹²

[...]

Ces bonnes dispositions, désir de dialogue et volonté d'en finir une bonne fois pour toutes avec des clichés tenaces, ne garantissent cependant pas la réussite littéraire de leurs récits, à deux exceptions près, *Zumbi* et *Là où les tigres sont chez eux* qui sont, malgré tout, des textes plus complexes et nuancés.²⁹³ (GODET, 2011, p. 15)²⁹⁴

Chama também a atenção, no artigo de Olivieri-Godet, a aproximação que ela faz entre as estratégias de tradução adotadas em romances franceses ambientados no Brasil e uma suposta consciência etnoantropológica, para me valer da palavra da autora, dos escritores em questão.

Une des stratégies communes à ces œuvres est le recours, à des degrés divers, à des explications de type didactique. Nos trois auteurs traduisent, expliquent, décrivent tout ce qui est 'étranger' comme si une réelle connaissance de la culture et de l'histoire du pays pouvait enfin compenser l'inconsistance de cette vision 'touristique', ce regard égaré par l'exotisme, qu'ils dénoncent. Dégagés d'une vision ethnocentriste et de l'idéal civilisateur, ces écrivains se sentent investis d'une conscience ethno-anthropologique qui les pousse à vouloir faire comprendre et interpréter le plus justement possible les multiples détails de la culture brésilienne²⁹⁵ (GODET, 2011, p. 15).

²⁹² “Para acabar com essa visão impregnada de exotismo, os autores desses romances desenham, portanto, um Brasil fortemente em contraste e são pegos por esquemas dicotômicos, que denotam uma visão simplificadora da sociedade brasileira”.

²⁹³ “Essas boas inclinações, desejo de diálogo e vontade de acabar de uma vez por todas com clichês resistentes não garantem, entretanto, o sucesso literário de suas narrativas, com uma ou duas exceções, *Zumbi* e *Là où les tigres sont chez eux*, que são, apesar de tudo, textos mais complexo e nuancados”.

²⁹⁴ Apesar de a autora ter excetuado, sem muita ênfase, o romance de Roblès, em outro artigo ela reitera o caráter complexo e nuancado desse romance, que faz com que, mesmo se valendo de procedimentos tradutórios, ele seja uma exceção a essa tendência de desenhar uma sociedade brasileira reduzida (Cf. GODET, 2009).

²⁹⁵ “Uma das estratégias comuns a essas obras é o recurso, em graus diversos, a explicações de tipo didática. Nossos três autores traduzem, explicam, descrevem tudo o que é 'estrangeiro', como se um real conhecimento da cultura e da história do país pudesse, enfim, compensar a inconsistência dessa visão 'turista', desse olhar desorientado pelo exotismo que eles denunciam. Livres de uma visão etnocêntrica e do ideal civilizador, esses escritores se sentem investidos de uma consciência etnoantropológica que os impulsiona a querer tornar compreensível e interpretar do modo mais justo possível os múltiplos detalhes da cultura brasileira”.

É interessante perceber que uma vocação etnográfica também foi aqui identificada no romance de Roblès. Por essa vocação entende-se a tendência do romance de captar alguns aspectos da realidade brasileiras e “traduzi-las” para o leitor. De modo que, de maneira similar ao trabalho de um antropólogo, e levando em conta as especificidades do livro, o narrador/autor dos Tigres também busca compreender o Outro e traduzi-lo para a sua própria cultura. No entanto, diferentemente do que pensa Olivieri-Godet em relação a romances de Delfino e de Jean-Christophe Rufin, essa vocação não mitiga a dimensão literária do romance e nem o torna refém de um didatismo que atrapalha a fruição, por parte do leitor, das narrativas. É exatamente esse didatismo, juntamente a uma obsessão por dar visibilidade à “verdadeira” face do Brasil, o que Olivieri-Godet critica veementemente em romances de Jean-Paul Delfino:

[...] Dans l’interview citée précédemment, Delfino fait état de son ambition de conduire ses lecteurs français à une réelle connaissance du Brésil, à une approche nettoyée des clichés et des stéréotypes en cours. Ce louable projet n’est pas sans interférer, et le plus souvent de façon malheureuse, dans la construction de ses récits.

[...]

Le glossaire de Corcovado de même que les innombrables notes explicatives des romans suivants montrent la même volonté d’établir un document d’une indubitable authenticité. Les mots portugais du texte viennent accompagnés de leur traduction, les références historiques sont non seulement explicitées mais elles sont expliquées. Dans une obsédante volonté encyclopédique de faire bien comprendre tout ce qui est ‘étranger’ – les habitudes alimentaires, les rites religieux, l’origine des noms de lieux, les noms des personnalités politiques et artistiques, les appellations des moyens de communication – tout est traduit, expliqué, défini. Ce caractère didactique des romans de Jean-Paul Delfino reflète bien entendu le désir qui est le sien de faire connaître aux lecteurs français le ‘vrai’ visage du Brésil²⁹⁶ (GODET, 2011, p. 7).

²⁹⁶ “Na entrevista citada anteriormente, Delfino anuncia a sua ambição de conduzir os seus leitores franceses a um real conhecimento do Brasil, uma abordagem limpa dos clichês e dos estereótipos correntes. Esse louvável projeto não se dá sem interferir, na maioria das vezes de modo infeliz, na construção de suas narrativas. [...] O glossário de *Corcovado*, assim como as inúmeras notas explicativas dos romances seguintes, mostram a mesma vontade de estabelecer um documento de indubitável autenticidade. As palavras em português do texto vêm acompanhadas de suas traduções, as referências históricas não são apenas explícitas, mas explicadas. Em uma obsessiva vontade enciclopédica de tornar bem compreensível tudo que é ‘estrangeiro’ – os hábitos alimentares, os ritos religiosos, a origem dos nomes dos lugares, os nomes das personalidades políticas e artísticas, as chamadas dos meios de comunicação –, tudo é traduzido, explicado, definido. Esse caráter didático dos romances de Jean-Paul Delfino reflete, certamente, o seu desejo de tornar conhecida para os seus leitores franceses a ‘verdadeira’ face do Brasil”.

É interessante esse comentário de Olivieri-Godet, pois ela identifica em escritos de Delfino procedimentos similares àqueles utilizados por Roblès no romance: a tradução e a explicação de palavras deixadas em português no corpo do texto, um glossário ao fim do romance, referências históricas etc. No entanto, em que pese essa similitude, o resultado é o oposto – (e a própria autora concorda com essa constatação): um Brasil complexo e multifacetado pode ser lido no romance de Roblès. Não há no texto um didatismo ou um excesso de informações acerca do Brasil que bloqueiam o fio narrativo do romance, minam o romanesco ou mesmo se sobrepõem ao literário. Ao contrário, a complexidade das tramas e dos personagens, bem como a ambição do projeto literário que moveu a escrita do romance, estreita as margens para esse tipo de crítica. A dimensão etnográfica do romance de Roblès compõe com o literário, mas em nenhum momento se sobrepõe a ele, nem no próprio romance e nem nas ambições do autor, de natureza claramente literária. Em outras palavras, o apelo do autor ao etnográfico (domínio dos “fatos sociais”), não fere a sua liberdade ficcional, pois o etnográfico se coloca a serviço do narrativo ficcional, e não o contrário²⁹⁷. Deste modo, a vocação etnográfica de Roblès não prejudica a dimensão literária de seu romance.

Nesta tese, adoto o posicionamento de que essa diferença observada no livro de Roblès se deve ao já mencionado caráter dialógico (BAKHTIN, 1970/1963) de sua obra²⁹⁸. As vozes dos personagens e do próprio narrador são escutadas em diálogo, e os próprios “monólogos” dos personagens são igualmente dialógicos, havendo várias vozes que povoam os seus fluxos de consciência. Assim, por exemplo, quando Moéma quer mostrar a Roetgen o “verdadeiro Brasil”, ela é interpelada por inúmeros personagens do seu entorno acerca desse “verdadeiro Brasil”. Tanto ela, como Roetgen, como Thaïs, sua namorada, mudam ao longo da viagem que fazem para Canoa Quebrada, o lugar que representaria para Moéma o Brasil autêntico. Então o que seu

²⁹⁷ Um exemplo dessa preponderância do ficcional sobre o etnográfico pode ser visto em uma resposta de Roblès a minha pergunta sobre a sua aproximação com a antropologia. Ao confirmar que havia de fato aproximações, ele precisa a preponderância do campo ficcional com um exemplo: “Par exemple, j’ai reçu une lettre d’un professeur de Harvard, un spécialiste de Kircher qui m’écrit en disant ‘bravo pour votre roman’ etc. ‘Alors concernant l’horloge héliotropique et ça et ci et ça... Vraiment, je n’ai jamais vu quelque chose de si précis, de si fidèle à ce que disait Kircher, et à l’évidence vous avez eu accès à certaines sources différentes, où est-ce que vous avez trouvé le texte que vous citez ?’ Donc j’ai inventé. C’est exactement ça” (ROBLÈS, 2017) / “Por exemplo, eu recebi uma carta de um professor de Harvard, um especialista em Kircher, que me escreveu dizer: ‘parabéns pelo seu romance’ etc. ‘Então, no que concerne ao relógio heliotrópico, a isso e àquilo outro... Realmente, eu nunca vi algo de tão preciso, de tão fiel àquilo que dizia Kircher, e, evidentemente, você teve acesso a algumas fontes diferentes, onde você encontrou o texto que cita?’. Eu inventei. É exatamente isso”.

²⁹⁸ Cf. Seção “Olhares exóticos para o Brasil ‘daqui’ por um outro de ‘lá’?”, do capítulo I desta tese.

ouve não é um veredito final nem da personagem Moéma, nem do narrador. Mas vozes que dialogam, conversam, se interpelam e se opõem umas às outras. É esse diálogo que o leitor escuta. Por não ser atravessado por uma voz uníssona que pretende dizer o “verdadeiro Brasil”, não turista, não pitoresco etc., o leitor, assim como os personagens, ganham um espaço de liberdade. E é nesse espaço de liberdade que vai se construindo um Brasil multifacetado, passando pelas elaborações do leitor sobre esses diálogos que não se apresentam com uma síntese final.

É importante lembrar que a polifonia e a crítica à autoridade do narrador ressoavam nos fazeres etnográficos da antropologia pós-moderna exatamente nos anos de 1980, época em que Roblès elaborava o seu romance. Em uma perspectiva pós-moderna, a polifonia de vozes e o rebatimento de pontos de vista pretendem desconstruir uma certa autoridade etnográfica e alçar os nativos informantes à condição de colaboradores do conhecimento etnográfico. Assim, nas etnografias polifônicas a voz transcendental e singular do narrador/autor se deixa diluir na imanência plural de vozes dos personagens²⁹⁹. Nesse sentido, a polifonia e o dialogismo do romance de Roblès, ao serem pensados em consonância com essa antropologia pós-moderna, muito em voga nos anos de 1980, reforçam a vocação etnográfica do romance e do próprio autor, sem com isso, como já dito, colocar em dúvida a natureza preponderantemente literária da obra de Roblès.

Voltando às críticas feitas por Olivieri-Godet, ainda que elas não sejam extensíveis ao romance de Roblès, considere importante para essa abordagem da tradução cultural em *Là où les tigres sont chez eux* trazer as reflexões da autora acerca desses procedimentos tradutórios. Elas permitem perceber que esses procedimentos – traduções culturais, mas que envolvem também traduções interlinguísticas – são uma tendência em romances franceses contemporâneos ambientados no Brasil³⁰⁰, ainda que um veredito final sobre eles dependa do seu modo de realização e da própria *expertise* do autor.

²⁹⁹ Conferir, a esse respeito, o artigo *Sobre a autoridade etnográfica*, de James Clifford (1998). Nesse texto, o autor mostra como a autoridade etnográfica, baseada na afirmação do “eu estive lá/eu vi”, vai cedendo lugar a experiência dialógicas e polifônicas.

³⁰⁰ Ademais, considerando exemplos como o de Tierno Monénembo e o seu livro *Pelourinho* (1995), já aqui citado, não apenas em romances franceses, mas no quadro mais amplo da francofonia, incluindo produções africanas.

Nas seções seguintes serão analisadas inscrições culturais do Brasil no romance. Os marcadores culturais funcionarão como ganchos para selecionar passagens mais culturalmente marcadas e nas quais se façam presente traduções culturais, nos sentidos já aqui pontuados dessa noção e com as feições próprias que ela assume neste trabalho. No âmbito das análises, busquei relacionar os personagens aos espaços nas quais as suas ações se desenvolvem, pois na escolha de situar as tramas em determinadas cidades, é também um Brasil que vai se desenhando. Ao fim da seção, me dedicarei a análises de passagens envolvendo experiências de transe, no Candomblé, e compreendendo o momento final do livro: a festa de Iemanjá, na praia do Futuro. Não se pode deixar de ter em conta que, nessas inscrições culturais do Brasil, é também o dilema do estrangeiro-familiar que se manifesta. Por isso, as análises ficarão igualmente atentas às possíveis mudanças do lugar do Outro e do mesmo e às subversões que porventura se instaurem no tratamento do estrangeiro.

3.2 Traduzindo cenários culturais

3.2.1 1. Alcântara, Eléazard e Soledade

No prólogo do original encontram-se palavras que, em meio ao texto em francês, vêm escritas em português e são grafadas com itálico: *cachaça*, *senhor*, *caipirinha*, *cabocla*, *feijoada*, *mata*, *sobrados*, *pelourinho* – como se pode conferir na tabela 18:

Tabela 18

Les Studia Kircheriana du père Reilly allèrent s'écraser un peu plus loin sur une table, renversant la bouteille de <i>cachaça</i> à demi pleine qui s'y trouvait (ROBLÈS, 2008, p. 11, grifo nosso).	O livro <i>Studia Kircheriana</i> , do padre Reilly, caiu um pouco adiante, em cima de uma mesa, derrubando a garrafa de <i>cachaça</i> quase cheia que ali se encontrava (ROBLÈS, 2011, p. 15, grifo nosso).
– Oui, <i>senhor</i> ? dit-elle de sa voix moelleuse, et avec l'intonation de quelqu'un qui se demande bien ce qu'on peut lui vouloir si soudainement (ROBLÈS, 2008, p. 13, grifo nosso).	– Sim, <i>senhor</i> – disse com sua voz macia, em uma entonação de quem se pergunta o que podem querer dela tão repentinamente (ROBLÈS, 2011, p. 17, grifo nosso).
– Tu 'peux me préparer une <i>caipirinha</i> , s'il te plaît? (ROBLÈS, 2008, p. 13, grifo nosso).	– Me pode preparar uma <i>caipirinha</i> , por favor? (ROBLÈS, 2011, p. 17, grifo nosso).
Métissée de Noir et d'Indien, <i>cabocla</i> comme on disait ici [...] (ROBLÈS, 2008, p. 13, grifo nosso).	Mestiça de negro e índio, <i>cabocla</i> , como chamavam ali [...] (ROBLÈS, 2011, p. 17, grifo nosso).

[...] elle avait accepté avec joie de travailler pour un Français qui l'avait remarquée au cours d'une <u>feijoada</u> da chez ses collègues de travail (ROBLÈS, 2008, p. 14, grifo nosso).	[...] aceitara com alegria trabalhar para um francês que nela repara durante uma <u>feijoada</u> na casa dos colegas de trabalho (ROBLÈS, 2011, p. 17, grifo nosso).
Elle s'ouvrait directement sur la jungle, ou plus exactement sur la <u>mata</u> [...] (ROBLÈS, 2008, p. 15, grifo nosso).	Abria-se diretamente para a selva ou, mais exatamente, para a <u>mata</u> [...] (ROBLÈS, 2011, p. 18, grifo nosso).
[...] l'un de ces <u>sobrados</u> qui avaient contribué autrefois à la beauté de la ville (ROBLÈS, 2008, p. 15, grifo nosso).	[...] um dos <u>sobrados</u> que outrora tinham contribuído para a beleza da cidade (ROBLÈS, 2011, p. 19, grifo nosso).
Sa façade donnait en plein sur la place du <u>Pelourinho</u> [...] (ROBLÈS, 2008, p. 15, grifo nosso).	A fachada dava para a Praça do <u>Pelourinho</u> [...] (ROBLÈS, 2011, p. 19, grifo nosso).

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Ainda com o olhar voltado para o texto original, observa-se que os vocábulos destacados compõem uma rede que marca a coloração brasileira do romance e também situam, geograficamente e culturalmente, o leitor. A não tradução para o francês dessas palavras que se referem mais diretamente ao universo cultural brasileiro, aqui interpretadas como marcadores culturais, permite que o leitor francófono se aproxime, de uma forma mais direta, da atmosfera cultural do país onde vivem os personagens do romance. Trata-se de uma escolha literária, mas também política, de deixar falarem em suas línguas os “nativos da narrativa”.³⁰¹ A presença dessas palavras em português no texto em francês é uma forma de fazer figurar o Outro, de tornar visível, na própria superfície textual, a estrangeiridade do romance.

Nas descrições de espaços brasileiros que aparecem nas primeiras páginas do livro, o leitor implícito percebe que Eléazard se encontra no centro histórico de Alcântara, no Maranhão. A partir daí, um Brasil muito específico começa a se delinear. As palavras *mata*, *sobrados*, *pelourinho* convergem para uma paisagem de melancolia que paira sobre Alcântara, uma cidade ainda não marcada pela urbanização. Dentre outros motivos, essa melancolia pode ser sentida porque é nessa cidade que Eléazard, ao se separar de Elaine, escolhe percorrer os escombros de seu amor, por eles caminhando em meio às próprias ruínas de Alcântara. Como o amor vivido pelo personagem, Alcântara é caracterizada no romance menos por aquilo que é e mais pelo que já foi:

³⁰¹ Alusão ao título do artigo de Fernanda Arêas Peixoto (2006): *O nativo e o narrativo. Os trópicos de Lévi-Strauss e a África de Michel Leiris*

Eléazard avait choisi de rester à Alcântara, et ce n'était que depuis peu, six mois après le départ d'Elaine pour Brasília, qu'il commençait à parcourir les décombres de son amour, cherchant moins ce qui pouvait encore être sauvé que l'origine d'un pareil gâchis.

[...]

Lorsqu'il s'était décidé à quitter São Luís pour acheter une maison à Alcântara, il n'avait eu que l'embarras du choix. Cette ancienne ville baroque, le fleuron de l'architecture du XVIII^e siècle au Brésil, tombait en ruine. Abandonnée par l'histoire depuis la chute du marquis de Pombal, phagocytée par la forêt, les insectes et l'humidité, elle n'était plus habitée que par une infime population de pêcheurs, trop pauvres pour vivre ailleurs que dans des cabanes de tôles, d'argile et de bidons, ou des taudis à moitié écroulés.

[...]

C'était là qu'Eléazard avait acheté cette maison immense et délabrée, l'un de ces *sobrados* qui avaient contribué autrefois à la beauté de la ville.³⁰² (ROBLÈS, 2008, p. 15)

Voltando o olhar para a tradução, observa-se que as palavras em português do prólogo, ao “chegarem” no texto traduzido, apenas perdem o itálico, mas não sofrem nenhuma outra modificação. Não é por acaso que elas perdem a marca do itálico. Essas marcas de brasilidade no texto em francês, quando lidas na tradução, não mais sinalizam uma diferença, ou mesmo a inscrição do Outro na tessitura da obra. Ao contrário, elas reforçam a atmosfera brasileira do romance, se incorporam ao texto ancorando ainda mais as tramas e os personagens no Brasil; sinalizam a presença do familiar, pois o Brasil é o espaço de familiaridade do leitor brasileiro, ao passo que, na ótica do leitor francês, ele se configura como o espaço da diferença

Ainda no prólogo, observa-se que as palavras em português que permeiam o original e que marcam culturalmente uma atmosfera brasileira são muitas vezes acompanhadas (direta e indiretamente) de explicações acerca de seu uso na cultura brasileira. Essas explicações cumprem a função de uma tradução – tradução cultural – que pode ser encontrada ao longo de toda a obra, caracterizando uma pulsão de traduzir para explicar por parte do narrador. É o que se verifica na tabela 19:

³⁰² “Eléazard tinha escolhido permanecer em Alcântara e só pouco depois, seis meses após a partida de Elaine para Brasília, começara a percorrer as ruínas de seu amor, procurando menos o que ainda podia ser salvo e mais a origem de semelhante desperdício. [...] Tomada a decisão de deixar São Luís e comprar uma casa em Alcântara, não encontrara nenhum problema na escolha. Essa antiga cidade barroca, o florão da arquitetura do século XVIII no Brasil, encontrava-se em ruínas. Abandonada pela história após a queda do marquês de Pombal, engolida pela floresta, pelos insetos e pela umidade, era habitada por uma diminuta população de pescadores, pobres demais para viver em outro lugar senão nas cabanas de zinco e de argila, em barracos e casebres semidestruídos. [...] Ali Eléazard comprara aquela casa imensa e em ruínas, um dos sobrados que outrora tinham contribuído para a beleza da cidade” (ROBLÈS, 2011, p. 19).

Tabela 19

(1) Métissée de Noir et d'Indien, <i>cabocla</i> comme on disait ici [...] (ROBLÈS, 2008, p. 13).	(1) Mestiça de negro e índio, cabocla, como chamavam ali [...] (ROBLÈS, 2011, p. 17).
) – Tu peux me préparer une <i>caipirinha</i> , s'il te plaît? [...] [...] Soledade dosait <i>cachaça</i> et citron vert à la perfection [...] (ROBLÈS, 2008, p. 13).	(2) – Me pode preparar uma <i>caipirinha</i> , por favor? [...] Soledade dosava cachaça e limão à perfeição [...] (ROBLÈS, 2011, p. 17-18).

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

No primeiro exemplo percebe-se uma incursão do narrador na ordem da narrativa para explicar o que se entende, no Brasil (representado no trecho pelo dêitico “ici”), pela palavra “cabocla”. Como já mencionado no início da tese, há um possível deslizamento nessa explicação, pois apesar da polissemia da palavra, ao ser empregada no sentido de miscigenização racial ela costuma se referir à mistura de índio com branco³⁰³.

No segundo exemplo, de modo indireto, o narrador explica o que é uma caipirinha, bebida tipicamente brasileira feita da mistura de cachaça, limão e gelo. A explicação, que também funciona como uma tradução por explicitação, é indireta. O narrador não fala claramente o que é uma caipirinha, mas após pedir a Soledade que lhe prepare uma, ele comenta que ela “dosava cachaça e limão à perfeição”, dando a entender que com essa mistura se faz a caipirinha.

No que concerne à tradução brasileira, como ela traduz essas incursões tradutórias no romance original? Ou, em outras palavras, como a tradução traduz um Brasil que, no léxico do texto francês, vai se traduzindo? No entanto, é preciso sempre lembrar que ele vai se traduzindo para o leitor implícito francês. Observando os dois exemplos retirados da tradução brasileira, percebe-se que os tradutores mantiveram as explicações dos marcadores culturais do original. Isto é, ao ler a tradução, leitores brasileiros se depararão com uma explicação (direta) da palavra cabocla e com uma explicação (indireta) da palavra caipirinha. Ao manter essas explicações, que no romance em francês figuram como traduções culturais, a tradução preserva o endereçamento originário da obra.

³⁰³ “Caboclo: indivíduo nascido de índia e branco (ou vice-versa), fisicamente caracterizado por ter pele morena ou levemente avermelhada e cabelos negros e lisos”. Cf. CABOCLO. In: GRANDE Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#2>>. Acesso em: 18 de outubro de 2018. Cf. seção “Là” no Brasil, “aqui” no Brasil, no capítulo II desta tese.

No original, tudo se passa como se, em determinados momentos, o narrador precisasse situar o leitor francês acerca daquilo que está sendo dito, seja mediante uma tradução, seja mediante uma explicação – ambas aqui entendidas como traduções culturais. Já a tradução tem, em seu espaço de recepção, leitores brasileiros, mas ainda assim, as explicações se mantêm no texto. De modo que, um leitor implícito da tradução, ao se deparar com a explicação do que é uma cabocla no Brasil, claramente perceberá que há um endereçamento estrangeiro no texto.

Assim, a manutenção do endereçamento originário do romance implica um não apagamento do estrangeiro na tradução. Na medida em que a relação de alteridade que aparece no original – um narrador que explica o Brasil para leitores franceses – também pode ser lida no texto traduzido, é o contraste do romance original que se desdobra na tradução. Os tradutores, quando optaram por manter o endereçamento originário do romance, trouxeram também o estrangeiro para a tradução. Nesse caso, ao passo que o estrangeiro do romance é o Brasil, o estrangeiro da tradução é a presença de um olhar francês para o Brasil.

A partir dos exemplos vistos, percebe-se que a manutenção das explicações dos marcadores culturais na tradução faz surgir, no texto traduzido, o estrangeiro. Já a transcrição dos marcadores culturais do original na tradução promove o efeito de ancorar ainda mais as tramas brasileiras no Brasil. A própria retirada do itálico dessas palavras na tradução, como já dito, é um sinal de que elas figuram no texto português completamente incorporadas ao léxico e à cultura do romance traduzido. Elas reforçam a paisagem de brasilidade, promovem o familiar, não o estrangeiro. Assim, observa-se até o presente momento um movimento simultâneo na tradução, de deixar transparecer uma voz estrangeira e, ao mesmo tempo, promover uma ancoragem do romance no Brasil. De modo que não se pode falar nem de um apagamento do estrangeiro e nem de uma ênfase da estrangeiridade do texto, mas de uma troca de lugares entre o Outro e o mesmo.

Há ainda, no prólogo, dois exemplos que chamam a atenção. Um deles é um movimento dos tradutores de modificar uma frase em português do original para inserir um erro de sintaxe e, assim, restituir o sentido do texto. O trecho “– *Pode me preparar uma caipirinha, por favor?* Répéta Soledade en imitant son accent et ses fautes de syntaxe” (ROBLÈS, 2008, p. 130), assim aparece na tradução brasileira: “Me pode preparar uma caipirinha, por favor? – repetiu Soledade, imitando-lhe o sotaque e os

erros de sintaxe” (ROBLÈS, 2011, p. 17). A tradução, ao fazer constar na frase o erro de sintaxe, dá concretude a uma intenção presente no original, mas que não encontra respaldo na frase correta de Soledade. Assim, a tradução ajusta o português aos propósitos do original, realizando, desta forma, o sentido pretendido pelo texto.

O segundo exemplo é a escolha dos tradutores de preservar na tradução um comentário feito pelo narrador aparentemente destinado aos leitores franceses da obra. A frase “Elaine – il n’y avait que le Brésil pour donner jour à de pareils prénoms – sa femme [...]” (ROBLÈS, 2016, p. 17) assim aparece na tradução: “Elaine – só mesmo no Brasil surgiam nomes semelhantes –, sua mulher [...]” (ROBLÈS, 2011, p. 19). Ora, talvez seja mais fácil para um leitor francês entender o comentário acerca do nome Elaine do que um leitor brasileiro, pois a estranheza que esse nome pode gerar em um leitor francês não reverbera de forma evidente em leitores do Brasil. Nesse sentido, a manutenção do comentário na tradução, evidenciando mais uma vez o endereçamento da obra, traz uma tonalidade estrangeira para o texto brasileiro. São comentários desse tipo que, ao serem lidos na tradução, fazem com que um leitor brasileiro veja que há claramente um olhar estrangeiro, distanciado, para o Brasil. Há uma cultura que fala sobre outra cultura, uma tentativa de traduzir uma cultura por meio de outra.

A manutenção desse comentário na tradução ativaria um olhar exótico para o Brasil? Leitores implícitos da tradução poderiam se perguntar: por que só no Brasil haveria nomes assim? Elaine faz referência a nomes indígenas e isso soaria estranho para leitores francófonos? O comentário do narrador é aberto, irônico talvez, mas, ao ser lido no espaço de recepção da tradução, ele pode ser interpretado como uma mirada exótica para este lado do Atlântico-Sul. A partir desses deslocamentos de sentido gerados na/pela tradução, o original também passa por mudanças.

3.2.2 *Na rota de Corumbá*

O capítulo 1 do livro começa com uma descrição de Elaine e de Mauro, seu aluno, que permite ao leitor rapidamente captar a atmosfera da cena. Elaine, professora de geologia da Universidade de Brasília, vestida com roupas leves – saia colorida, blusa bege fina –, cabelos amarrados em um estilo intencionalmente despojado, fumava um cigarro mentolado com uma afetação que revelava a “sua falta de experiência no assunto” (ROBLÈS, 2011, p. 29). Mauro, estudante de geologia com um perfil sedutor e

descontraído, defendera recentemente uma tese com brio e exultava em participar de uma expedição como convidado da professora Elaine von Wogau. Sentados quase face à face, em um velho trem que viajava pelo Mato Grosso do Sul e os levaria a Corumbá, Elaine observava a janela enquanto Mauro escutava em seus fones de ouvido uma canção da década de 1980, de Caetano Veloso:

Tabela 20

<p>Mauro avait pris ses aises: les jambes étendues jusque sous le siège opposé, mains derrière la nuque, casque sur les oreilles, il écoutait sa cassette de Caetano Veloso en oscillant de la tête au rythme de la musique.</p> <p>[...]</p> <p>“<i>Cavaleiro de Jorge, seu chapéu azul, cruzeiro do sul no peito...</i>” Mauro haussa le volume, comme il le faisait chaque fois que revenait son air préféré. Pris par le tempo de la chanson, il se mit à en fredonner les paroles, <u>prolongeant les finales en “ou”, comme le faisait lui-même Caetano</u>. Les cuisses d'Elaine vibraient un peu à chaque soubresaut du train ; il exultait. (ROBLÈS, 2008, p. 26, grifo nosso)</p>	<p>Mauro havia se instalado confortavelmente: as pernas estendidas sobre o outro banco, as mãos atrás da nuca, fone nos ouvidos, ele escutava uma fita K7 de Caetano Veloso, balançando a cabeça ao ritmo da música.</p> <p>[...]</p> <p>“<i>Cavaleiro de Jorge, seu chapéu azul, Cruzeiro do Sul no peito...</i>” Mauro aumentou o volume, como fazia sempre que chegava ao seu trecho favorito. Emocionado pelo ritmo da canção, começou a cantarolar as palavras, <u>prolongando as finais em “o”, como fazia Caetano</u>. As coxas de Elaine vibravam um pouco a cada solavanco do trem; ele exultava. (ROBLÈS, 2011, p. 29, grifo nosso).</p>
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

O Caetano Veloso da década de 80 (Disco Cores, Nomes, de 1982), a atmosfera e a estética da cena (as roupas dos personagens, as descrições do velho trem) são elementos que acionam uma paisagem típica de um certo Brasil, claramente diferente do da atualidade³⁰⁴. Os trechos nos quais se encontram as passagens acima, que são, ademais, as primeiras descrições dos personagens Mauro e Elaine, estão plenos de referências culturais em seus textos, e também em seus subtextos. O perfil de Mauro, o seu interesse por Caetano, a sua descontração fala sobre um quadro maior do próprio perfil da juventude – uma certa juventude – alternativa e questionadora da sociedade brasileira dos anos 1980. Também o perfil de Elaine, suas paixões, seus comentários,

³⁰⁴ Em texto de 2009, no qual aborda autores da literatura brasileira contemporânea, Michel Riaudel se refere a uma “certa produção narrativa, muito preocupada (entre outras formas e temáticas) com uma certa ‘atualidade’ urbana, articulando violência e exclusão social [...]” (RIAUEDEL, 2009, p. 252). É interessante perceber que as temáticas brasileiras abordadas no romance de Roblès, em boa parte das tramas, são completamente outras. A quase ausência de espaço para um Brasil urbano, industrializado, que, como bem lembra Riaudel, aparece em outras narrativas brasileiras contemporâneas, é muito visível nas tramas que envolvem Elaine e Mauro. Em nenhum momento do romance elas se passam em lugares mais urbanos do Brasil. Pode-se dizer que o Brasil urbanizado ganha um pouco de espaço nas tramas que envolvem Moéma, boa parte delas situadas em Fortaleza.

falam do quadro social, político e cultural no qual se inserem esses personagens. Em um momento em que o fim da Ditadura já estava próximo (em 1982 aconteceram as eleições diretas), Elaine e Mauro, juntamente a professores da Universidade de Brasília, apostam na descoberta de um antigo fóssil escondido em algum lugar do Pantanal brasileiro, próximo do Rio Paraguai. Questionando modos de pensar excessivamente pragmáticos e relações eticamente duvidosas no âmbito da Universidade do Ceará, representadas pelo personagem Milton, diretor do departamento de geologia dessa Universidade, os personagens se lançam nessa expedição, que aparece como um contraponto a projetos utilitaristas que movem essa e outras instituições do Brasil.

Mauro é filho de Moreira, governador corrupto do Maranhão, que não aprova a sua participação na expedição, pois, ao seu ver, ela é movida mais por paixões do que pela possibilidade de resultados efetivos que possam se reverter em vantagens financeiras, o que realmente tem importância para ele. Mauro, por sua vez, em alguns momentos se questiona se foi convidado para participar da viagem por seus méritos acadêmicos ou por ser filho de um político influente no Brasil, demonstrando uma certa complexificação dos mundos e relações envolvidas nas tramas.

Chama a atenção, nas passagens acima, a incursão direta do narrador no cancionário da música popular brasileira da época, deixando que o leitor francófono “escute”, em português, a canção de Caetano que tocava nos fones de ouvido de Mauro e que ele cantarolava prolongando as finais em “ou”, tal como fazia o próprio Caetano. Os tradutores brasileiros, mais uma vez, modificam o texto em português do original, fazendo o que se pode chamar de uma retradução cultural, pois retraduz um discurso narrativo que já é a tentativa de tradução uma cultura para outra. Na tradução brasileira, Mauro prolonga as finais em “o”, não em “u”. Entende-se, portanto, que os tradutores compreenderam que os agudos da canção seriam no “o” e não no “u” – o “u” é a vogal que corresponde foneticamente ao som de “ou”, em francês. Assim, ao passo que o narrador se vale do francês para reproduzir foneticamente o som dos agudos da canção de Caetano, os tradutores ajustam a sua impressão mudando o som desses agudos, de “u” (“ou”) para “o”.

Ora, mais importante do que saber como se prolongam os agudos de Caetano Veloso na canção é perceber a entrada dos tradutores nos textos em português do original, ajustando assim as incursões do narrador nas referências da cultura brasileira. Esse movimento é apenas possível na tradução brasileira do romance, pois todas as

outras traduções tendem a manter o ponto de vista do narrador sobre as referências culturais do Brasil, não penetrando-o para modificá-lo (ajustá-lo) um pouco. Essa parece ser, então, uma das especificidades da tradução brasileira: recuperar certos aspectos da cultura do Brasil já recuperados (traduzidos) pelo narrador.

Nesse sentido, a tradução brasileira acaba por devolver algo ao original, a sua própria originalidade, talvez³⁰⁵. Há uma verossimilhança a mais que surge desses movimentos de retradução cultural operados pela tradução, que vai tornando a atmosfera de brasilidade mais próxima das referências (e dos referentes) da cultura brasileira. Escutando a canção Cavaleiro de Jorge, de Caetano Veloso, os agudos parecem ser no “o” e não no “u”, mas o efeito de verossimilhança surge não da “verdade” dos tradutores que ajusta a “verdade” (que é também um ponto de vista) do próprio autor, mas da tentativa de dar mais precisão ao tratamento dos marcadores culturais, das frases e passagens que se referem ao universo cultural brasileiro, gerando, no texto traduzido, possíveis e outras aproximações da cultura do Brasil.

Ainda no capítulo 1, a coloração local do romance – como se sabe, no texto-fonte, o que é local tem igualmente um sabor de estrangeiro, posto que o Brasil representa o local e, ao mesmo tempo, o estrangeiro – também aparece nos nomes das ruas, cidades e Estados que localizam o desenrolar das tramas. Por exemplo, na trama que envolve Elaine e Mauro, os personagens passam por Corumbá e Campo Grande antes de penetrarem no interior do Mato Grosso. Pode-se enxergar na presença desses marcadores geográficos, que situam os personagens (e também os leitores) na região do Brasil na qual se encontram, uma estratégia do autor para dar concretude ao texto, permeando-o de realidades e assim tornando-o vivo. Surge daí também um efeito de verossimilhança, que permite aos leitores se localizarem nas tramas e trajetos dos personagens.

Ainda que esses marcadores geográficos apareçam de modo similar na tradução, eles produzem um efeito diferente quando lidos no texto traduzido. O distante, o estranho, o além-mar, no limite o exótico, soam como bastante próximos a ouvidos

³⁰⁵ Mais uma vez, inspira-me aqui a ideia enunciada por Jacques Derrida em suas leituras de Walter Benjamin (Derrida, 1998), segundo a qual o original é o primeiro devedor, ele é marcado por uma falta que o faz (não sem ambiguidades) clamar por uma tradução. Assim, o original é também um endividado em face da tradução – a dívida não é apenas do tradutor face à obra traduzida: “L’original est le premier débiteur, le premier demandeur, il commence par manquer – et par pleurer après la traduction” (DERRIDA, 1998, p. 7). Na tradução de Junia Barreto, “O original é o primeiro devedor, o primeiro demandador, ele começa por faltar – e por lastimar após a tradução” (DERRIDA, 2006, p. 40).

habituaados ao português brasileiro – ainda que essa sensação de proximidade, é preciso ressaltar, esteja também envolvida por uma atmosfera estrangeira, como se viu nos exemplos de um discurso narrativo voltado para leitores franceses, o qual também é lido na tradução.

Em um movimento similar ao já acima identificado, isto é, uma incursão dos tradutores no texto em português do original, uma espécie de precisão a mais surge na tradução brasileira da frase que indica a chegada de Elaine e Mauro em locais de mais difícil acesso no Mato Grosso: “[...] Elaine et Mauro étaient venus en fourgonnette jusqu’à Campo Grande, la dernière ville accessible par la route avant de pénétrer dans le Mato Grosso (ROBLÈS, 2018, p. 28)” / “[...] Elaine e Mauro tinham ido de caminhonete até Campo Grande, a última cidade acessível por estrada, antes de penetrar no interior do Mato Grosso (ROBLÈS, 2011, p. 31)”.

O acréscimo das palavras “no interior” por parte dos tradutores tem por função evitar que um erro surja da leitura (feita por leitores brasileiros) da passagem em questão, tendo em vista que Campo Grande faz parte do Mato Grosso – é a capital do Mato Grosso do Sul, para ser mais precisa. Assim, a tradução mais literal da frase acima, que seria “[...] antes de penetrar no Mato Grosso”, prescindindo, portanto, do acréscimo das palavras “no interior”, passaria a impressão de que Campo Grande e Mato Grosso são duas cidades, ou mesmo dois Estados, quando na realidade Campo Grande já está no Mato Grosso do Sul, é a sua capital. O que se pode interpretar do original é que Mauro e Elaine começavam a penetrar em paragens mais distantes do Mato Grosso do Sul (considerando como referência a capital), de mais difícil acesso e mais próximos ao interior do Estado, tal como a tradução precisa. Em outras palavras, os personagens saíam de um espaço com sinais de urbanização, ainda que não totalmente urbano, para penetrar numa espécie de selva, no pantanal. Mas não fica claro no discurso do narrador que o Mato Grosso do Sul é um estado que tem por capital Campo Grande, ao contrário, parece que os personagens saem de Campo Grande para adentrar no Mato Grosso, como já dito, como se fossem duas cidades diferentes. Por sua vez, o que o narrador chama de Mato Grosso pode ser interpretado como Mato Grosso do Sul, devido a sua localização geográfica.

O acréscimo feito pela tradução, à primeira vista um detalhe, diz sobre a importância dos movimentos de retradução cultural na tradução brasileira do romance francês. Francis Aubert (1995), ao refletir sobre a tradução cultural a partir da tradução

(para o português) de contos folclóricos noruegueses do século XIX, conclui que “Por mais variadas que sejam as leituras individuais [...] resta que as leituras brasileiras possíveis, por intermédio de seu vernáculo, não são nem podem ser coincidentes com as leituras norueguesas possíveis” (AUBERT, 1995, p. 42). De forma similar, no caso do *corpus* em questão, as leituras suscitadas pela tradução nem sempre coincidem com as leituras produzidas pelo original. São Brasis diferentes que emergem de um e de outro texto. Diferentes em seus traços e contornos e por isso ativando diferentes leituras.

As leituras diferentes, por sua vez, provêm também da coincidência entre o espaço de ambientação do romance e o espaço de recepção da tradução brasileira. Se no caso pensado por Aubert (1995) se pode falar que a norueguesidade do texto-fonte aparece com outras roupagens no texto traduzido para o português, no caso em questão a brasilidade aparece no texto traduzido, seja com uma nova roupagem estrangeira, seja ainda mais brasileira.

Assim, nas leituras do texto original e do texto traduzido, sentidos diferentes da brasilidade são ativados. Talvez, para um leitor francês, fique mais marcada uma dimensão selvagem do Brasil. O próprio verbo escolhido pelo autor “pénétrer” (penetrar) mobiliza o desenho de um espaço mais selvagem e menos urbano, com entradas difíceis, acessos confusos, pouco organizados, onde não basta apenas entrar, é preciso adentrar. Ao passo que, na tradução brasileira, a precisão de que se trata de um distanciamento dos personagens da capital e da chegada ao interior do Estado dá margem para outras interpretações, que não necessariamente mobilizam a densidade da Selva, tal como pode acontecer num imaginário francês sobre o Brasil que vai se formando durante a leitura do romance. A tradução brasileira, em suas especificidades, vai assim suscitando deslocamentos e produzindo outras leituras do Brasil que se desenha no texto-fonte.

3.2.3 *Favela do Pirambu, o Aleijadinho*

A passagem abaixo, situada no fim do primeiro capítulo, ao descrever a paixão do personagem Nelson por Lampião, chefe do movimento histórico chamado de Cangaço, se configura como um exemplo marcante do aparecimento da coloração local do Brasil do romance em francês. Rica em marcadores culturais, o que se vê nessa passagem é não apenas uma ambientação que envolve e delimita o universo dos

personagens, mas um modo muito próprio de fazer figurar histórias do Nordeste do Brasil (o Cangaço, Lampião, os cangaceiros) no tecido textual francês. Cruzando tais histórias com a vida dos personagens, de modo que eles se tornem plenos de uma brasilidade explícita, uma cena cultural brasileira vai sendo montada para os leitores franceses, mais uma vez com base em movimentos de tradução cultural realizados no/pelo romance.

Tabela 21

<p>Non content d'être grand et fort, de parcourir le monde avec son immense camion bariolé, le Zé, l'oncle Zé, comme il l'avait baptisé par affection, possédait aussi un véritable trésor aux yeux de Nelson: la voiture du neveu de <u>Lampião</u> ! [...]</p> <p>Virgulino Ferreira da Silva, alias <u>Lampião</u>, ce bandit d'honneur qui avait ridiculisé la police jusqu'en 1938, l'avait confisquée à Antônio Gurgel, un riche propriétaire qui s'était aventuré dans le Sertão. Il l'avait attaquée à cheval avec sa bande comme une vulgaire diligence, et il n'avait eu la vie sauve qu'en paiement d'une rançon importante.</p> <p>Nelson connaissait tout de l'histoire du <u>cangaço</u> et de ces hommes qu'on appelait <u>cangaceiros</u>, parce qu'ils portaient leur fusil sur l'échine comme les boeufs attelés portent le joug, le <u>cangalho</u>. Ceux-là s'étaient refusés à subir la cangue des opprimés pour vivre la vie libre du <u>Sertão</u>, et si leur winchester pesait sur leurs épaules, du moins était-ce pour la bonne cause, celle de la justice. Passionné par la figure de <u>Lampião</u>, comme tous les gosses du Nordeste, Nelson s'était efforcé de rassembler quelques documents relatifs à ce Robin des bois des latifundia. Dans sa tanière, à la <u>favela de Pirambú</u>, nombre de photos découpées dans <u>Manchete</u> ou dans <u>Veja</u> tapissaient les murs de tôle et de contreplaqué.</p> <p>(ROBLÈS, 2008, p. 35, grifo nosso)</p>	<p>Como se não bastasse ser grande e forte e percorrer o mundo com o seu imenso caminhão chamativo, Zé, o tio Zé, como ele o havia batizado por afeição, possuía também um verdadeiro tesouro aos olhos de Nelson: o carro do sobrinho de <u>Lampião</u>! [...]</p> <p>Virgulino Ferreira da Silva, vulgo <u>Lampião</u>, esse bandido honrado que havia ridicularizado a polícia até 1938, confiscara o carro de Antônio Gurgel, um rico proprietário que se aventurara no sertão. Atacado pelo bando numa diligência banal, só conseguira salvar a vida sob o pagamento de um resgate importante.</p> <p>Nelson conhecia tudo sobre a história do <u>cangaço</u> e desses homens, que eram chamados de <u>cangaceiros</u> por carregarem o fuzil próximo à coluna vertebral, como os bois atrelados portam a canga, o <u>cangalho</u>. Os cangaceiros tinham se recusado a se submeter à canga dos oprimidos para viver a vida livre do <u>sertão</u>, e se o Winchester pesava no ombro, pelo menos era por uma boa causa, a causa da justiça. Apaixonado pela figura de <u>Lampião</u>, como todos os garotos do Nordeste, Nelson esforçara-se por reunir alguns documentos relativos a esse Robin Hood dos latifúndios. Em seu barraco na Favela do Pirambu, numerosas fotos recortadas da <u>Manchete</u> ou da <u>Veja</u> cobriam as paredes de zinco e de madeira compensada.</p> <p>(ROBLÈS, 2011, p. 38, grifo nosso)</p>
--	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Observando os marcadores culturais (Lampião, cangaço, cangaceiros, cangalho, Sertão, favela de Pirambu, Manchete, Veja), percebe-se que eles aparecem no texto-fonte grafados com itálico e escritos em português. Em um movimento já anteriormente identificado, marcam uma diferença no texto e sinalizam a presença do Outro. Com exceção das palavras “Manchete” e “Veja” (nomes de revistas brasileiras da época), esses marcadores, ao serem traduzidos, perdem o itálico. Não só perdem a marca da

diferença em sua superfície, mas também apontam para uma unificação do complexo língua-cultura em torno do português do Brasil. Mais uma vez, é um efeito de familiaridade que surge do texto em português e uma transformação do Outro no mesmo. No entanto, de uma forma mais sutil do que em passagens anteriormente analisadas, o olhar estrangeiro do texto-fonte é entrevisto na medida em que se pode sentir levemente um tom de explicação da história e cultura brasileira para um leitor implícito não brasileiro, tal como na frase: “Virgulino Ferreira da Silva, alias Lampião, ce bandit d'honneur qui avait ridiculisé la police jusqu'en 1938” / “Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, esse bandido honrado que havia ridicularizado a polícia até 1938”.

As passagens fazem referência ao fenômeno conhecido como banditismo social no Nordeste do Brasil e mencionam o ano da morte de Lampião, 1938. Percebe-se que o narrador assume completamente a perspectiva do personagem Nelson, que via na figura de Lampião um herói e um justiceiro. Como menciona o texto, Lampião era visto como o Robin Hood dos latifúndios por garotos do Nordeste. Cabe aqui lembrar que um imaginário similar, que alça Lampião à figura de um herói social, um bandido que rouba dos pobres para dar aos ricos, tal como o personagem Robin Hood, também está presente no romance *Capitães da Areia* (1937)³⁰⁶. A bem ver, essa é uma imagem cuja construção se fortaleceu com o romance de Jorge Amado, escritor na época filiado ao Partido Comunista do Brasil. *Capitães da Areia* é lançado no ano anterior à morte de Lampião, um momento de forte repressão ao movimento do Cangaço. À época, a imagem de Lampião como um herói contrasta com a imagem que a elite política brasileira fazia do chefe do Cangaço. Em *Là où les tigres sont chez eux*, os garotos do Nordeste apaixonados por Lampião estão em um Brasil de 50 anos depois, mas esses imaginários – aquele encontrado na obra de Amado e o que está presente no romance de Roblès em torno de Lampião – se aproximam.

³⁰⁶ “Nesta noite foi Pirulito que se deitou na porta do trapiche com o punhal sob a cabeça. E perto dele Volta Seca espiava a noite com sua cara sombria. E pensava em que lugar estaria nesta noite de temporal o grupo de Lampião na imensidade das caatingas. Talvez que nessa noite de temporal lutassem com a polícia como ia fazer agora Pedro Bala. E Volta Seca pensou que quando Pedro Bala fosse grande como um homem seria tão corajoso como Lampião. Lampião era o dono do sertão, das caatingas sem fim. Pedro Bala seria dono da cidade, do casario, das ruas, do cais. E Volta Seca, que era do sertão, poderia andar nas caatingas e nas cidades” (AMADO, 1937/1987, p. 95).

Observa-se nas passagens destacadas na tabela 21 que o narrador adota o ponto de vista de Nelson. Nesse sentido, a imagem do Cangaço que chega para o leitor francês não é uma imagem nuançada, mas estabelecida com base na perspectiva passional de Nelson, que está de acordo com o lugar que, no romance, ele ocupa na sociedade brasileira, sem com isso desconsiderar, claro, as suas histórias de vida. No entanto, o dialogismo que, como já mencionado em muitos momentos desta tese, caracteriza o romance de Roblès pode ser realizar, neste caso, mediante a tradução. Os leitores visados pela tradução são capazes de situar o ponto de vista de Nelson com base no conhecimento que eles já possuem de episódios da história do Brasil. Assim, o leitor brasileiro ganha um espaço de liberdade a mais na leitura da obra. Aderir ou não à perspectiva de Nelson, validá-la ou não, faz parte de uma escolha mais livre. No caso de um leitor francês, o ponto de vista de Nelson não necessariamente poderá ser contrastado com um *background* de informações históricas acerca de Lampião, do Cangaço, das repercussões desse movimento no Brasil etc. Nesse sentido, essa é mais uma potência da tradução brasileira, que atualiza a obra e permite que o dialogismo já inerente a ela se realize mediante a participação do leitor.

3.2.4 Alcântara, Eléazard

Os trechos abaixo, nos quais o leitor implícito acompanha os passos de Eléazard pela Rua da Amargura, em Alcântara, dizem o Brasil de duas maneiras: a partir do registro dos espaços geográficos, suas ruas e suas histórias, e através de seu passado colonial, marcado pela escravidão.

Tabela 22

<p>Il prit à gauche, derrière <u>l'église São Matias</u>, et se trouva bientôt dans la <u>rua da amargura, la rue de l'amertume</u>, ainsi nommée parce que le vicomte Antônio de Albuquerque, l'ancien propriétaire du palais qu'il longeait maintenant, avait coutume de faire étendre ses esclaves dans la boue afin que son épouse et ses filles puissent traverser à pied sec en se rendant à l'office du dimanche.</p> <p>[...]</p> <p>Que la lèpre du temps achève son travail, songea Eléazard, qu'elle écaille jusqu'au bout ce témoignage obscène de la barbarie des hommes. (ROBLÈS, 2008, p. 48, grifo nosso)</p>	<p>Pegou a esquerda, atrás da Igreja de São Matias, e logo se encontrou na Rua da Amargura, assim chamada porque o visconde Antônio de Albuquerque, ex-proprietário do palácio ao lado do qual Eléazard agora passava, tinha o costume de <u>estirar os escravos na lama a fim de que sua esposa e suas filhas pudessem atravessar a rua sem sujar os pés nas idas às missas de domingo.</u></p> <p>[...]</p> <p>Que a lepra do tempo termine o seu trabalho, pensou Eléazard; que destrua até o fim esse testemunho obsceno da barbárie dos homens. (ROBLÈS, 2011, p. 49, grifo nosso)</p>
---	---

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

A Igreja São Matias e a Rua da Amargura são referentes que marcam a coloração brasileira do texto. No original, a Rua da Amargura vem acompanhada pela sua tradução francesa, *rue de l'amertume*, e a Igreja São Matias tem a grafia adaptada para o francês: São Matías. Na tradução brasileira, a tradução para o francês é suprimida, ao passo que também não se tem rastros da grafia adaptada da Igreja São Matias. Cabe, portanto, à tradução, em casos como esses, apenas suprimir algumas marcas do francês no léxico brasileiro para efetivar a tradução. Esse exemplo confirma a tendência de familiarização do texto traduzido e a acomodação dos referentes no espaço de recepção da tradução.

Nas passagens seguintes, que fazem referência à escravidão, se pode ouvir a voz de denúncia e de censura do personagem, que em sua consciência condena esse passado maldito do Brasil: “Que la lèpre du temps achève son travail, songea Eléazard, qu’elle écaille jusqu’au bout ce témoignage obscène de la barbarie des hommes” (ROBLÈS, 2008, p. 48) / “Que a lepra do tempo termine o seu trabalho, pensou Eléazard; que destrua até o fim esse testemunho obsceno da barbárie dos homens” (ROBLÈS, 2011, p. 49).

Partindo de um ponto de vista interno à trama, a voz que denuncia a escravidão é de Eléazard, um personagem estrangeiro – o narrador assume a sua perspectiva para falar do passado escravocrata brasileiro. Considerando o espaço de recepção do original, essa voz estrangeira soa, no entanto, como próxima, pois, assim como Eléazard, também são franceses os leitores visados pelo original. Já no espaço de recepção da tradução, a voz que denuncia é estrangeira, mas o objeto da denúncia é familiar. Como já mencionado em análises no capítulo anterior³⁰⁷, uma proximidade a mais surge entre o leitor brasileiro e o tema da escravidão no Brasil, pois, mesmo sem ter vivido “na pele” os malefícios da escravidão, o fato de essa ser uma história que teve lugar em seu país o coloca como herdeiro dela, suscitando uma identificação. Mais uma vez, mediante a tradução, os lugares do estrangeiro e do familiar se deslocam.

³⁰⁷ Cf. seção “‘Lá’ no Brasil, ‘aqui’ no Brasil”.

Observando, ainda, as passagens em destaque no início da seção, constata-se que o tema da escravidão não se desvincula da geografia das cidades que vão sendo percorridas por Eléazard, pois, como lembra o próprio narrador, a Rua da Amargura é uma referência ao período escravocrata brasileiro. É interessante também perceber que, nessas passagens, tanto o nome da rua como o nome da igreja figuram como marcadores culturais do Brasil em um romance francês. Na tradução, esses marcadores pintam o texto com uma coloração familiar; no original, com uma coloração estrangeira. Lidos em contexto, esses marcadores também permitem acessar outras referências históricas, tal como a escravidão.

Os trechos seguintes, que também fazem referência à cidade de Alcântara, mais propriamente aos lugares frequentados por Eléazard, foram retirados do cardápio do restaurante-hotel Caravela, gerenciado por dois brasileiros nativos, Alfredo e Socorró, que se torna Socorro na tradução brasileira.

Tabela 23

<i>Filé de pescada, Camarão empanado, Peixadas, Tortas, Saladas.</i> <i>Preço p/ pessoa: O melhor possível ...</i> FAVOR FAZER RESERVA (ROBLÈS, 2008, p. 49)	Filé de pescada, camarão empanado, peixadas, tortas, saladas. Preço p/ pessoa: o melhor possível ... FAVOR FAZER RESERVA (ROBLÈS, 2011, p. 50)
---	---

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Observa-se que mesmo no original o cardápio vem escrito em português. Assim, o leitor francês e o leitor brasileiro se deparam com o mesmo texto, porém leituras diferentes são feitas. Enquanto na perspectiva de um leitor francófono esse cardápio faz soar o sinal do diferente, inserindo em sua ótica uma relação de alteridade – marcada pelo contraste entre o português e o francês, sua língua materna –, na perspectiva de um leitor brasileiro, ele é totalmente familiar. No entanto, mesmo para o leitor da tradução, há uma frase em particular que chama a atenção: “preço por pessoa: o melhor possível”.

O aviso de variação de preço, explícito no cardápio, pode ser lido em um contexto político-econômico brasileiro marcado pela hiperinflação e por juros altíssimos. No entanto, o narrador explica que além da inflação o preço também variava em função “da aparência do cliente” (ROBLÈS, 2011, p. 50). Esse aviso pode ser igualmente interpretado pelo viés da flexibilidade. Em outras palavras, se o preço não é

pré-estabelecido no cardápio, Alfredo, o dono do restaurante, poderá estabelecer o preço que ele julgar conveniente, a depender do cliente. Critérios de inúmeras ordens podem fazer parte da avaliação do preço: a condição social do cliente, suas tendências políticas ou, simplesmente, o fato de Alfredo ter simpatizado com ele ou não. Mas o fato é que prevalecem critérios pessoais ali onde deveria imperar uma impessoalidade, pois o comércio é feito para clientes, sejam eles quais forem. São lógicas, portanto, de simpatia, e não de categoria, que se estabelecem.

O informe sobre o preço causa uma certa estranheza tanto a leitores brasileiros como a leitores franceses. É difícil precisar o que exatamente está em questão nesse modo muito peculiar de gerenciar o restaurante. No entanto, alguns possíveis lugares clichês do Brasil podem vir à tona, como, por exemplo, o conhecido “jeitinho brasileiro”, ou mesmo a ideia, já tão difundida, de uma falta de seriedade no “país do futebol e do carnaval”. É oportuno evocar, sobre os clichês do Brasil, uma formulação feita por Michel Riaudel:

Deste ponto de vista, o primeiro clichê sobre o Brasil, seríamos tentados a afirmar, é que o Brasil (real) é vítima dos clichês (necessariamente falsos). Nesse plano há sempre boa vontade se oferecendo para destruí-los: não falemos mais do Brasil do futebol ou do carnaval! A intenção é louvável se se trata de abrir o horizonte, de não isolar o outro em exclusividades lúdicas, festivas, vistas como fúteis, de escapar a um destino que a festa “brasileira” dada em 1550, quando da entrada real e Henri II na cidade de Rouen, teria selado. E é absurda se se trata de apagar dimensões muito vivas da sociedade brasileira. (RIAUEL, 2005, p. 23)

A observação de Riaudel inspira uma reflexão: é verdade que a flexibilidade típica do “jeitinho brasileiro” pode soar um clichê, mas também é igualmente verdade que essa flexibilidade pode ter chamado a atenção do autor do romance durante a sua estadia no Brasil, e nesse sentido a sua utilização como matéria literária pode revelar modos específicos de ser muito presentes na sociedade brasileira. Nesse caso específico, será a interpretação dos leitores, tanto do original quanto da tradução, que dará um direcionamento ao aviso do preço, lido com o apoio da explicação do narrador – inflação alta e a aparência do cliente. No entanto, apenas um leitor francês atento às correspondências lexicais entre o francês e o português entenderá que o narrador, ao falar do preço, está justificando um aviso do cardápio em português. Caso contrário,

esse cardápio poderá figurar apenas como um sinal do estrangeiro e como uma possível marca de exotismo³⁰⁸ no romance.

Por fim, importa mencionar que, no que concerne ao contexto da inflação, a tradução mais uma vez desloca o lugar do estrangeiro. No seu espaço de recepção não é mais o cenário histórico do Outro que está sendo revelado, mas uma história já conhecida para leitores brasileiros que está sendo colocada como pano de fundo.

3.2.5 *Alcântara, Soledade*

Em boa parte do romance, as tramas que se desenrolam em Alcântara são marcadas por um certo misticismo, que pode ser sentido em diálogos com a personagem Soledade, ou em histórias envolvendo Loredana, uma italiana de passagem pelo Brasil. Tendo uma cultura mística como parte da constituição de seu personagem, Loredana decide ler o futuro de Eléazard nas linhas do *I-Ching*. Uma das frases que aparece no livro chinês e que precisa ser interpretada, para que Eléazard apreenda minimamente o seu significado, é: “Un oiseau s’envole, il laisse son cri derrière lui” (ROBLÈS, 2008, p. 125) / “Um pássaro voa, deixando seu grito atrás de si” (ROBLÈS, 2011, p. 119). Essa frase, pronunciada em uma atmosfera de mistério e cujo sentido deixa algo entrevisto, em suspense, dá o tom das aventuras dos personagens em Alcântara: um misticismo até certo ponto ingênuo, mas também encantador, é respirado por cada poro dessa cidade. Misticismo esse que apenas pode ser percebido porque ele contrasta com o olhar laico, pretensamente científico e ancorado na “Razão” de Eléazard.

Nos trechos abaixo, retirados da mesma seção do romance no qual o *I-Ching* é lido, encontra-se essa atmosfera mística que encanta o olhar cético, mas também seduzido, do francês Eléazard, e que move Soledade, nativa do Brasil, nas suas crenças.

³⁰⁸ O exotismo está sendo aqui utilizado em uma acepção positivada, relacionado, sobretudo, à presença de um cenário estrangeiro – cf. discussões da seção “Contra o exótico, o encontro com o Outro: o romance da alteridade”. No entanto, cabe precisar que, mesmo nuançado, o romance também dá margens para interpretações pela via do exotismo, como se viu em sua recepção francesa e como atestam alguns sinais ao longo das análises. Assim, ainda que *Là où les tigres sont chez eux* constitua uma exceção ao panorama traçado por Rita Olivieri-Godet, no âmbito do qual os romances que investem em imaginários habitualmente considerados exóticos acabam por reproduzir, mesmo contra a sua vontade, imagens clichês, ele também não está isento de cair, em alguns momentos, na armadilha de um exotismo menos positivado, isto é, próximo ao clichê.

Tabela 24

<p>– <u>Que passa?</u></p> <p>– Il se passe que cet enfoiré de perroquet m’a encore mordu! Regarde-moi ça: il a failli me couper le doigt! Je vais le lâcher dans la forêt, qu’il comprenne un peu sa douleur...</p> <p>– Si tu fais ça, je m'en vais aussi, dit gravement Soledade. C'est ta faute, tu ne sais pas comment y faire. Il n'est pas méchant avec moi, jamais.</p> <p>– Ah, oui ?! Et tu peux me dire ce qu'il faut faire pour lui être agréable ? Se mettre à genoux ? Ramper devant lui pour lui donner une graine ? J'en ai vraiment marre de cette bestiole!</p> <p>– <u>Un perroquet, ce n'est pas un animal comme les autres... Xangô brille comme le soleil, il a du feu en lui ; si tu ne le respectes pas, il te brûle. C'est tout simple.</u></p> <p>– Tu es aussi folle que lui... dit Eléazard, désarmé par ce raisonnement. Et pourquoi est-ce que tu t'obstines à l'appeler <u>Xangô</u>?</p> <p>– C'est son vrai nom, dit-elle d'un air buté, il me l'a dit. <u>Celui qu'on lui a donné ne lui plaît pas du tout. Viens... Je vais te mettre un pansement. Ça peut être dangereux, tu sais.</u></p> <p>Eléazard se résigna, vaincu par la naïveté touchante de la jeune fille.</p> <p><u>Le Brésil était un autre monde, vraiment</u> (ROBLES, 2008, p. 126, grifo nosso).</p>	<p>– <u>O que aconteceu ?</u></p> <p>– Aconteceu que o idiota do papagaio me mordeu. Olhe só: quase me arrancou o dedo! Vou soltá-lo na floresta, para que compreenda um pouco sua dor...</p> <p>– Se fizer isso, eu também vou embora – disse Soledade com ar grave. A culpa é sua que não sabe falar direito com ele. Ele nunca é malvado comigo.</p> <p>– Ah, é? E pode me dizer o que é preciso para me tornar agradável? Cair de joelhos? Rastejar diante dele para lhe dar um grão? Já estou de saco cheio dessa criatura!</p> <p>– <u>Um papagaio não é um animal como os outros... Xangô brilha como o sol, tem fogo: se não o respeita, ele queima. É simples.</u></p> <p>– Você é tão doida quanto ele... – declarou Eléazard, desarmado por esse raciocínio. – E por que cisma em chamá-lo de Xangô?</p> <p>– É seu verdadeiro nome – disse coma ar teimoso. – Ele me contou. <u>Ele não gosta nada do nome que o senhor deu pra ele. Venha... Vou fazer um curativo. Sabe que isso pode ser perigoso.</u></p> <p>Eléazard se resignou, vencido pela ingenuidade comovente da jovem.</p> <p><u>O Brasil era realmente outro mundo</u> (ROBLÈS, 2011, p. 121, grifo nosso).</p>
--	---

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

O misticismo de Soledade, apreendido pelas lentes de Eléazard, se revela na força e na poeticidade da frase por ela dita ao papagaio Heidegger: “Un perroquet, ce n'est pas un animal comme les autres... Xangô brille comme le soleil, il a du feu en lui ; si tu ne le respectes pas, il te brûle. C'est tout simple” (grifo nosso). A frase em francês tem uma potência que advém do tom de autoridade que Soledade se investe para falar do papagaio e, ao mesmo tempo, falar sobre o próprio Xangô, o orixá da justiça e do fogo em religiões de matrizes afro-brasileiras, como o Candomblé e a Umbanda. Essa potência não se revela com tanta força na tradução, tendo em vista a não tradução dos pronomes “lui”, “tu” e “il”, que permitem captar com mais clareza o jogo entre Xangô, o “verdadeiro” nome do papagaio (de acordo com a personagem), e Xangô, o orixá, para quem Soledade está pedindo o respeito de Eléazard: “– Um papagaio não é um animal como os outros... Xangô brilha como o sol, tem fogo: se não o respeita, ele

queima. É simples”. O tom de ameaça da frase vem, na verdade, da força do orixá do fogo, Xangô, e de uma coincidência entre esse orixá e o nome “verdadeiro” do papagaio – coincidência essa que também inaugura um tipo de relação sagrada com o bicho por parte de Soledade. A inserção dos pronomes na tradução poderia tornar mais marcada a ameaça que pesava sobre Eléazard caso ele não respeitasse Xangô, tal como no exemplo: Xangô brilha como o sol, há fogo nele; se você não o respeita, ele te queima.

Além desse, há também outro jogo que compõe com o espaço de “fala”³⁰⁹ (BERMAN, 1984/2002) próprio à obra, e que se lê na oposição “Heidegger/Xangô”, aqui interpretada como correlata à oposição Razão/Crença. Heidegger, o filósofo alemão, e Xangô, o orixá do fogo, estão sintetizados no papagaio brasileiro que vive sob os cuidados de um personagem francês. É também o Velho e o Novo mundo, a conhecida Europa e o imprevisível Brasil dos trópicos, que estão aqui se opondo – e esse eixo estruturante da obra é um mote que se repete ao longo do livro. Evidentemente, é possível perceber na representação do Velho Mundo associado à Razão e do Novo Mundo associado à crença a atuação de um clichê, que vai, no entanto, sendo atenuado durante o diálogo. Na perspectiva de Eléazard, Heidegger, o filósofo, representa a racionalidade, um conhecimento “controlado” pela ciência, enquanto Xangô se situa na ordem do “irracional” das religiões. Mas quando Soledade afirma, aparentemente do nada, que o papagaio se chama Xangô, ela também está dizendo, nas entrelinhas, que outros tipos de conhecimentos e saberes são possíveis. Nesse sentido, ela interpela Eléazard e fornece assim ao leitor uma nova chave interpretativa da cena, que não passa pela hierarquização dos conhecimentos – tal como se lê nas entrelinhas do discurso de Eléazard –, mas pela sua simetria.

Novamente, o clichê se relativiza no âmbito do próprio diálogo, pois as oposições não se estabelecem no modo “preto no branco”. Não há uma tentativa do

³⁰⁹ A palavra “fala” está sendo usada como tradução de “parlance”, uma palavra utilizada por Berman em um contexto no qual ele aborda as sistemáticas das obras, que se reconstituem (e também se revelam) na/pela tradução. Portanto, a expressão “espaço de ‘fala’”, utilizada acima no corpo do texto, se relaciona à própria sistemática da obra, aos seus momentos de alta simbolização – que a tradução revela, e por vezes também refaz. Veja-se, a título de conferência, um exemplo do emprego da palavra “parlance”, por Berman, em consonância com o sistema da obra, isto é, a sua sistemática: “En re-produisant le système-de-l’œuvre dans sa langue, la traduction fait basculer celle-ci, et c’est là, indubitablement, un gain, une ‘potentialisation’. Goethe a eu la même intuition en parlant à ce propos de ‘régénération’. L’œuvre traduite est parfois ‘régénérée’. Et pas seulement sur le plan culturel ou social : dans sa *parlance* propre”. (BERMAN, 1984, p. 20) / “Re-produzindo o sistema-da-obra em sua língua, a tradução provoca nesta uma mudança, e aí existe, indubitavelmente, um ganho, uma “potencialização”. Goethe teve a mesma intuição falando, a esse respeito, de “regeneração”. A obra traduzida é às vezes “regenerada”. E não somente no plano cultural ou social: em seu *falar* próprio” (BERMAN, 2002, p. 21).

narrador de defender uma tese, validando a perspectiva de um ou outro personagem, tal como haveria em um “roman philosophique à thèse” (romance filosófico de tese) (BAKHTIN, 1963/1970, p. 50). As vozes são escutadas dialogicamente e cabe ao leitor, caso queira, fazer uma síntese dos pontos de vista. Falando sob a influência de Bakhtin (1970), pode-se observar que não há uma voz narrativa que se sobrepõe à voz dos personagens e que afirma algo para o leitor; não há, portanto, uma moral final que decorre do diálogo. No encontro entre os personagens há um encontro entre mundos, e uma infinidade de leituras pode ser produzida nessas fendas. Veja-se a seguir os deslizamentos de sentido que se produzem nessas passagens no texto traduzido.

Ao espanto de Eléazard com a sua obstinação de chamar Heidegger de Xangô, Soledade lhe responde: “– C'est son vrai nom, dit-elle d'un air buté, il me l'a dit. Celui qu'on lui a donné ne lui plaît pas du tout. Viens... Je vais te mettre un pansement. Ça peut être dangereux, tu sais” (ROBLÈS, 2008, p. 126). Na tradução brasileira, lê-se: “– É seu verdadeiro nome – disse com ar teimoso. – Ele me contou. Ele não gosta nada do nome que o senhor deu pra ele. Venha... Vou fazer um curativo. Sabe que isso pode ser perigoso” (ROBLÈS, 2011, p. 121).

Há algumas opções de tradução que fazem surgir diferenças entre as duas frases. Por exemplo, a escolha dos tradutores de usar a palavra “senhor” para traduzir o pronome “on”, que traz uma marca de impessoalidade, torna mais clara a relação entre patrão e empregada e enfatiza um certo tom de submissão da parte de Soledade. Há também marcas de oralidade no discurso de Soledade em português, como “deu pra ele” (grifo nosso) ou como na frase, começando por um verbo, “Sabe que isso é perigoso”, que não estão presentes na mesma proporção no discurso em francês da personagem. Ainda que se observe também no original um discurso informal, marcado pela oralidade, ele não se compara ao uso de “pra”, em português, ou à repetição do pronome “ele”, como nas frases: “Ele me contou/ Ele não gosta [...]” (grifo nosso). É possível, por um lado, inferir que essas marcas de oralidade, mais visíveis nas falas em português, estejam relacionadas à familiaridade dos tradutores com os tipos de relação existentes no Brasil entre patrão e empregada. Essa familiaridade permitiu-lhes, conscientemente ou não, algumas liberdades com o texto traduzido. Por outro lado, o emprego até certo ponto exagerado das marcas de oralidade e também a escolha da palavra “senhor”, que como dito, situa o diálogo no âmbito da relação empregada-patrão, dão um tom infantil

à fala de Soledade na tradução. Pode-se, com base nisso, supor que os tradutores aderiram à perspectiva de Eléazard, euro-logocêntrica.

Por outro lado, é perceptível no texto em francês a tentativa do autor de, mediante escolhas lexicais, como o uso do “tu” por exemplo, reproduzir relações sociais do Brasil, como essa entre patrão e empregada, por vezes marcada por informalidades. Na França, não seria comum utilizar o “tu” nesse tipo de relação. Assim, os tradutores traduzem, portanto, uma tentativa de tradução do Brasil pelo autor francês. Em outras palavras, é a interpretação de uma relação social do Brasil feita por um autor francês que está sendo traduzida. Como se viu no cotejo dos textos, ao traduzir para o português um Brasil “traduzido” para o francês, as transferências são outras.

Percebe-se, por fim, que a tradução brasileira, nesse caso, potencializa efeitos latentes de exotismo no texto-fonte. Ao aderir à perspectiva de Eléazard, que enxerga inocência e ingenuidade na fala de Soledade, os tradutores mitigam o dialogismo das vozes no texto traduzido, deixando que os clichês que pairam no original se tornem mais visíveis. Em outras palavras, o risco exotizante, latente no original, se potencializa e mesmo se realiza na tradução, ao passo que a sua polifonia se torna menos perceptível. Se por um lado se pode dizer que no caso em questão a tradução distorce um pouco a sistemática do texto-fonte – sem que essas distorções configurem, necessariamente, um erro ou um problema e considerando que a dimensão polifônica do romance faz parte dessa sistemática –, por outro ela também revela riscos que já se encontravam no original, mas que no texto traduzido se tornam mais explícitos. Em mecanismos como esses se pode constatar a potência da tradução de desvelar uma obra. Retomando palavras de Berman (1984, p. 21), “En re-produisant le système-de-l’œuvre dans sa langue, la traduction fait basculer celle-ci, et c’est là, indubitablement, un gain, une ‘potentialisation’”³¹⁰.

Ainda nas mesmas passagens, é relevante observar a presença, no original e na tradução, do marcador cultural “Xangô”, em francês grafado como “Xangó”. E por que considerá-lo um marcador cultural? Sendo Xangô um orixá do Candomblé e também um santo/entidade/orixá da Umbanda, religião particularmente mista e/ou heterogênea, a sua presença sinaliza sistemas e crenças relacionados a essas religiões, como se sabe, de matrizes africanas e brasileiras. O marcador cultural lido no texto-fonte indica,

³¹⁰ “Re-produzindo o sistema-da-obra em sua língua, a tradução provoca nesta uma mudança, e aí existe, indubitavelmente, um ganho, uma “potencialização” (BERMAN, 2002, p. 21).

portanto, algum tipo de vinculação de Soledade aos arranjos e crenças próprios a essas religiões. Essa é uma maneira de deixar que vazem cores brasileiras pelo romance e mesmo um pouco da história do Brasil. As religiões de matrizes afro-brasileiras remetem à influência dos povos africanos nesse país de herança marcadamente escravista e deslocam o leitor para o seu período de formação, deslocamento que condiz com a mestiçagem que Soledade carrega no corpo – ela é anteriormente descrita como uma mistura de negro com índio... O “mito das três raças”, sustentado por Carl Von Martius no século XIX³¹¹, pode fornecer uma lente para a leitura dessas passagens. De acordo com o mito, de forma muito resumida, na constituição da sociedade brasileira estariam presentes três grandes raças: a dos índios, a dos negros africanos e a dos brancos europeus. Soledade traz em seu próprio corpo a marca de uma dessas misturas: a do negro com o índio.

Indiretamente, o marcador cultural no texto em francês sintetiza histórias e relações, marcando uma diferença e salpicando no romance as cores do Outro. Já na tradução brasileira “Xangó” aparece com a grafia que é mais comum no Brasil: “Xangô”. Ora, seria possível afirmar que no texto traduzido “Xangô” permanece sendo um marcador cultural? Na tradução, a princípio, essa palavra não marcaria mais uma diferença no texto, pois ela compõe com a sua coloração local, reforçando traços característicos do Brasil e ancorando-o ainda mais na realidade brasileira. No entanto, a resposta é sim, não apenas porque “Xangô” remete a um sistema religioso que faz parte da cultura brasileira, mas porque em torno desse marcador também se constitui uma marca da diferença. Essa diferença pode ser apreendida no olhar comovido e atento do francês Eléazard às crenças e modos de ser da nativa Soledade, que lhe chamam tanto a atenção justamente porque, na sua ótica, uma diferença se inscreve neles. O olhar estrangeiro de Eléazard vaza na tradução através do diálogo entre os personagens, fazendo com que outro tipo de estrangeiridade se constitua. Desse modo, quanto o olhar europeu lançado para o Brasil pode ser visto na tradução, a transformação do estrangeiro no estrangeiro-familiar se opera.

Assim, o marcador cultural “Xangô” na tradução só marca uma diferença a partir do contraste que ele estabelece com a voz indignada de Eléazard, que, ao lembrar que o papagaio se chama Heidegger, e não Xangô, acusa o surrealismo da situação. Nesse

³¹¹ Cf. MARTIUS, Carl Friedrich Phillip Von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 42, jan. 1845, p. 389-411.

caso, o marcador cultural na tradução não marca uma diferença em si mesmo, ele precisa ser lido a partir do olhar de estranheza de Eléazard (personagem francês) para que, a partir desse contraste, uma diferença irrompa. A reação de Eléazard, descrita pelo narrador ao fim do diálogo, é significativa: “Eléazard se résigna, vaincu par la naïveté touchante de la jeune fille. Le Brésil était un autre monde, vraiment” (ROBLÈS, 2008, p. 126). E na tradução brasileira se lê: “Eléazard se resignou, vencido pela ingenuidade comovente da jovem. O Brasil era realmente outro mundo” (ROBLÈS, 2008, p. 126).

No diálogo acima, a princípio, não há mudanças de sentido significativas que decorrem da tradução. No entanto, a comoção de Eléazard é sentida de forma diferente em uma e outra língua. A reação do personagem articula imaginários que povoam a literatura europeia há alguns séculos. Eles remetem ao encontro de viajantes europeus com nativos de países geograficamente e culturalmente distantes da Europa. A imagem do nativo inocente, ingênuo, que comove o olhar do europeu observador³¹², se desenha na ênfase da frase: “O Brasil era realmente um outro mundo”. Nessa experiência de alteridade vivida por Eléazard, também pode ser escutada a voz do autor, quiçá dando forma literária às suas experiências de alteridade no outro mundo que, para ele, se realizou no Brasil. Ao passo que o leitor implícito do original tenderá a se identificar com o espanto e a comoção de Eléazard, o leitor da tradução poderá ouvir a estranheiridade de uma voz surpresa, mas também maravilhada com o Brasil que vai se revelando. Se no espaço de recepção do original um personagem francês se situa como familiar, no espaço de recepção da tradução Eléazard incorpora o estrangeiro em todos os sentidos, em relação ao Brasil do romance e ao Brasil dos leitores. Assim, a interpelação do Brasil por um personagem estrangeiro se destaca na tradução.

É interessante, por fim, perceber que, na primeira frase das passagens destacadas na tabela 24, o espanhol é traduzido para o português. Os tradutores, de fato, dificilmente veriam sentido em dar uma voz em espanhol a uma personagem nativa

³¹² É curioso observar que na história dos encontros entre o Velho e o Novo mundo há (quase sempre) uma alternância de olhar: ora os selvagens são bons, ora são maus – pode-se conferir a bibliografia já citada neste trabalho a respeito de escritos da época das grandes navegações, tal como Montaigne (1580/2016) ou outros autores citados por Jean-Marc Moura (1992). Pode-se supor, a título de hipótese, que essa alternância povoa também o imaginário de Roblès, e por isso personagens franceses, como Eléazard e Roetgen, oscilam entre posturas de encantamento com o Brasil, e de um certo receio. Afinal, como alude o título em francês do romance (em tradução minha), nesse país os tigres estão em casa.

brasileira. Sabendo que, em muitos trechos do original, os personagens brasileiros “falam” palavras, mesmo frases curtas em português, em um movimento de dar voz aos nativos em suas línguas, não dá para saber ao certo se o espanhol aparece aqui como um deslize ou uma simples brincadeira. Por um lado, o nome da personagem nativa do Brasil, Soledade, remete a palavra espanhola “soledad” (solidão), por outro, não há, em todo o romance, nenhuma referência na biografia de vida da personagem que indique alguma relação com o mundo hispânico. Essa ambiguidade, portanto, se desfaz com a tradução do espanhol para o português na tradução brasileira.

À guisa de conclusão, observa-se que de modos diferentes, pois diferentes são os contrastes, os textos (original e tradução) expressam retratos culturais de um Brasil no espelho da alteridade francesa. Alteridade que se manifesta nos personagens franceses se relacionando com brasileiros, como é o caso de Eléazard com Soledade, mas também no modo dialógico como os temas em questão são abordados. Dialogismo que, como se viu, por vezes se enfraquece na tradução (e por vezes, em exemplos outros, se fortalece). Essa mitigação do caráter dialógico se relaciona diretamente com a ampliação do potencial exotizante da obra, como se verificou nas análises feitas.

3.2.6 *O transe por dentro e por fora: no terreiro de Mariazinha*

Durante uma caminhada que a levaria ao terreiro de “Sakpata”, onde a mãe de santo Mariazinha presidiria uma cerimônia de Candomblé, Loredana, personagem italiana e recém-chegada ao Brasil, tenta entender alguma coisa dessa religião que ela conhecia tão pouco, mas cuja cerimônia ela frequentaria à convite de Soledade:

Tabela 25

<p>Tout en marchant, Loredana obtint au compte-gouttes de vagues réponses aux questions qui lui traversaient l'esprit : elles se rendaient au <u>terreiro</u> de Sakpata où il y avait ce soir-là une réunion... une <u>macumba</u> ; elles verraient <u>la mère de saint</u> un peu avant, car il n'était pas sûr qu'une étrangère pût assister à la cérémonie. Quant à savoir ce qu'était exactement un <u>terreiro</u>, une <u>macumba</u>, ou quelle sorte de culte on y célébrait, Loredana dut en faire son deuil, Soledade ayant fini par avouer qu'il lui était interdit de révéler ce genre de détails. (ROBLÈS, 2008, p. 469, grifo nosso)</p>	<p>No percurso, Loredana conseguiu a conta-gotas vagas respostas às perguntas que lhe atravessavam o espírito: estavam indo para o <u>terreiro</u> de Sakpata, onde se realizaria uma reunião naquela noite... uma <u>macumba</u>; elas veriam <u>a mãe de santo</u> um pouco antes, pois não era garantido que uma estrangeira pudesse assistir à cerimônia. Quanto a saber o que era exatamente um <u>terreiro</u>, uma <u>macumba</u>, ou que espécie de culto era ali celebrado, Loredana teve que desistir, pois Soledade acabara confessando que lhe era proibido revelar esse tipo de detalhe. (ROBLÈS, 2011, p. 434, grifo nosso).</p>
--	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Observa-se que as palavras que reforçam uma diferença no texto francês e nele inscrevem marcas de religiões afro-brasileiras, como “macumba” e “terreiro”, se incorporam no texto em português sem sinalizar a presença de um Outro. Essas palavras, já escritas no texto-fonte em português, se traduzem apenas pela perda do itálico. Em um movimento já identificado nesta tese, a tradução desses marcadores culturais opera uma passagem do Outro para o mesmo. Nesse sentido, retomando palavras de Michel Riaudel, que fala junto com Antoine Berman (1984), se poderia dizer que o desafio de “fazer do texto traduzido *o albergue do longínquo*, [de] submetê-lo à *prova* do descentramento, do deslocamento [...]”³¹³ já se realizaria no próprio original? E a tradução, ao receber o estrangeiro em seu texto, não faria senão familiarizá-lo? Em outras palavras, o desafio da tradução se realizaria no original? Caso sim, caberá à tradução desempenhar outros papéis, fazer aparecer outros estrangeiros, ou outras formas de perceber a estrangeiridade. E esse é o gancho para a segunda observação.

Percebe-se na leitura das passagens acima destacadas que o narrador assume a perspectiva da personagem estrangeira, Loredana. Assim, ao passo que uma identidade de lugar, e de perspectiva, se pode estabelecer entre essa personagem e o leitor visado pelo original, na tradução o que se vê é um deslocamento desse lugar. A presença de Loredana, que no romance funciona como um recurso para aproximar o leitor europeu da trama, completamente fincada no Brasil – a cerimônia de Candomblé realizada em Alcântara é representativa dessa ancoragem brasileira por um viés religioso –, suscita na tradução um componente de estrangeiridade. Enquanto a personagem italiana coloca à Soledade, nativa do Brasil, perguntas que um leitor francês distante desse país poderia igualmente se colocar, traduzindo, assim, possíveis curiosidades que pairam em um imaginário europeu acerca do Candomblé brasileiro, na tradução os seus questionamentos podem inaugurar um novo olhar para a religião.

Considerando a familiaridade que boa parte dos leitores da tradução têm com o léxico utilizado para descrever aspectos do Candomblé – transe, terreiro, mãe de santo

³¹³ “Faire du texte traduit *l’auberge du lointain*, le soumettre à *l’épreuve* du décentrement, du dépaysement”. (RIAUEDEL, 2015, p. 1).

etc. –, não necessariamente por serem frequentadores desses cultos, mas simplesmente por eles fazerem parte da história e da cultura do Brasil, o olhar de Loredana para esses ritos, o seu encantamento, o seu medo, o tatear de toda aquela realidade estranha, insere um olhar estrangeiro no texto, que coloca o Brasil num espelho de alteridade. Nesse sentido, mesmo que se possa dizer que o texto-fonte abriga o estrangeiro – a descrição detalhada do transe no candomblé pela língua francesa, o esforço para captar sensações, relações etc. é uma prova dessa tradução do Outro –, o olhar próximo de Loredana para esse estrangeiro, isto é, próximo dos leitores do original, se transmuta em um olhar distante mediante a tradução brasileira. Nesse sentido, a tradução abriga uma estrangeiridade – a da própria personagem – que nela se fortalece e se explicita.

São a esses aspectos, que giram em torno dos marcadores culturais e das diferenças que eles marcam, bem como das inversões e trocas de lugares entre o familiar e o estrangeiro, que irei me ater nas passagens seguintes (divididas em três partes apenas para fins didáticos), nos quais Soledade e Loredana já estão imergidas na cerimônia. A primeira parte descreve com pormenores o início do transe de Mariazinha, mãe de santo que, sentada em seu trono, invoca santos e orixás e nomeia as entidades que se incorporam nas pessoas presentes.

Tabela 26

<p>Un long gémissement parcourut la foule; Mariazinha s'était mise à trembler de tous ses membres, bras écartés devant l'idole. Ses paupières papillonnaient, très vite, faisant miroiter l'ivoire de petites boules révoltées. Un peu d'écume lui vint aux lèvres tandis qu'on la portait avec sollicitude sur son fauteuil. Elle y resta immobile, tétanisée par la transe, puis s'apaisa, ouvrit les mains. <u>Elle souriait. Mais de quels yeux et de quel sourire ! Son visage avait pris la sérénité des statues khmères, celle des Korês les plus énigmatiques</u> (ROBLÈS, 2008, p. 474-475, grifo nosso).</p>	<p>Um longo gemido atravessou a multidão; todos os membros de Mariazinha começaram a tremer, os braços abertos diante do ídolo. Suas pálpebras se agitavam muito rapidamente, fazendo refletir o marfim das órbitas revoltas. Seus lábios espumaram um pouco, enquanto a transportavam solícitamente até sua poltrona. Ali, ela permaneceu imóvel, paralisada pelo transe, depois relaxou e abriu as mãos. <u>Ela sorria. Mas com que olhos e que sorriso! Seu rosto ganhara a serenidade das estátuas khmer, a das korês mais enigmáticas</u> (ROBLÈS, 2011, p. 439-440, grifo nosso).</p>
--	---

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

É interessante constatar, na leitura da última frase, a comparação da serenidade transparecida no rosto da mãe de santo, após ter sido tomada pelo transe, com a serenidade de estátuas Khmer, num movimento de aproximação de sistemas religiosos diferentes: o Candomblé, religião de matriz africana, e o Budismo e Hinduismo,

religiões indianas, mas que, mediante a referência às estátuas, podem ser diretamente associadas ao Camboja, portanto, à Ásia.³¹⁴ Já a alusão às “Korês”, menos compreensível nesse contexto de comparação, pois essa palavra faz referência a estátuas da Grécia antiga³¹⁵, mas o seu emprego no texto dá a entender que ela faz parte do sistema Hindu/Budista utilizado anteriormente na analogia, insere no texto traduzido uma estranheza. A marca do itálico que a palavra, grafada como *Korés*, ganha na tradução acentua o contraste entre um sistema cultural religioso não acessado diretamente pelo leitor e o cenário familiar, de coloração local, que se desenha através do rito de candomblé e do transe da mãe de santo.

Mediante as imagens captadas, o que as alusões acima traduzem, em consonância com a frase que as precede (“Elle souriait. Mais de quels yeux et de quel sourire !” / “Ela sorria. Mas com que olhos e que sorriso!”), é da ordem das sensações. Se Loredana está tentando expressar os seus sentimentos no momento mesmo em que Mariazinha atravessa essa espécie de fronteira espiritual, a tradução brasileira, ao traduzi-los para o português, transfere e comunica aos leitores brasileiros as impressões de uma estrangeira durante a cerimônia³¹⁶.

Nas passagens seguintes fica claro que o narrador adota a perspectiva da personagem italiana. É através de seus olhos que o leitor enxerga os rituais. As imagens budistas suscitadas pelo transe vão assim sendo substituídas por elaborações muito pessoais de Loredana:

³¹⁴ Para informações rápidas acerca das estátuas Khmer, ver, a respeito: KHMER SCULPTURE. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Khmer_sculpture>. Acesso em 18 de outubro de 2018.

³¹⁵ “Statue de la Grèce archaïque représentant une jeune fille”/ “Estátua da Grécia arcaica representando uma jovem mulher”. Cf. KORÊ, KORÈ. In: CENTRE National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/kores>>. Acesso em 18 de outubro de 2018. Acesso em 18 de nov. de 2018.

³¹⁶ E aqui não se está longe de uma das principais realizações da tradução, que justifica a sua existência: a atividade de transferência. Ao discutir os possíveis sentidos do adágio “tradutor, traidor” e as ideias que sustentam o pacto de fidelidade, que por muito tempo caracterizou a atividade tradutória, Riaudel conclui: “En plaçant la fidélité au centre du pacte, on en oublie ce pour quoi une traduction est faite : transférer. Transférer d’une langue à l’autre, d’une culture à l’autre, des images, une histoire, des sensations, des idées...” (RIAUEDEL, 2015, p. 39) / “Colocando a fidelidade no centro do pacto, esquecemos por que uma tradução é feita: transferir. Transferir de uma língua à outra, de uma cultura à outra, imagens, uma história, sensações, ideias...”.

Tabela 27

<p>Ce fut un autre souvenir, toutefois, qui s'imposa, celui de certain faciès entrevu dans un film quelques années auparavant. Le réalisateur – Loredana avait oublié son nom – s'était ingénié à filmer image par image des milliers de photographies d'identité, hommes et femmes confondus, sans distinction de race, d'âge ou de pilosité. À partir d'une certaine vitesse de défilement, l'improbable se produisait : né de la succession de cette foule d'individus, un visage se dessinait, un seul visage calme, irréel - on dirait aujourd'hui 'virtuel' – qui n'était ni la somme, ni le condensé des photos ainsi rassemblées, mais leur transcendance, leur fonds commun, celui d'une Humanité qui trouvait là sa toute première représentation.</p> <p>[...]</p> <p>Loredana avait songé à Dieu...</p> <p>[...]</p> <p>Durant quelques secondes, elle [Soledade] lutta contre un ennemi surnaturel, battant l'air, se protégeant la tête, puis se figea, saisie de spasmes. (ROBLÈS, 2008, p. 474-475, grifo nosso)</p>	<p>Foi outra lembrança, porém, que se impôs a Loredana: a de algumas cenas vistas num filme qualquer poucos anos antes. O diretor – Loredana esquecera seu nome – filmara imagem por imagem milhares de fotografias de identidade, homens e mulheres juntos, sem distinção de raça, idade ou pilosidade. A partir de uma determinada velocidade, produzia-se o improvável: gerado pela sucessão daquela multidão de indivíduos, um rosto se desenhava, um rosto único, calmo e irreal – hoje poderia ser chamado de virtual –, que não era nem a soma, nem uma condensação das fotos assim reunidas, mas sua transcendência, sua profundidade comum, o rosto de uma humanidade que ali encontrava sua representação primordial.</p> <p>[...]</p> <p>Loredana havia pensado em Deus...</p> <p>[...]</p> <p>Durante alguns segundos ela [Soledade] lutou contra um inimigo sobrenatural, desferindo socos no ar, protegendo a cabeça, e depois ficou imóvel, transida por espasmos. (ROBLÈS, 2011, p. 439-440, grifo nosso)</p>
--	---

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Em um primeiro momento, uma certa racionalidade e um olhar analítico da situação transparecem nas impressões da personagem. No instante mesmo em que ela começa a se sentir maravilhada, tomada pela “magia” do transe, vem em sua memória um filme no qual, da filmagem de milhares de rostos fotografados, surge um único rosto, que não é a soma de todos eles, mas a sua transcendência, uma espécie de representação primeira da humanidade.³¹⁷ Essa racionalização do processo, esse pensamento que atravessa Loredana em um momento de muita sinestesia – ritmo de

³¹⁷ Não posso deixar de mencionar que essa passagem alude a uma espécie de desejo mencionado por Roblès (2017) em relação ao conjunto de sua obra: “[...] c’est comme ça que je la conçois, comme une construction d’un bateau énorme, ou d’une mosaïque, comme une mosaïque romaine où chaque fois je mets des petites tesselles, avec l’espoir qu’à la fin il y ait un sens général qui se dégage, que je ne connais pas à l’avance. Comme dans les cartes, on mélange les cartes une fois, on leur re-mélange une fois, mais qu’à la fin ça dessine un tout qui soit plus grand et plus significatif que les parties (ROBLÈS, 2017) / “[...] é assim que eu a concebo, como uma construção de um barco enorme, ou de um mosaico, como um mosaico romano, no qual a cada vez eu coloco pequenas peças, na esperança de que, ao fim, exista um sentido que se desprenda, que eu não conheço de antemão. Como nas cartas, misturamos as cartas uma vez, misturamos mais uma vez, para que ao fim elas desenhem um todo que seja maior e mais significativo do que as partes”.

tambores, comidas apresentadas como oferendas (pipoca e farinha de mandioca), suores das danças, o colorido dos santos etc. –, se finaliza com a imagem de um rosto primeiro, uma “representação primordial” da humanidade. Mediante a exposição desse raciocínio, a mirada estrangeira para o transe ganha uma explicitação a mais na tradução, pois nela a coloração local do Candomblé contrasta com esse olhar maravilhado, arrebatado, que se coloca a uma certa distância do ritual para poder processá-lo com alguma racionalidade – ou melhor, com a racionalidade que cabe à personagem maravilhada pelo estranho, a um só tempo objeto de admiração e de temor.

Como se vê na parte final das passagens destacadas, em contraste com as elaborações presas à racionalidade de tradição europeia de Loredana, Soledade abrigava em seu corpo um orixá denominado “Exu Caveira” e participava do transe numa posição menos de expectadora e mais de protagonista. A descrição da posse de Soledade reforça o olhar exógeno de Loredana, que apenas pode descrever os sinais mais externos do transe de sua amiga³¹⁸, sem nenhuma pista para a sua significação e interpretação. Se no original o lugar distanciado de Loredana permite uma aproximação do leitor francês de uma realidade que, para ele, aparece como distante³¹⁹, no limite exótica, na tradução a sua posição marca uma presença estrangeira na cerimônia, que pode ser percebida por leitores brasileiros no espanto e na falta de naturalidade que ela demonstra em relação a

³¹⁸ A descrição dos sinais externos do transe de Soledade feita por Loredana se enquadra no que Clifford Geertz chama (1989, p. 17) chama de “descrição superficial”, que se opõe às “descrições densas”. As descrições densas consideram as interpretações dos sinais, as suas significações, como parte dos próprios sinais, pois eles não existiriam fora do significado que produzem. As descrições densas operam no âmbito de um regime antropológico de orientação semiótica, que considera a cultura como um texto. Essa consideração, porém, é nuançada e problematizada, pois esse texto cultural não se lê do mesmo modo que um texto no seu sentido mais habitual.

³¹⁹ Por exemplo, a comparação de um momento do transe a uma imagem até certo ponto utópica (ou mística) veiculada por um filme pode articular referências conhecidas para leitores europeus. A ideia de um todo proveniente das partes, mas que supere a soma de todas as partes, já foi veiculada, ainda que em termos próprios, por autores europeus, a exemplo de Émile Durkheim. No âmbito de reflexões sobre os fatos sociais, Durkheim afirma: “Um sentimento coletivo, que irrompe num grupo de pessoas reunidas, não exprime simplesmente o que havia de comum entre todos os sentimentos individuais. Tem em si algo de específico [...]” (DURKHEIM 2012/1895, p. 37). Não é minha intenção, com isso, comparar um pensamento positivista, que se pretende científico, como é o caso do pensamento de Durkheim, com uma imagem que atesta de um certo misticismo, pois duas ordens diferentes de conhecimento estão questão. A alusão a Durkheim é apenas para mostrar que essa imagem produzida por Loredana, em seus termos gerais, pode não ser estranha a um leitor europeu, e nesse sentido a personagem traduz, mediante referentes próximos à cultura europeia, as suas impressões durante o transe. Tem-se aí um movimento, guardadas as devidas proporções, similar ao de uma etnóloga que busca traduzir a cultura do Outro para a sua própria cultura. Ainda que esse procedimento possa soar um pouco etnocêntrico – olhar o Outro a partir dos valores do mesmo –, seria redutor acusar a personagem de etnocentrismo, pois, apesar de seus medos, receios e falta de naturalidade, em boa parte do tempo ela conserva uma atitude (interna e externa) de abertura ao Outro, sendo esse Outro representado pela realidade que a ela se desvela na cerimônia de Candomblé.

tudo ao seu redor. Em outras palavras, o olhar para o Outro de Loredana pode ser enxergado na tradução brasileira.

Nas passagens seguintes observa-se o cruzamento de uma fronteira. Loredana é capaz de perceber o momento em que o santo deixa Mariazinha e o momento em que ele reaparece. E com a sua sensibilidade aguçada, ela se sente feliz por poder comemorar junto a todos a reincorporação do santo:

Tabela 28

<p>Cette épiphanie, elle aurait voulu la garder devant les yeux à jamais , s'en repaître dans une contemplation infinie, sans vivre plus, tant elle comblait l'attente, privait de sens tout désir.</p> <p>Et voilà qu'elle s'était à nouveau montrée, plaquée sur le visage de Mariazinha comme un masque de verre... <i>Ialorixá !</i> Loredana cria sa joie en même temps que l'ensemble des fidèles, émue jusqu'aux larmes par la coïncidence de cette soudaine fusion avec les autres. Elle n'avait pas été seule à reconnaître l'Innommable, assis sur son trône d'osier (ROBLÈS, 2008, p. 474-475, grifo nosso).</p>	<p>Gostaria de poder guardar aquela epifania para sempre diante dos olhos, saciando-se com ela numa contemplação infinita, sem mais viver, de tal forma ela preenchia a existência, privando de sentido todo desejo. <u>E ali ela voltava a se mostrar, colada no rosto de Mariazinha como uma máscara de vidro... Ialorixá! Loredana gritou de alegria junto com os fiéis, emocionada às lágrimas pela coincidência daquela repentina fusão com os outros. Ela não tinha sido a única a reconhecer o Inominável, sentado em seu trono de vime</u> (ROBLÈS, 2011, p. 439-440, grifo nosso).</p>
---	---

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

A corrente que circulava no ritual pôde também ser captada por Loredana, e ela se emociona com a sua repentina fusão aos outros. Fusão que se fortalece na tradução, pois, além da personagem italiana ganhar uma voz brasileira, o marcador cultural que indica a inscrição em um sistema de crenças afro-brasileiro, *Ialorixá* – palavra usada por Loredana e por todos os outros para comemorar a reincorporação do santo –, se incorpora ao texto como parte da coloração local do Brasil, e não como uma marca do estrangeiro. Por outro lado, o ocultamento do sujeito na primeira frase da tabela 28 – enquanto em francês o sujeito vem marcado em “ele aurait voulu”, na tradução ele se implícita no verbo “Gostaria” – atenua a dimensão subjetiva da passagem, isto é, mitiga o fato de que são as impressões pessoais de Loredana que estão em questão.

É importante notar que, se no texto original a voz que se escuta é de uma personagem (estrangeira) comovida com a sua entrega e a sua abertura ao Outro, na tradução o cenário desse Outro assume o lugar do mesmo. A leitura do nome da mãe de santo, Mariazinha, um nome bastante comum no Brasil, sinaliza essa relação de familiaridade com a cena. De modo que, à imagem tão forte elaborada por Loredana

para captar a volta do santo vem se unir uma personagem cujo nome e a função na cerimônia não são desconhecidos para leitores brasileiros. Assim, a frase que em francês vem atravessada pela presença do Outro, possivelmente lida pelo viés do exotismo – “Et voilà qu'elle s'était à nouveau montrée, plaquée sur le visage de Mariazinha comme un masque de verre... *Ialorixá !*”, ganha na tradução um ar de familiaridade, uma coloração local do “mesmo”: “E ali ela voltava a se mostrar, colada no rosto de Mariazinha como uma máscara de vidro... *Ialorixá!*”.

Os dois movimentos até agora identificados na tradução – o aparecimento de um olhar estrangeiro para o Brasil e a incorporação dos marcadores culturais da diferença como marcadores de um espaço familiar – se reforçam em outras passagens. Os trechos que seguem veiculam o ponto de vista de Loredana e ratificam o primeiro movimento, o de deixar transparecer na tradução uma mirada estrangeira para o Brasil.

Tabela 29

<p>Loredana n'en croyait pas ses yeux. Comme le mot 'idole' précédemment, la transe n'avait été pour elle qu'un vocable dans les manuels d'anthropologie.</p> <p>[...]</p> <p>Soledade avait l'air d'une vraie folle, elle dansait, roulait des yeux, parlait <i>en langues</i>, mimait on ne savait quelle scène primitive, le regard vide.</p> <p>[...]</p> <p>Dépassée par les événements, Loredana buvait et fumait tout ce qui se présentait. Les yeux lui brûlaient, elle avait soif d'eau et de lumière, mais explorait ce que le Brésil lui offrait cette nuit-là d'un œil émerveillé (ROBLÈS, 2008, p. 475-476).</p>	<p>Loredana não acreditava em seus olhos. Assim como a palavra 'ídolo' anteriormente, o transe fora para ela apenas um vocábulo nos manuais de antropologia.</p> <p>[...]</p> <p>Soledade parecia uma louca de verdade: ela dançava, esbugalhava os olhos, falava <i>em línguas</i>, imitando não se sabia qual cena primitiva, o olhar vazio.</p> <p>[...]</p> <p>Desnorteadada pelos eventos, Loredana bebia e fumava tudo que passava pelas suas mãos. Seus olhos ardiam, estava ávida por água e luz, mas descobria o que o Brasil lhe oferecia naquela noite com um olhar maravilhado (ROBLÈS, 2011, p. 440-441).</p>
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Estupefata mas encantada, Loredana degustava do prazer de toda aquela diferença. A afirmação da perspectiva da personagem nos dois textos (original e tradução), ainda que com significações diferentes, permite ao leitor, como quem olha uma vitrine, isto é, a partir de um olhar externo, contemplar os diversos momentos do transe e as variadas sensações geradas durante a cerimônia. Até mesmo Soledade, nativa do Brasil, que assume no ritual uma perspectiva “de dentro”, é apreendida mediante as percepções de Loredana.

Cabe notar que o silenciamento de Soledade – até mesmo o seu corpo falava pela voz de Loredana, que descrevia os seus movimentos sem ser capaz de interpretá-los – aponta para uma relativização da polifonia que habitualmente caracteriza as tramas do romance. Há uma predominância da voz de Loredana, que descreve o transe a partir de suas impressões. Predominância essa que contrasta com a ausência de voz de Soledade, nativa, cuja perspectiva poderia servir de contraste ao olhar externo da italiana. Na tradução, o julgamento de Soledade feito por Loredana (“Soledade parecia uma louca de verdade”) acaba por produzir um efeito exotizante em uma proporção maior do que no original, pois essa personagem representa no romance, mas também no espaço de recepção do texto traduzido, uma mirada estrangeira para o Brasil. Isto é, o olhar de Loredana é um olhar de exterioridade, de desconhecimento dos modos próprios de significação do ritual do qual ela participa.

No entanto, verifica-se também que as mudanças vividas pela personagem estrangeira nesse ritual (visíveis no original e na tradução), a sua gradual abertura, acaba por caracterizar um dialogismo indireto. Na medida em que ela deixa se afetar pelo Outro, esse Outro também ganha espaço, portanto, ganha voz. Com a afetação de Loredana, o exotismo tende a se positivar, a adquirir feições de uma estética do Diverso (SEGALIN, 1978).

Chama a atenção, no segundo trecho da tabela 29, a expressão “parlait *en langues*”, traduzida como “falava *em línguas*”, que indica o fenômeno da glossolalia: “suposta capacidade de falar línguas desconhecidas quando em transe religioso (como no milagre do dia de Pentecostes)³²⁰. Por não ser um modo usual de se referir a alguém que fala uma língua estrangeira, mas sim de remeter a algum tipo de conexão espiritual que permite acessar (e professar) línguas consideradas sagradas, a expressão vem marcada com *itálico* em ambos os textos, sinalizando a necessidade de outro registro de interpretação. O fato de Soledade falar “*em línguas*” indica a sua completa imersão no transe, que contrasta com a dificuldade de Loredana de “se deixar levar” pelos ritos, tal como lhe fora aconselhado pela Mãe de Santo Mariazinha.

No último trecho, é a própria Loredana que se mostra. É ela que o leitor vê em face do Outro, refletida na alteridade brasileira. No original enxerga-se as experiências e mudanças que podem advir do encontro com o Outro; na tradução, percebe-se a

³²⁰DICIONÁRIO HOUAISS. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#2>> Acesso em: 18 de outubro de 2018.

estrangeira maravilhada com o que o Brasil lhe oferece. Em outras palavras, se no original o Outro que é o Brasil se traduz e se revela mediante o olhar de Loredana, a tradução joga luz na mirada estrangeira e admirada para esse Outro brasileiro.

Ainda no mesmo trecho, uma sutil mudança de sentido pode ser observada na tradução das seguintes passagens: “Dépassée par les événements” / “Desnorteada pelos eventos”; “[...] mais explorait ce que le Brésil lui offrait [...]” / “[...] mas descobria o que o Brasil lhe oferecia [...]”. No primeiro caso, o verbo “dépassée”, interpretado no seu contexto, remete ao fato de que Loredana tinha sido completamente “ultrapassada” pelos acontecimentos, isto é, ela já não era capaz de “dominá-los”, de fazer uma elaboração daquilo que vivia³²¹. Em outras palavras, ela foi a tal ponto afetada que perdeu o controle da situação e de si mesma. O verbo “desnorteada”, por sua vez, possui um campo semântico um pouco diferente. No contexto, ele veicula a ideia de confusão, desorientação³²². Ora, se do ponto de vista dos efeitos gerados os sentidos se aproximam – alguém que se deixa levar a tal ponto por uma situação acaba mesmo por ficar desnorteada – o verbo utilizado na tradução compõe menos com o sentido geral da trama do que o verbo utilizado no original. Se o maior desejo e também o maior medo de Loredana era se entregar ao que estava vivendo, o fato de ter sido, finalmente, “ultrapassada” pelos acontecimentos coroa a sua entrega. Por outro lado, o verbo “desnorteada”, mesmo podendo se caracterizar como uma “surinterprétation” (uma interpretação exagerada, excessiva), acaba por ser bastante coerente com o resto da frase: “Desnorteada pelos eventos, Loredana bebia e fumava tudo que passava pelas suas mãos”.

No segundo caso a escolha do verbo “descobria” atenua um possível efeito negativo que adviria da tradução de “explorait” por “explorar”. Se em francês há o verbo “exploiter” para falar de situações em que a exploração implica em tirar algum tipo de proveito (via de regra econômico)³²³, em português os dois sentidos – explorar com a finalidade de conhecer e explorar no sentido de tirar proveito – estão

³²¹ Cf. DÉPASSER. CNRTL. “Être dépassé (par les événements, par la situation). N’être pas en mesure ou pas capable de dominer les événements ou la situation”. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9pass%C3%A9>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

³²² Cf. DESNORTEADO. HOUAISS. “que ou aquele que se tornou confuso, inseguro; desorientado, desvairado”. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#16>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

³²³ Cf. EXPLOITER. CNRTL. “Faire valor, tirer profit en faisant produire”. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9pass%C3%A9>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

contemplados pelo mesmo verbo: explorar³²⁴. Nesse sentido, ao escolher o verbo “descobria” a tradução retira a ambiguidade que apareceria no verbo “explorar” e assim suaviza efeitos de um exotismo enrijecido. O verbo “descobrir” denota a própria abertura (progressiva) de Loredana ao Brasil, mesmo àquilo que lhe parecia tão diferente, tão exótico.

Por fim, importa notar que os efeitos exotizantes advindos do olhar exógeno de Loredana podem ser vistos com mais ênfase por leitores brasileiros, sobretudo se conhecerem minimamente rituais de Candomblé. Caso a personagem de Soledade tivesse também alguma voz, como em muitas outras passagens polifônicas do romance, esse ranço exotizante seria diminuído. No entanto, como já dito, a gradual entrega de Loredana permite uma sutil reversão de expectativas, e o leitor disposto a se “entregar” ao exercício de alteridade proposto pelo romance poderá, igualmente, perceber nesse gesto uma relativização do exotismo.

O segundo movimento – incorporação dos marcadores culturais da diferença como marcadores de um espaço familiar – é percebido nas seguintes passagens:

Tabela 30

<p>Si Omulú peut t’aider, il le fera : c’est le médecin des pauvres, le seigneur de la terre et des cimetières ! <i>Eu sou caboclinha, eu só visto pena, eu só vim em terra prá beber jurema...</i> (ROBLÈS, 2008, p. 471, grifo nosso).</p> <p>Sa bouteille de <i>jurema</i> à la main, Mariazinha s’avance jusqu’au milieu du <i>terreiro</i> ; (ROBLÈS, 2008, p. 473, grifo nosso).</p> <p>– Exú l’a chevauchée! hurla-t-elle d’une voix rauque, méconnaissable. <i>Saravá!</i> (ROBLÈS, 2008, p. 475, grifo nosso)</p>	<p>Se Omolu puder te ajudar, ele vai te ajudar: é o médico dos pobres, o senhor da terra e dos cemitérios! Eu sou caboclinha, eu só visto pena, eu só vim à terra pra beber jurema... (ROBLÈS, 2011, p. 436, grifo nosso).</p> <p>Com sua garrafa de Jurema na mão, Mariazinha avançou até o centro do <i>terreiro</i>; (ROBLÈS, 2011, p. 438, grifo nosso).</p> <p>– Exu montou nela! – gritou, com uma voz rouca, irreconhecível. – <i>Saravá!</i> (ROBLÈS, 2011, p. 440, grifo nosso)</p>
--	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

³²⁴ Cf. EXPLORAR. HOUAISS. “percorrer (região, território etc.) para estudar, pesquisar, conhecer”; “extrair lucro, compensação material de”; “tirar proveito de; beneficiar-se”. Disponível em: < <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#18>>. Acesso em 18 de nov. De 2018.

É notável a incorporação e acomodação do léxico relacionado ao Candomblé no texto em português: caboclinha, jurema, terreiro, Saravá³²⁵ são palavras que perdem o itálico não apenas por estarem escritas em português, mas por assumirem um significado conhecido, marcando uma atmosfera local e familiar. Enquanto no texto original a presenças dessas palavras em português aproximam o leitor do estrangeiro do romance, na tradução os rastros desse estrangeiro se perdem durante leitura.

No primeiro trecho da tabela 30, Mariazinha explica a Loredana que ela não pode curá-la, quem pode é Omulu, caso ele se faça presente no ritual. E para reforçar o seu lugar de intermediária (mediadora), Mariazinha responde em português com um verso rimado: “Eu sou caboclinha, eu só visto pena, eu só vim em terra prá beber jurema”. A tradução brasileira, por sua vez, corrige a escrita do verso (em vez de “em terra”, escreve “à terra”), mas mantém a marca de oralidade, ainda que com uma pequena correção (em vez de “prá”, escreve “pra”): “Eu sou caboclinha, eu só visto pena, eu só vim à terra pra beber jurema”.

O verso em questão é mencionado por Mário de Andrade em um contexto de reflexão sobre a “música de feitiçaria no Brasil”, também chamada pelo autor de “feitiçaria musical”. De acordo com Andrade (1983/1933), a música é cantada pelo Caboclinho na chamada religião de Caboclo, um tipo de candomblé de influência não apenas africana, mas também ameríndia, cuja manifestação pode ser vista no Recôncavo baiano:

[...] Já Nina Rodrigues [...] se refere à existência na Bahia dum rito diverso da influência diretamente africana, e chamado de candomblé de caboclo. [...] Numa enumeração de objetos roubados pela polícia dum desses candomblés de caboclo baianos, havia um vaso cheio duma bebida chamada jurema. Artur Ramos [...] se refere com insistência aos candomblés de caboclo baianos, também chamados agora de religião de caboclo. Entre os deuses enumera a Cabocla, o Guarani, a Maromba e um Caboclinho cujo canto diz assim:

Eu sou caboclinho,
Eu só visto pena,
Eu só vim em terra
Pra beber jurema.

(ANDRADE, 1983/1933, p. 30)

³²⁵ “Saravá” é uma palavra usada em cultos afro-brasileiros, como no Candomblé, mas sobretudo na Umbanda, religião mais recente do que o Candomblé. Cf. verbete CALDAS AULETE: “saudação us. nos cultos afro-brasileiros”. Disponível em: ≤ <http://www.aulete.com.br/Sarav%C3%A1>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

Como se percebe da citação de Andrade (1983), o Candomblé de caboclo difere do tradicional Candomblé, de influência diretamente africana. Considerando que o ritual descrito no romance é um Candomblé de caboclo, o uso da expressão “Saravá”, mais comum à Umbanda do que ao Candomblé, se justifica. Além do canto, a presença da jurema³²⁶ nos rituais da religião de caboclo reforça a semelhança com a cerimônia descrita no romance, pois nela a cachaça de jurema atua fortemente no transe.

É importante notar que os versos transcritos por Mário de Andrade apresentam, de fato, o suposto erro corrigido pela tradução, “em terra”, que pode ser entendido como uma marca de oralidade ou mesmo um regionalismo, voluntariamente preservado por fazer parte do cancionário popular brasileiro. Nesse sentido, considerando tanto a hipótese de o autor do romance ter conhecido o canto em um ritual no Brasil, como a de tê-lo encontrado em algum livro, tal como o acima citado, um olhar mais atento às referências brasileiras pode ser percebido nessa passagem do original. A correção da tradução, ainda que justa, acaba por enfraquecer um pouco as pistas para recuperar o contexto que emerge com a transcrição do canto.

Das análises aqui feitas se pode depreender que, por um lado, a tradução finca e matiza a atmosfera brasileira do romance. Os marcadores culturais, por exemplo, passam por um processo de inversão, reiterando a coloração local do Brasil (portanto, do familiar), em vez de marcar uma diferença no texto. Por outro, a tradução também deixa transparecer um olhar estrangeiro, que atesta a presença do Outro no texto. Como se viu, essas inversões e mudanças do lugar do Outro e do mesmo não apagam as diferenças no romance, mas as deslocam, suscitando outras leituras. Se um Brasil exótico se pinta com mais definição no original – sabendo que o exótico aqui não se refere necessariamente ao clichê, mas sinaliza a presença do estrangeiro, encarnada no cenário brasileiro do romance francês –, a tradução revela um olhar exotizante para o Brasil. E nesse olhar exotizante, encarnado pela personagem Loredana, um Brasil diferente por ser percebido pelo leitor.

³²⁶ Jurema é uma planta comum na região Nordeste do Brasil que pode ser usada na produção de bebidas alucinógenas. De acordo com Andrade (1983/1963, p. 30), “Com ela [a jurema] se faz uma bebida estimulante. A jurema ainda é empregada como estupefaciente ritual de catimbozice, fumada em vez de bebida. E ainda existe o Reino da Jurema que é uma das grandes regiões maravilhosas dos ares”. Para informações gerais, ver, a respeito: JUREMA (ÁRVORE). Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jurema_\(árvore\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jurema_(árvore))>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

O procedimento literário de colocar em cena um personagem estrangeiro para falar do Outro, ou do mesmo, foi pensado por Jean-Marc Moura, que distingue duas atitudes em face desse estrangeiro: o respeito pela sua alteridade ou a sua utilização por parte do autor para falar sobre o mesmo a partir de outra perspectiva. A primeira atitude foi adotada por Henri Michaux face ao personagem japonês do romance *Un barbare au Japon* (1933), e a segunda por Montesquieu face ao personagem persa do romance *Lettres persanes* (1721). Em referência ao persa, Moura (1992, p. 10, grifo do autor) afirma: “Le personnage est en quelque sorte un instrument permettant de poser un regard neuf sur la réalité française. Il relève d’un simple procédé où le *même* (la société française, Montesquieu) parle de soi et se désintéresse de *l’autre*”³²⁷.

Em *Là où les tigres sont chez eux* o que acontece é o inverso. Na ótica dos leitores visados pelo romance francês, Loredana, uma personagem familiar, é colocada em cena para falar (“traduzir”) o Outro, isto é, o Brasil. Assim, no original ela desempenha uma função de mediadora, de interpelação do Outro mediante os seus valores. Já na tradução, ela permite que o leitor veja o que lhe é familiar por uma ótica estrangeira, suscitando novas leituras do “mesmo”. Apesar de a crítica feita por Moura (1992) se “aplicar” à tradução – o estrangeiro é usado para falar o do “mesmo” –, ela se relativiza, pois, a alteridade de Loredana é respeitada – ademais, esse não foi um procedimento pensado pelo autor, mas um efeito decorrente da tradução. A personagem europeia tem voz e se deixa interpelar pelo Outro brasileiro. Nesse encontro não apenas vive mudanças profundas, mas produz novos olhares para o Brasil. A potência da tradução passa pela sutileza de deixar vazar em suas linhas esse olhar estrangeiro, que deixa o familiar tão interessante, tão colorido com novas cores.

Mesmo que as análises tenham se centrado nos marcadores culturais e nos deslocamentos de lugar entre o estrangeiro e o familiar, não se pode deixar de reiterar que são nas formas de significação do texto-fonte no/pelo texto traduzido que os deslocamentos e as diferenças são lidas³²⁸. Sendo Loredana uma estrangeira, a sua

³²⁷ “O personagem é, de certo modo, um instrumento que permite lançar um olhar novo para a realidade francesa. Ele evidencia um procedimento simples no qual o *mesmo* (a sociedade francesa, Montesquieu) fala de si e se desinteressa do *outro*”.

³²⁸ Nesse sentido, cabe mais uma vez lembrar palavras de Riaudel: “[...] le point de départ et l’aboutissement d’une traduction gisent-ils non dans une étendue des signes (qui ferait de la traduction une technique), mais dans un pouvoir de signifier, une puissance : le désir (celui du traducteur [...]) de partager un plaisir de lecture, de faire connaître, découvrir...” (RIAUEDEL, 2015, p. 39-40) / “[...] o ponto de partida e o ponto de chegada de uma tradução não são uma expansão dos signos (o que faria da tradução uma técnica), mas um poder de significar, uma potência: o desejo (aquele do tradutor [...]) de

estrangeiridade só ganha concretude, se encarnando plenamente em seu corpo (e em sua voz), mediante a tradução brasileira. Com cautela, se pode pensar na potência tradutória de afrontar e revelar aspectos presentes, mas não totalmente visíveis, de um texto, tal como preconiza Berman:

[...] tout texte à traduire présente une systémacité propre que le mouvement de la traduction rencontre, affronte et révèle. En ce sens, Pound pouvait dire que la traduction était une forme *suis generis* de critique, dans la mesure où elle rend manifestes les structures cachées d'un texte³²⁹ (BERMAN, 1984, p. 20).

O que a tradução revela, reforça mas também desloca é o forte papel do estrangeiro no romance. Nesse sentido, ela afronta e também encontra uma sistematicidade própria à obra, que consiste na dinâmica de conhecer o Outro, ser afetado por ele e conhecer a si mesmo através do Outro. Ao deixar vazar em seu texto um Brasil familiar respingado por cores do estrangeiro, a tradução brasileira dá uma nova roupagem à sistemática da obra, afrontando-a – pois o Brasil estrangeiro se torna um estrangeiro-familiar e a personagem europeia tem o seu lugar de estrangeira reforçado – revelando-a e também ampliando-a. O leitor da tradução, por sua vez, é convidado a fazer um exercício de alteridade singular, pois ele não vai ao encontro do Outro, mas ao encontro do mesmo mediado pelo olhar do Outro – que nesse caso se encarna na mirada exógena de Loredana.

3.2.7 *Uma grande e última festa: Iemanjá*

Já ao fim do romance, depois de todas as suas decepções, todos os encontros e viagens que acabaram mal, disposta a finalmente resolver a relação com o seu pai, Eléazard, Moéma decide tomar a sua última dose de cocaína e descer até o fundo do poço, para depois ressurgir nova, revigorada. No dia seguinte será a Festa de Iemanjá,

compartilhar um prazer de leitura, de tornar conhecido, de descobrir...”. É essa potência tradutória, que passa pela significação, que permite o deslocamento de lugares entre o Outro e o mesmo.

³²⁹ “[...] todo texto a ser traduzido apresenta uma sistematicidade própria que o movimento da tradução encontra, enfrenta e revela. Nesse sentido, Pound podia dizer que a tradução era uma forma *sui generis* de crítica, na medida em que ela torna manifestas as estruturas ocultas de um texto” (BERMAN, 2002/1984, p. 20).

na Praia do Futuro, e Moéma foi escolhida para desfilar de rainha, isto é, vestida da própria Iemanjá. Sendo essa festa comemorada no Brasil, sobretudo em Salvador, no início do ano, dia 2 de fevereiro, a temática do renascimento é bastante presente na celebração. Os painéis que adornam a festa confirmavam à Moéma o seu anseio pessoal: “C’est aujourd’hui le premier jour de ma vie!” (ROBLÈS, 2008, p. 711) / “Hoje é o primeiro dia da minha vida” (ROBLÈS, 2011, p. 659).

A festa de Iemanjá será o cenário ideal não apenas para o acolhimento do delírio de Moéma, no qual ela acredita até quase o seu último momento de vida, mas também o palco de uma euforia de sentimentos, uma mistura dos anseios pessoais dos personagens com a comoção geral dos fiéis e devotos da “rainha do mar”. Em meio a um turbilhão de cores e de sons, ao clima de expectativa que paira durante os preparativos para a festa – no terreiro de Dadá Cotinha várias pessoas se encarregam de vestir Moéma de Iemanjá, os terreiros da região se organizam para levar os seus fiéis ao culto –, uma atmosfera de tensão perpassa os acontecimentos: Moéma irá para a festa ainda sobre o efeito da sua última dose de cocaína, com a cabeça tomada por delírios. Já Nelson, o Aleijadinho, planeja matar o governador Moreira para vingar a morte do pai.

Nesse momento do livro, as tramas e cenários se inscrevem completamente em uma atmosfera de brasilidade, sem a presença de um personagem estrangeiro a partir do qual o Brasil é interpelado. Nelson é um tipo comum no Brasil “de fato” e no imaginário literário brasileiro: um rapaz pobre, órfão, sem condições de trabalho, revoltado com poderes e autoridades institucionalizadas – caso a memória não leve diretamente a algum tipo social conhecido, como já mencionado anteriormente, *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, dá subsídios à imaginação para conceber personagens com esse perfil. Os anseios de Nelson são (também) individuais, mas eles possuem uma dimensão social muito perceptível. Por exemplo, assim como o pai de Nelson, muitos outros podem ter sido vítimas de um acidente de trabalho em alguma fábrica mal gerenciada pelo governo; e assim como Nelson, muitas outras famílias podem não ter tido o devido ressarcimento. A vingança de Nelson contra Moreira é privada, mas abre uma via social e política no romance, ela é um ato que contém em si uma denúncia social e que sugere um retrato da sociedade brasileira. A sua vingança, privada, remete também ao modo como os cangaceiros “faziam justiça” com as próprias mãos. Já Moéma encarna menos um tipo social e se individualiza como personagem. As suas angústias, não menos legítimas por isso, podem ser mais bem compreendidas no

campo do privado. A origem de seu sofrimento remete a uma relação de raiva, amor e culpa com o pai, que ela considera ora como o salvador da sua vida, ora como o causador de todos os seus males.

Os dois personagens, bastante expressivos no romance, com cargas de sofrimento acumuladas na vida, se encontram em seus momentos ápices durante essa festa de cunho religioso e popular no Brasil. Moldura de seus estados de ânimo aflorados, a celebração de Iemanjá tem também vida própria, isto é, as explosões de sentimentos e as euforias da celebração – preces, comoções com os desfiles, reunião de vários terreiros etc. – não são apenas um simples reflexo dos estados dos personagens. Há um trânsito, um vaivém de sentimentos e sensações que conecta os movimentos dos fiéis aos movimentos pessoais de Moéma e Nelson. Essa inscrição cultural e histórica do Brasil, que se manifesta através de uma festa de cunho religioso e popular, não é vista pela ótica de um personagem estrangeiro; portanto, ela não é interpelada por um olhar “de fora”. Importa, nesse contexto, examinar o papel da tradução. Isto é, considerando esse cenário brasileiro, captado no original por um léxico francês, cabe observar o que traduz a tradução: quais são os deslocamentos culturais que ela provoca e quais são as transferências que se operam no texto traduzido?

Atenha-se à passagem abaixo, na qual se vê uma caracterização da festa de Iemanjá, os vestidos azuis remetendo à cor das vestes da deusa e os buquês de rosas e cravos às oferendas dos fiéis:

Tabela 31

Le <i>terreiro</i> de Dadá Cotinha ressemblait à une nef des fous. Travestis de carnaval, musiciens vérifiant haut et fort leurs tambours, mulâtresses en robe bleu ciel, cartons de <i>cachaça</i> , bouquets de roses et d'œillets, cris, pleurs et gesticulations... une effervescence de nocces secouait la demeure de bas en haut. <u>Déguisé en prince Roland</u> , casque à panache et cape rouge, l'oncle Zé donnait de la voix pour le chargement de son camion (ROBLÈS, 2008, p. 708, grifo nosso).	O terreiro de Dadá Cotinha parecia uma nau de loucos. <u>Fantasiados para o carnaval</u> , os músicos verificavam a potência de seus tambores, as mulatas de vestidos azuis, os engradados de cachaça, buquês de rosas e cravos, gritos, choros e gestos... uma efervescência pândega sacudia tudo. <u>Fantasiado de príncipe</u> com capa vermelha e chapéu, o tio Zé comandava o embarque no caminhão (ROBLÈS, 2011, p. 657, grifo nosso).
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Nota-se que não há uma voz estrangeira nem no texto original nem no traduzido. No caso do original, mesmo tendo sido escrito em francês, o fato de não haver um

personagem estrangeiro encarnando a voz do narrador enfraquece um pouco o contraste entre o Outro e o mesmo. Já na tradução observa-se que algumas conexões com um imaginário literário brasileiro, talvez não ativadas por um leitor do original, podem ser feitas. Por exemplo, na primeira frase, a tradução de “nef” por “nau” pode mobilizar imagens da “nau catarineta”, encontrada no poema anônimo “Nau Catrineta”, recolhido pelo português Almeida Garrett³³⁰, e também no “Romance da Nau Catrineta”, recriação literária de Ariano Suassuna³³¹. A referência a essas criações literárias permite que o leitor brasileiro, mediante o uso da palavra “nau”, enxergue os alvoroços no terreiro a partir da conhecida imagem dos alvoroços e tumultos da nau catarineta³³². A palavra “nef”, em francês, suscita essa tradução (“nau”), mas as suas significações tendem a se ampliar no imaginário de um leitor brasileiro, que pode se valer de imagens familiares, associadas à cultura popular, para interpretar e visualizar a cena.

Na frase seguinte, a expressão “travestis de carnaval” poderia soar estranha a ouvidos brasileiros caso fosse traduzida “ao pé da letra”: “travestidos de carnaval”. “Fantasias de carnaval” poderiam ativar uma imagem familiar, mas pensar em pessoas “fantasiadas de carnaval” talvez não seja evidente para um leitor brasileiro. Em vista de uma certa dificuldade de tradução dessa expressão, os tradutores optaram por um acréscimo: “fantasiados para o carnaval”. Por um lado, a expressão em francês veicula um sentido a princípio de ordem mais estética, uma constatação descritiva, muito provavelmente remetendo ao colorido das roupas, que deviam parecer “fantasias carnavalescas”. Por outro lado, a tradução brasileira insere o próprio Carnaval na história, e aproxima as duas festas, muito possivelmente considerando o calendário brasileiro no qual, à Festa de Iemanjá (2 de fevereiro), seguem as comemorações do Carnaval.

³³⁰ O poema anônimo, recolhido por Almeida Garrett, se encontra no *Romanceiro* (1983/1843-1851) desse autor e conta a história da tumultuada viagem de uma nau que sai de Pernambuco em direção ao porto de Lisboa. Para acessar o poema, ver: PORTAL DA LITERATURA. *Nau Catrineta*. Disponível em: <<https://www.portaldaliteratura.com/poemas.php?id=1397>>. Acesso em: 18 de outubro de 2018.

³³¹ A recriação literária de Ariano Suassuna pode ser vista em: BEAKAUFFMAN. *Romance da nau catrineta*. Disponível em: <http://www.beakauffmann.com/mpb_r/romance-da-nau-catarineta.html>. Acesso em: 18 de outubro de 2018.

³³² As interpretações do “Romance da Nau Catarineta”, recriação literária de Ariano Suassuna, feitas pelo artista pernambucano Antônio Nóbrega contribuíram para uma certa popularização do poema. Para acessar a interpretação de Nóbrega, ver: ANTÔNIO NOBREGA. *Romance da nau catrineta*. 2017. 6:51min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hLOoufxSz-0>>. Acesso em: 18 de outubro de 2018.

É curioso constatar que, ao fim da passagem, a referência estrangeira “*déguisé en prince Roland*” desaparece da tradução brasileira. Uma imagem possivelmente conhecida de franceses, que no texto original funciona como uma espécie de “tradução”, um atalho que permite visualizar o colorido e o chapéu de penas da fantasia de Tio Zé, não se encontra no texto traduzido. Ao optar por apagar essa referência estrangeira, de difícil compreensão no contexto da festa de Iemanjá, ao passo que a tradução descaracteriza um pouco a fantasia do personagem – o seu chapéu de penas, por exemplo, desaparece –, ela também minimiza a distância entre as vestimentas do personagem e o contexto descrito. Nesse sentido, o estrangeiro-familiar perde um pouco de sua estranheza e ganha um ar de mais familiaridade.

Nas próximas passagens, à benção de Iemanjá aos seus fiéis vem se juntar a descrição de um costume conhecido no Brasil, o dos caminhoneiros de exibirem no para-choque de seus caminhões pequenas frases, ditados populares, por vezes cômicos, por vezes com algum conteúdo moralizante ou simplesmente irônicos.

Tabela 32

<p><u>Yayá, Yemanjá! Qu'elle vous bénisse ! Qu'elle exauce vos prières ! Moéma regardait de tous ses yeux. La force de ce peuple, sa joie communicative, mais son impertinence aussi, le cynisme désabusé qu'enfante la misère, elle les lisait sur les cartouches des camions. Tout au long de la route, ces jeux de mots et ces maximes défilaient comme les pages d'un livre impalpable: Quatre pneus pleins pour un cœur vide... Ami de la nuit, compagnon des étoiles... La tristesse, c'est la rouille de l'âme... De l'Amazonie au Piauí, je m'arrête juste pour faire pipi... J'ai vu les seins de la mélancolie dans le décolleté de la distance... Un baiser de gamine, c'est plein de vitamines... Millionnaire, ton dieu c'est le mien... Heureux Adam qui n'eut ni belle-mère ni brosse à dents... Pour que les pauvres aillent de l'avant, faut que la police leur coure après... Je stationne dans le garage de la solitude... Si ma mère vous demande de mes nouvelles, dites-lui que je suis heureux...</u></p> <p>(ROBLÈS, 2008, p. 711, grifo nosso)</p>	<p><u>Yayá, Iemanjá! Que ela o abençoe! Que ela atenda suas preces! Moema observava atônita. A força daquele povo, sua alegria comunicativa, mas sua impertinência também, o cinismo sem ilusões que é gerado pela miséria, ela lia isso sobre os caminhões. Ao longo da rua, esses jogos de palavras e essas máximas desfilavam como as páginas de um livro: Quatro pneus cheios e um coração vazio... Amigo da noite, companheiro das estrelas... Do Amazonas ao Piauí, só paro pra fazer xixi... Eu vi os seios da melancolia no decote da distância... Beijo de menina é cheio de vitamina... Milionário, teu Deus é o mesmo que o meu... Feliz era Adão: não tinha sogra nem escova de dente... Pobre só avança quando a polícia persegue... Estaciono na garagem da solidão... Se minha mãe perguntar por mim, diz que sou feliz...</u></p> <p>(ROBLÈS, 2011, p. 659, grifo nosso)</p>
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

Uma imagem até certo ponto inusitada se desenha nos textos, a de um livro inapreensível (a tradução mais exata seria impalpável), formado pelas frases que

desfilavam na festa mediante a presença dos caminhões. Moéma, mesmo não sendo uma estrangeira, lança um olhar distanciado para o Brasil, olhar que a faz captar esse livro disperso formado pelos ditados dos caminhoneiros, reafirmando, assim, o contraste entre o Brasil visto “de dentro” e o Brasil visto de uma perspectiva distante.

Para confirmar as impressões de Moéma, uma impertinência e um “cinismo sem ilusões [...] gerado pela miséria”, o narrador, assumindo a perspectiva da personagem, colore o texto com os supostos ditados veiculados na parte traseira dos caminhões. É curioso perceber que se há a inscrição de um cenário brasileiro e familiar nessas passagens, esse cenário não se marca no léxico, mas em um modo muito próprio de captar um aspecto da realidade brasileira que, a princípio, não apresenta nenhuma relação com a festa de Iemanjá e nem deveria ser atrativo para o campo de visão de uma personagem familiarizada com o Brasil. No entanto, a imagem explode no texto não e pode passar despercebida pelo leitor: um livro impalpável desfilando na festa de Iemanjá e sendo lido pela própria rainha, ou seja, Moéma.

Olhando para as frases em português e em francês, percebe-se que elas não veiculam propriamente marcadores culturais. A princípio, não há uma diferença que se marca no texto-fonte e não há uma coloração familiar que aparece na tradução. No entanto, há algo no estilo que chama a atenção: frases rápidas com o conteúdo um pouco atrapalhado, veiculando sentidos melancólicos, rimas fáceis, como, por exemplo, “Un baiser de gamine, c’est plein de vitamines...”/ “Beijo de menina é cheio de vitamina...”, ou alguma ironia: “Millionnaire, ton dieu c’est le mien.../ “Milionário, teu Deus é o mesmo que o meu”.

A tradução traduz (transfere) sensações muito semelhantes: dizeres rápidos, frases em trânsito, que desfilam nas estradas como desfilavam na festa de Iemanjá. As frases são destinadas a uma leitura rápida, em movimento, necessariamente apressada, por isso precisam gerar um efeito igualmente rápido, seja provocando risos, seja suscitando alguma reflexão apressada, seja simplesmente respondendo a algo. Além do “cinismo sem ilusão”, que se pode atribuir a uma certa ironia veiculada pelos ditados, há também uma imagem de melancolia própria às estradas e aos caminhoneiros que emana dessas frases. Através desses dizeres, os caminhoneiros se “comunicam”, passam recados uns aos outros enquanto os seus caminhões rodam nas estradas brasileiras. Há igualmente sentidos (irônicos) de crítica social que se desprendem desse livro disperso,

tal como se lê na frase “Pour que les pauvres aillent de l'avant, faut que la police leur coure après...” / “Pobre só avança quando a polícia persegue...”.

Se do ponto de vista do léxico mobilizado tanto em português como em francês não há nada que se possa dizer próprio ao Brasil, que ratifica uma cor local ou que torna a alteridade brasileira lisível para o leitor francês, há um olhar estrangeiro que pode ser visto na própria escolha da temática. O destaque dado a esse costume mediante a transcrição de frases que para brasileiros podem soar tão banais, isto é, a explicitação de uma prática que, de tão conhecida, dificilmente chamaria a atenção de um olhar familiarizado com o Brasil, acaba por inaugurar algo novo em ambos os textos. Na tradução, um aspecto da cultura brasileira se destaca e ganha amplitude através da figuração dessa temática, familiar, mas ao mesmo tempo inusitada. Já no romance francês, uma alteridade pode ser lida nessa prática, nesse modo próprio de povoar de frases as estradas.

Ora, se uma imagem familiar se desenha para um leitor brasileiro, que provavelmente terá um repertório de informações para acessar a cena dos caminhões desfilando seus versos na festa de Iemanjá, para um leitor francês essa será mais uma imagem do Outro. No texto em francês há uma marca da diferença que não se lê nas frases em si, no léxico por elas mobilizado, mas na novidade (e na diferença) desse costume. Ainda, o fato de essas frases entrarem no campo de visão de Moéma durante o desfile de Iemanjá, além de articular a cultura em dois planos, um estampado no colorido da festa religiosa, o outro explicitado nos dizeres dos caminhões, dá ao leitor (do original e da tradução) uma informação acerca da natureza popular dessa manifestação, que tem a adesão dos caminhoneiros.

Ao longo da manifestação cultural e religiosa, Moéma vai vivendo um processo de identificação com o orixá que ela representa. Sentada em face do mar, com seios “intumescidos de excitação” e uma estrela que brilhava “em cima de seu diadema de pérolas” (ROBLÈS, 2011, p. 661), Moéma recebia, consciente de sua responsabilidade, as oferendas e preces dos fiéis:

Tabela 33

<p>– <i>Yemanjá Iemonô</i>, <u>toi la</u> plus âgée, la plus riche, la plus lointaine en mer ! Fais que mes enfants aient toujours de quoi manger. Je te donne cet échantillon de parfum, pour que tu sentes bon...</p> <p>– <i>Yemanjá Iamassê</i>, <u>toi la</u> violente aux yeux bleus, toi qui vis <u>sur les récifs</u> ! Fais que mon mari trouve du travail et qu'il arrête de me fiche des trempes. Je t'offre du sel et de oignons, parce que je n'ai pas assez pour un canard...</p> <p>[...]</p> <p>– <i>Yemanjá Assabá</i>, toi qui vis dans le ressac de la <u>plage</u>, <u>vêtue de vase</u> et d'algues couleur de <u>groseille</u> ! Fais que je gagne à la loterie pour pouvoir retourner dans le Sertão avec ma famille. Je te laisse du savon et un joli bracelet...</p> <p>(ROBLÈS, 2011, p. 713, grifo nosso)</p>	<p>– <i>Iemanjá Iemonô</i>, <u>vous que</u> é a mais velha, a mais rica, das profundezas do mar! Faça que meus filhos sempre tenham o que comer. Ofereço essa amostra de perfume para a senhora ficar bem cheirosa...</p> <p>– <i>Iemanjá Iamassê</i>, a impetuosa de olhos azuis, a senhora que <u>mora nos recifes</u>! Faça com que meu marido ache um emprego e que pare de me atormentar. Ofereço sal e cebolas, porque não tenho dinheiro para comprar um pato...</p> <p>[...]</p> <p>– <i>Iemanjá Assabá</i>, você que vive na ressaca do mar, vestida de lodo e algas vermelhas! <u>Faça com</u> que eu ganhe na loteria pra poder voltar pro sertão com a minha família. Ofereço um sabonete e uma pulseira...</p> <p>(ROBLÈS, 2011, p. 662, grifo nosso)</p>
--	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

A transcrição quase exaustiva das súplicas dirigidas à Moéma-Iemanjá cria um ritmo que lembra o tom monocórdico e as repetições inerentes às preces e aos mantras. As imagens relacionadas ao mar e o fato de Iemanjá ser vista como a sua rainha fazem com que a transcrição das preces, sempre precedida por um nome diferente, remeta ao movimento lento de um mar calmo. O leitor pode se embalar na monotonia desses lamentos, dessa ladainha, como se estivesse sendo embalado pela doçura do próprio mar.

Percebe-se na tradução que “Yemanjá” ganha uma grafia brasileira, Iemanjá³³³, e que assim como os seus diferentes nomes (Iemonô, Iamassê, Assabá), o nome da deusa perde a marca do itálico. Levando em conta as análises anteriores, pode-se dizer que é uma tendência da tradução incorporar ao seu texto não apenas palavras que, no texto-fonte, vêm grafadas em português, mas também aquelas que fazem referência a um imaginário cultural, religioso e histórico brasileiro. Constatou-se esse movimento na tradução de nomes de entidades do Candomblé, como já analisado, e também, agora, na

³³³ Ainda que seja essa a grafia dicionarizada no Brasil, vale ressaltar que “Yemanjá” é uma grafia igualmente utilizada, pois marca a origem iorubá da palavra. Cf. IEMANJÁ. In: CALDAS Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/iemanj%C3%A1>>; PORTAL DAS MISSÕES. *Yemanjá, Rainha do mar*. Disponível em: <<http://www.portaldasmissoes.com.br/site/view/id/1584/yemanja,-rainha-do-mar.html>>. Acesso em 18 de nov. de 2018.

tradução de Iemanjá, orixá relacionado ao Candomblé e à Umbanda. Nesses exemplos os marcadores culturais do Brasil no texto-fonte não suscitam uma dificuldade de tradução; ao contrário, eles já contêm em si, potencialmente, a sua tradução para o português, sugerida pelo discurso francês no seu movimento de traduzir uma realidade conhecida dos tradutores.

Ainda na tabela 33, observa-se que a tradução conserva em seu texto o imperativo e o subjuntivo empregados no texto original, guardando, assim, o tom de súplica das preces e também o seu ritmo, marcado por uma repetição: “Fais que/ Fais que/ Fais que”; “Faça que/ Faça com/ Faço com”. Entretanto, no início das súplicas, as repetições não são mantidas: “toi la/ toi la/ toi qui”; “você que/ a impetuosa/ você que”. Mas ao fim, nas oferendas, o ritmo se reestabelece: “Je te/ Je te/ Je te”; “Ofereço/ Ofereço/ Ofereço”. Não se trata, nesse caso, de um estilo utilizado pelo autor sem conexões com os modos como a trama se significa; é a própria ritualização do cansaço que pode ser captada nesse ritmo repetitivo, fazendo com que uma sonoridade uníssona emane dessas preces todas parecidas. Nesse sentido, mediante a tradução da ladainha dos fiéis, o texto em português transfere a atmosfera sonora da festa, uma espécie de zunido, um tecido de súplicas ritualizadas que chega até Moéma, até Iemanjá.

Se a cantoria em torno de Iemanjá faz vazar as cores do estrangeiro no texto-fonte, na tradução são vozes conhecidas que se escutam. Assim, não é apenas o léxico mobilizado pelos tradutores que finca o texto no Brasil ou, ao contrário, deixa que nele ressoe uma voz estrangeira. O ritmo lento das frases, marcado pelas repetições que dão um tom de lamento, ao ser traduzido transfere cultura, uma cultura que se faz próxima dos leitores no texto traduzido, ao passo que se configura como a cultura do Outro no original.

3.2.8 *Moéma-Iemanjá: um presente cheio de passado...*

Em meio aos marcadores culturais, ouve-se vozes. Decidi deixar que elas aqui ressoem, ainda que a sua presença ative intertextos no romance – tema já tratado em seções anteriores –, pois o jogo entre presente e passado que elas promovem reitera um dos eixos centrais do livro: o encontro e a aproximação entre o Velho e o Novo mundo. No caso em questão, esse encontro se tece pela via literária, pois são alusões a um Brasil retratado por livros que se vê. Nas passagens a seguir, aos marcadores culturais se

combinam aspectos relacionados à alteridade no romance e às vozes brasileiras que o perpassam. A escolha do autor de deixar que tais vozes ressoem no ápice da festa orientou a minha escolha de ouvi-las em meio às marcas culturais, aos traços do estrangeiro e do mesmo que circulam entre o romance e a tradução a partir da celebração do dia de Iemanjá.

No momento ápice da festa, quando os fiéis se dirigem ao mar para deixar à Iemanjá as suas oferendas, Moéma decide usar mais uma vez a cocaína. E nesse momento, durante a injeção da droga, ouve-se a sua súplica à Iemanjá: “Que eu reencontre o gosto pelas coisas, que eu renasça pelo simples prazer de estar viva”. A cena que segue dá todos os sinais para ser interpretada como a morte de Moéma, por overdose, na beira da praia. Veja-se esses dois momentos ápices – a chegada dos fiéis ao mar e a morte de Moéma na beira da praia – no cotejo dos dois textos:

Tabela 34

<p>[...] Sans qu'on pût comprendre à quel signal elles obéissaient, toutes les jangadas reprirent la mer <u>dans un bel ensemble</u>, accompagnées dans les vagues par une multitude en délire; elles cinglaient vers le large à la rencontre de Yemanjá. <u>On y déposerait là-bas, loin dans la houle, les piteuses offrandes des fidèles</u>; si aucune d'entre elles n'était retrouvée sur la plage le lendemain, on en déduirait qu'elles avaient été agréées par la princesse de la mer, <u>et leurs vœux à tous seraient exaucés</u>.</p> <p>[...]</p> <p>Cette impression d'être plongée toute nue dans un torrent de montagne, de sentir ses veines se congeler, elle eut à peine le temps de l'identifier. <u>Les images se mirent à papilloter, comme sur un vieux film aux couleurs passées. Un homme buvait de l'eau de mer en riant. Les vagues roulaient des robes de mariée, il y avait des lueurs oranges sur les bords</u>. Puis le film cassa brusquement, et elle ne vit plus qu'une sorte de ciel blanc, saturé d'hirondelles, que striait de plus en plus vite l'entame d'une bobine. Rien ne défilait dans sa tête, aucun mot, nulle vision ni souvenir, juste le sentiment d'avoir raté le coche. Une seconde, elle sut qu'elle avait besoin d'aide, voulut crier, mais un gan de fer lui serra les mâchoires à les faire craquer.</p> <p>Quelque chose d'épouvantablement précis descendait sur elle (ROBLÈS, 2008, p. 716, grifo nosso).</p>	<p>[...] Mesmo sem um sinal evidente de ordem, todas partiram <u>juntas</u> mar adentro, acompanhadas por uma multidão delirante; elas atravessavam a arrebentação ao encontro de Iemanjá e, ao largo, <u>jogavam na água as oferendas dos fiéis</u>; se algumas delas não voltassem à praia no dia seguinte, saberiam que haviam sido acolhidas pela princesa do mar e que <u>os desejos seriam realizados</u>.</p> <p>[...]</p> <p>Aquela impressão de haver mergulhado nua num rio de montanha, sentindo suas veias congelarem, ela mal pôde identificar. <u>As imagens foram ficando vagas, como um filme velho com cores desbotadas</u>. Um homem bebia a água do mar e ria. As ondas se desfaldavam como vestidos de noiva, <u>um reflexo alaranjado coloria suas extremidades</u>. E então o filme foi cortado bruscamente, e ela viu somente uma espécie de céu branco, cheio de andorinhas, o fim do rolo cada vez mais próximo. Nada mais desfilava dentro de sua cabeça, palavra alguma, visão alguma, apenas a impressão de ter perdido uma boa oportunidade. Por um segundo ela soube que precisava de ajuda, quis gritar, mas uma luva de ferro apertava sua boca, como se quisesse parti-la.</p> <p>Alguma coisa de terrivelmente preciso caía sobre ela (ROBLÈS, 2011, p. 664, grifo nosso).</p>
--	--

Em um primeiro olhar, chama a atenção uma imagem mais detalhada veiculada pelo texto em francês desse momento significativo da festa, no qual as pessoas entram no mar ao encontro de Iemanjá. Por exemplo, a tradução da expressão “dans un bel ensemble” (“em um belo conjunto”) pela palavra “juntas” (“partiram juntas”) enfraquece um pouco a cena. Ao não deixar transparecer em seu texto alguns detalhes descritivos, tais como a dimensão penível das oferendas (“les piteuses offrandes” / oferendas peníveis) ou o distanciamento da multidão, que adentrava no mar para “encontrar” Iemanjá (“loin dans la houle” / “longe nas ondas”), a tradução não comunica aos seus leitores detalhes que trazem informações acerca do que estava acontecendo. O fato de adentrarem no mar demonstra coragem por parte dos fiéis, uma coragem advinda da devoção e da profunda relação de troca e proteção estabelecida (e ritualizada) com o orixá. Já o adjetivo “piteuses”, qualificador das oferendas, é revelador da condição social dos fiéis ali presentes.

Na última frase da passagem, também uma ênfase a mais nos detalhes da situação é vista no texto em francês. A expressão “[...] leurs vœux à tous” (as promessas de todos) se traduz em português por “desejos”. Por um lado, o campo semântico da palavra “vœux” se estende à palavra escolhida na tradução, “desejos”, mas perde-se a dimensão do retorno contido na palavra “promessa”, sobretudo quando utilizada no âmbito religioso – promete-se algo e espera-se algo em troca. No caso em questão, se as oferendas fossem aceitas, era um sinal de que as promessas seriam atendidas. Por outro lado, há também no original uma imagem que é importante na cena – foi mobilizada duas vezes – e que aponta para a ideia de um “todo”, um “conjunto”: os votos de “todos” seriam atendidos; as jangadas partiram formando um “conjunto” ou um “todo”. Essa imagem perde a sua ênfase na tradução.

O que se depreende dessa passagem em francês e que se transfere na/pela tradução é uma expressão ritualística: os fiéis entregam as suas oferendas ao mar e se, no dia seguinte, elas não forem encontradas na areia da praia, Iemanjá as acolheu. Novamente, a cor do Outro no texto-fonte não se marca propriamente no léxico mobilizado pela passagem, mas é percebida na escolha de descrever e assim “traduzir” para leitores franceses esse rito. Rito que, para muitos leitores brasileiros, pode se situar em um lugar de proximidade, não gerando nenhum tipo de deslocamento cultural. Na

tradução, a ausência de um personagem estrangeiro na interpelação do Brasil reitera a atmosfera familiar das passagens, apenas nuançada pelo olhar, por vezes, distanciado de Moéma. Moéma estaria para a cerimônia de Iemanjá como Loredana para o transe, com a diferença que Moéma é nativa do Brasil. Assim, mesmo que não esteja tão envolvida com o rito como estão os devotos de Iemanjá, ela consegue ter alguma intimidade com os enventos no seu entorno pelo fato de ser brasileira.

Ainda, no original, o narrador permite que o leitor navegue entre dois mundos, um interno à consciência de Moéma, com seus delírios e buscas por um renascimento, e outro externo, que se realiza na festa de Iemanjá, profundamente ritualizada. A tradução apreende esses dois movimentos e os comunica: o delírio de Moéma é lido num enquadramento próprio, marcado pelo azul, pelo mar, pelas oferendas à Iemanjá. O leitor da tradução poderá perceber a imbricação entre esses dois planos, cada um influenciando e agindo no outro.

A cena descrita na tabela 34 funciona como um preparo para a morte de Moéma. Da imagem das jangadas partindo com uma multidão as acompanhando, todos caminhando mar adentro, emanam uma tristeza e uma sensação de fim que já estabelecem o luto pela morte (implicitamente anunciada) da personagem. Há um trecho específico nessas passagens, com um alto potencial de simbolização, que merece destaque:

Recorte da tabela 34

Les images se mirent à papilloter, comme sur un vieux film aux couleurs passées. Un homme buvait de l'eau de mer en riant. Les vagues roulaient des robes de mariée, il y avait des leurs oranges sur les bords (ROBLÈS, 2008, p. 716).	As imagens foram ficando vagas, como um filme velho com cores desbotadas. Um homem bebia a água do mar e ria. As ondas se desfraldavam como vestidos de noiva, um reflexo alaranjado coloria suas extremidades (ROBLÈS, 2011, p. 664).
---	--

Fonte: ROBLÈS (2008; 2011).

É possível visualizar a imagem de Moéma-Iemanjá se desvanecendo, a realidade à sua frente tomando o aspecto de “um velho filme com cores do passado” (“un vieux film aux couleurs passées”) e um cenário onírico povoando o seu campo de visão. Como se não bastasse a referência implícita no seu próprio nome, Moéma (na tradução brasileira, Moema), o fato de a personagem morrer na praia remete os leitores atentos à Moema do poema épico “Caramuru” (1781), de Santa Rita Durão. Nesse poema,

apaixonada por Diogo Álvares Correa, o Caramuru, Moema se lança ao mar no momento em que o seu amante parte de navio para a Europa, na companhia da bela Paraguaçu. A morte de Moema é narrada no canto VI de Caramuru:

Perde o lume dos olhos, pasma e treme,
Pálida a cor, o aspecto moribundo;
Com mão já sem vigor, soltando o leme,
Entre as salsas escumas desce ao fundo:
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a aparecer desde o profundo,
Ah Diogo cruel! disse com mágoa,
E sem mais vista ser, sorveu-se n'água.
(DURÃO, 2006/1781, p. 147)

A sina de Moema, morrer no mar, morrer de amor, se restaura na Moéma-Iemanjá, mas também na Moéma quase índia do romance de Roblès. É no apaixonamento de Moéma por Aynoré, retratado nos capítulos situados em Canoa Quebrada, que se encontra uma importante pista para se recuperar, tanto no original como na tradução, a intertextualidade que leva a Moema, a índia Tuninambá da epopeia Caramuru. Se ao fim do romance Moéma morre de Iemanjá (a rainha do mar), vestida da deusa e recebendo as oferendas de seus seguidores, o seu desejo profundo era se tornar índia, mas ela foi, justamente, traída pelo seu índio mágico, Aynoré³³⁴. Juntando as peças de um provável quebra-cabeças – as águas do mar, o delírio de Moéma, a sua morte na praia –, os leitores visados pelo romance (original e tradução) podem, como em um quebra-cabeças, juntar as peças e montar a imagem de Moema, a primeira amante do Caramuru na epopeia de título homônimo.

Percebe-se que no Canto VI do Caramuru, após retornar do fundo do mar para mais uma vez se dirigir ao seu amante – “Tornando a aparecer desde o profundo, Ah Diogo cruel! disse com mágoa” – Moema novamente é levada pelas águas: “E sem mais vista ser, sorveu-se n'água”. No entanto, metaforicamente, como em uma espécie de continuação da epopeia, mas não pela via literária, Moema pode ser vista morta na areia

³³⁴ No ápice da sua paixão por Aynoré, já tendo cortado o cabelo como supunha ser o costume das índias de sua tribo, Moéma descobre que Aynoré nunca assumira de fato a identidade indígena. Além do mais, ela surpreende o índio traindo-a com Josefa, “a moça do Buggy”, atrás de dunas da praia de Canoa Quebrada (ROBLÈS, 2011, p. 480).

da praia pelas tintas do pintor brasileiro Victor Meirelles³³⁵. O quadro, chamado Moema (1866), contribui para a estabilização da imagem de Moema morta nas areias da praia e reforça o intertexto do romance. Esses intertextos, que podem ser recuperados mais facilmente por um leitor da tradução, pois as redes que ele tece remetem ao patrimônio literário luso-brasileiro, ativam mais uma vez as relações entre o Velho e o Novo mundo que perpassam a construção do romance. E, nesse sentido, é novamente uma rede de significância da obra (BERMAN, 1995) que se revela com mais definição na tradução.

Por outro lado, a frase “comme sur un vieux film aux couleurs passées” (“como num velho filme com cores do passado”), que consta no título do capítulo em que se dá a viagem sem volta de Moéma, sugere outra pista de resgate desse encontro entre europeus e ameríndios na época dos grandes descobrimentos (séc. XVI). Porém, essa pista se enfraquece na tradução brasileira em função da omissão da palavra “passado”: “Como num velho filme em cores desbotadas...”. As “cores do passado”, caso tivessem sido traduzidas, poderiam já sussurrar essa ideia de que Moéma, do presente do livro, era também a Moema desse passado do Brasil pré-colonial. Nesse sentido, tomando essa pista como válida, o autor continua jogando com as fusões temporais, aglutinando passado e presente, tal como faz na vida de seus próprios personagens³³⁶ e como acredita fazer a própria literatura³³⁷. A Festa de Iemanjá, que congrega passado e presente mediante a morte na praia da personagem Moéma, tem lugar, ironicamente, na praia do futuro.

Praia do futuro, assim como o Brasil “já foi” o “país do futuro”, futuro este que nunca chega, mas se esgota em sua espera. É nessa praia que o romance acaba, sendo a sua última ação a morte do governador Moreira, atingido por uma bala disparada por Nelson, o Aleijadinho, ao som da Brigitte Bardot da década de 1970, composição de Tom Zé:

³³⁵ Para visualizar o quadro de Meirelles, cf. PEREGRINA Cultural. *Dia do Índio: o amor de Moema*. Disponível em: <<https://peregrinacultural.wordpress.com/2009/04/18/dia-do-indio-o-amor-de-moema/>>. Acesso em: 18 de outubro de 2018.

³³⁶ Refiro-me à vida do personagem Eléazard, que transita pela obra de Roblès, e que vive a sua velhice no primeiro livro do autor, publicado em 1982, e vive a sua idade adulta em *Là où les tigres sont chez eux*, publicado em 2008.

³³⁷ Na primeira parte desta tese mencionei uma ideia de Roblès (2008), segundo a qual a literatura fornece vias de acesso para uma fuga do tempo linear (por vezes cansativo) da vida. Os tempos literários podem se sobrepor, passado, presente e futuro se reunindo na temporalidade de uma história.

Bri-gi-te Bardot
 Bar-doo!
 Bri - gi - te Beijo
 Bei - joo!
 (ROBLÈS, 2008, p. 765)

A atmosfera brasileira do livro se estampa nesse samba que encerra o romance, e que a tradução, ao traduzir, restitui a sua forma “original”, a forma presente na composição do cantor brasileiro:

Bri-gi-te Bardot
 Bar-doo!
 Bri - gi - te Beijou
 Bei - jou!³³⁸
 (ROBLÈS, 2011, p. 710)

A substituição do substantivo “beijo” pelo verbo “beijou” não ocasiona nenhuma mudança ou deslizamento de sentido perceptível no texto de chegada. No entanto, ela é simbólica das novas potências da tradução, das novas possibilidades de restituição e de abertura de outras vias interpretativas quando ela traduz um romance que, apesar de ter sido escrito em uma língua estrangeira, está situado em espaço de familiaridade³³⁹ para os leitores da “cultura” de chegada, e também para os próprios tradutores. Ao traduzir a estrangeiridade da língua francesa, o que ela tem de inacessível, a tradução brasileira traduz relações, ritos, tipos sociais, paisagens geográficas e culturais etc. já conhecidos, mas que, muitas vezes, ganham um “toque” de estrangeiro.

³³⁸ A tradução faz uma correção na canção, em vez de “Beijo”, traduz “Beijou”. Essas palavras, em um e outro texto, possuem uma sonoridade similar.

³³⁹ Familiaridade essa que, a título de reiteração, cabe notar que não preexiste ao contraste que a evoca e que lhe dá figuração. Em outras palavras, é preciso que o não-familiar intervenha para que o familiar apareça – inclusive como algo que sempre existiu, mas cujo aparecimento dependeu de uma experiência (situada) de alteridade.

CONCLUSÕES POSSÍVEIS (OU NOVAS ABERTURAS...)

O estrangeiro e o familiar

O Romance dos Tigres é um romance sobre a alteridade, sobre a experiência dos encontros e sobre os necessários deslocamentos que se vive quando não se está “em casa”, mas no estrangeiro. Como se viu, nesse romance o Brasil representa o estrangeiro, o Outro, portanto. A tradução brasileira, em função de suas especificidades e da particular relação que entretém com o original, desloca e subverte o lugar do Outro no romance: em sua ótica, o estrangeiro do original, o Brasil, aparece como um estrangeiro-familiar.

No início desta tese, o modo como as subversões do tradicional dilema do estrangeiro se processariam no texto traduzido não eram, entretanto, evidentes. Por isso, um primeiro questionamento foi ganhando espaço ao longo deste trabalho: o que faz a tradução brasileira de *Là où les tigres sont chez eux* com o estrangeiro do texto? Torna-o mais familiar, tendo em vista que ele é o próprio Brasil? Preserva a sua estrangeiridade “original”?

Se esse questionamento guiou e motivou a realização da presente tese, ao longo das análises foi possível observar como, de modo criativo e em consonância com características próprias ao romance, a tradução brasileira subverte os lugares do Outro e do mesmo e, a partir dessa subversão, torna visível o estrangeiro de outros modos. As linhas que seguem retomarão alguns pontos que se destacaram nas análises para, a partir deles, alinhar observações a título de conclusões, que por sua vez poderão apontar para novas aberturas e possibilidades de pesquisa.

Ao longo das análises, observou-se que mediante a tradução de diálogos entre personagens franceses e personagens brasileiros, tal o caso do diálogo entre Roetgen e Moéma em Canoa Quebrada, vozes que seriam lidas no original como estrangeiras ressoam com familiaridade na tradução, e vice-versa. O espanto de Roetgen com o endocanibalismo praticado pela família de João, por exemplo, pode ser localizado por

um leitor francês em um espaço de familiaridade, ao passo que para um leitor brasileiro pode soar estrangeiro. Do mesmo modo, as impressões da personagem Moéma, o seu espanto com o espanto de Roetgen, criam um espaço de identificação com o leitor brasileiro, ao passo que podem gerar uma estranheza na perspectiva de um leitor implícito do original.

No entanto, ao fim do diálogo acima mencionado, a perspectiva de Moéma se aproxima da de Roetgen e ambos reavaliam os seus pontos de vista. Quando Moéma, brasileira, se coloca em uma postura de abertura para Rotgen, francês, e Roetgen, por sua vez, passa a acessar a perspectiva de Moéma, uma troca de posição entre esses personagens (brasileiro e francês) pode ser observada pelos leitores da tradução, embaralhando, assim, o lugar do estrangeiro na obra. E nessa “confusão” de lugares, pode-se ser dizer que não é mais possível identificar o Outro do romance em seu sentido absoluto, pois vários “outros” vão se desdobrando. De tal modo que a própria alteridade, como em um espectro de cores, passa a ser vista em sua pluralidade. Em outras palavras, o “Outro” é Roetgen, é Moéma e diversos personagens que ao longo do romance vivem deslocamentos – por vezes, ele é o próprio leitor, cujas experiências de leitura completam o(s) sentido(s) da obra.

Um fenômeno similar foi também observado nas passagens que retratam o encontro entre brancos e índios. Nessas passagens, o índio, que tenderia a figurar em um lugar familiar ao leitor brasileiro, aparece no lugar do estrangeiro. Mas em um segundo momento, devido ao deslocamento do narrador, que ora se coloca na perspectiva dos índios, ora se coloca na dos brancos, ele passa a novamente ocupar uma posição, esperada, de proximidade.

Seguindo nesse mesmo movimento, as análises mostraram também que personagens que aparecem como estrangeiros na perspectiva de um leitor francês, como é o caso de Soledade, se tornam próximos na ótica de leitores brasileiros. Já os personagens que são estrangeiros no romance, mas que para leitores franceses figuram como familiares, como é o caso de Loredana e de Roetgen, assumem definitivamente o lugar do estrangeiro com a tradução.

Aqui uma primeira observação pode ser feita a título de conclusão: percebe-se que o espaço de recepção da tradução é fundamental para que sejam operadas essas trocas de lugares entre o Outro e o mesmo, fazendo com que apareçam diferentes “outros”. Ou seja, é mediante a ótica dos leitores visados pela tradução, brasileiros, que

o Brasil do romance francês vai se ressignificando, ora como um Brasil que aparece como mais familiar, ora como um Brasil cuja coloração estrangeira se evidencia

No entanto, cabe lembrar que, ainda que as inversões do lugar do estrangeiro na tradução se realizem mediante o olhar dos leitores implícitos, elas também estão relacionadas às escolhas tradutórias. Por exemplo, mediante determinadas escolhas, tais como a de preservar (no texto traduzido) as explicações das palavras que aparecem em português no corpo do original – tradução por explicitação –, o endereçamento estrangeiro da obra se evidencia na tradução. A partir desse procedimento, as traduções endereçadas ao leitor francês no original podem ser visualizadas na tradução. Esse é um modo de fazer figurar o estrangeiro do romance na tradução. Assim, falando junto com Berman (1984), a resistência da tradução em trazer o Outro para a sua cultura, para o seu texto, é driblada pela preservação das marcas de um endereçamento estrangeiro no discurso veiculado sobre o Brasil.

As análises mostraram também diversos caminhos e modos de tornar visível o estrangeiro no texto traduzido. Ao traduzir um discurso narrativo que fala sobre o Brasil a partir de um lugar distanciado, como no exemplo relativo à memória da escravidão cravada no Pelourinho – “nul d’entre les *caboclos* qui vivaient là n’aurait supporté le moindre affront à ce témoignage d’une souffrance [...]” / “nenhum dos caboclos que ali viviam teria suportado a menor afronta a esse testemunho do sofrimento” –, a tradução mantém o olhar de distância para esse país que, sendo o estrangeiro do livro, coincide com o espaço de recepção da obra traduzida. Assim, ao ser representado pelo dêitico “ali”, um Brasil distante, descrito por um olhar estrangeiro, chega na tradução.

Com base nesses exemplos, já se pode apontar como a tradução responde aos questionamentos iniciais desta tese: uma maneira de fazer aparecer o estrangeiro do romance na tradução é deixando que o olhar estrangeiro lançado sobre o Brasil seja visto/lido na própria tradução. E aqui há um deslocamento de expectativas gerado pelo próprio texto traduzido: não é fazendo do Brasil um estrangeiro que a tradução veicula o Outro do romance, mas deixando que o olhar francês sobre o Brasil apareça em suas linhas. Quando essa voz estrangeira, que se manifesta tanto nos discursos do narrador quanto nos dos personagens estrangeiros, aparece na tradução, os leitores brasileiros têm a oportunidade de ver o Brasil por outros prismas, a partir de óticas estrangeiras.

Assim, uma das potências da tradução, quase como uma sutileza que lhe é própria, consiste em deixar que o olhar estrangeiro lançado sobre o Brasil seja visto

pelos leitores brasileiros, e um Brasil familiar se reveste de cores do estrangeiro. Desse modo, a tradução brasileira, e essa é a sua força, consegue iluminar ângulos mortos, obscuros, acerca do Brasil (porque já muito naturalizados) e proporcionar aos leitores brasileiros uma visão mais alargada de si mesmos. É assim que o estrangeiro-familiar propicia um exercício singular de alteridade para leitores brasileiros, pois diferente das experiências de alteridade convencionais, aqui não se trata de conhecer a si mesmo através do encontro com o Outro, mas sim através do encontro consigo mesmo, mediado pela alteridade francesa e pela leitura dos tradutores dessa alteridade.

Polifonia, tradução e intertextualidades: surpresas da tese

Ainda nesse movimento de deixar transparecer o estrangeiro em seu texto, chamou a atenção o fato de as vozes polifônicas (BAKHTIN, 1970), identificadas no original, também serem ouvidas na tradução. Quando essas vozes que “dizem” o Brasil no romance em francês se fazem escutar no texto traduzido, um espaço de liberdade e de elaboração para o leitor é igualmente criado. Um espaço que só é possível porque, assim como no original, na tradução também não há uma voz “forte” que se sobrepõe à voz dos personagens e sintetiza os seus pontos de vista. Há, ao contrário, uma liberdade por parte dos personagens que se estende aos leitores, que escutam essas vozes em diálogo. A partir dessa liberdade, os pontos de vista dos personagens estrangeiros, e mesmo do narrador, são escutados em uma condição de igualdade com as vozes dos personagens brasileiros. Cabe, portanto, ao leitor, apreender o Brasil mediante essas óticas, estrangeiras e brasileiras, apresentadas em diálogo.

Ao observar essas vozes polifônicas no texto traduzido, uma hipótese não elencada no início da tese começa a se delinear: o dialogismo das vozes dos personagens mitiga um olhar exotizante (estrangeiro) que poderia se identificado na tradução brasileira. A mirada atenta de Roetgen para a pobreza de uma família em Canoa Quebrada, por exemplo, poderia facilmente produzir um efeito de exotismo caso ela não estivesse *em relação* com outros olhares de diferentes personagens.

O rebatimento de pontos de vista, a pluralidade de narrativas que em condição de igualdade se articulam e “dizem” um certo Brasil, entregam ao leitor as ferramentas

interpretativas que lhe permitem tirar as suas próprias conclusões. Em outras palavras, um olhar exotizante sobre o Brasil, uma pretensão de afirmar verdades sobre esse país, que desaguaria necessariamente em clichês, teria que passar por uma voz dominante de um dos personagens ou por uma voz controladora do narrador. Ao deixar que o leitor navegue por pontos de vista que se rebatem, se afirmam, mas também se contradizem, é o próprio clichê, portanto, o próprio exotismo de tipo redutor, que se enfraquece.

Assim, conclui-se que a polifonia do romance, quando escutada na tradução, atenua efeitos exotizantes com tendências ao clichê que poderiam ser identificados. Um exemplo desse, por assim dizer, contrafeito, pode ser reconhecido no diálogo entre Soledade e Eléazard em torno de Heidegger-Xangô. Se a predominância da voz de Eléazard poderia reforçar clichês em torno do binômio Razão-Crença, a intervenção de Soledade, que ativa o jogo entre Xangô, o papagaio, e Xangô, o orixá do fogo, interpela a crença de Eléazard em certa racionalidade (crença que não aparece como tal para este personagem), instaurando um dialogismo na passagem. O fato de as vozes dos personagens serem escutadas em diálogo, ou seja, a polifonia e o dialogismo das passagens, matiza os pontos de vista de Eléazard e também de Soledade, assim relativizando eventuais clichês.

Por outro lado, nas passagens menos dialógicas e menos polifônicas, o risco do clichê, portanto, de um efeito de exotismo mais enrijecido, se estabelece. Foi o que se pôde verificar durante o transe do Candomblé de caboclo, no qual a voz de Loredana não é rebatida por outras vozes, ainda que a sua perspectiva sofra mudanças em razão de sua gradual abertura ao Outro. Também na festa de Iemanjá não há uma polifonia que se escuta; no entanto, não há personagens estrangeiros na cena. Assim, mesmo a voz de Moéma prevalecendo, ela é uma personagem brasileira; portanto, ainda que ela lance um olhar distanciado para o Brasil, não se trata de um olhar estrangeiro.

Ainda relacionada à polifonia, uma segunda “surpresa” se apresenta. Observou-se que a antropologia pós-moderna, que ganha força ao longo dos anos de 1980, retoma o conceito de polifonia de Bakhtin para trabalhar com pluralidades de narrativas em estudos etnográficos. Esse trânsito da polifonia, do mundo ficcional para o extraficcional, atrelado ao fato de o livro ter sido escrito nos anos de 1980, confirma a vocação etnográfica, de acento pós-modernista, de Roblès, a aproximação entre literatura e antropologia e o embaralhamento entre ficção e mundo extraficcional que, pelo viés da polifonia, atua no romance.

Associada a essa coincidência se tem o fato de que uma certa antropologia (ameríndia) fornece chaves de leitura para algumas tramas, como a que gira em torno de Elaine e seus colegas pesquisadores. Além disso, o próprio romance articula temas caros à antropologia, como o encontro entre brancos e índios, os conflitos entre estudar índios e pertencer a comunidades indígenas etc., e também traz personagens que são antropólogos. Ademais, a experiência antropológica dos personagens tende fortemente a se estender aos leitores, pois ao se deslocarem de uma perspectiva para outra, mas também, de um mundo para outro – mais uma vez falando sob a influência do perspectivismo –, eles acabam por realizar deslocamentos de signo antropológico.

Ainda no que concerne às surpresas, isto é, aos aspectos que não estavam previstos, mas que ao longo das análises foram se revelando, não posso deixar de mencionar dois fatores. O primeiro deles diz respeito à menção à tradução feita no próprio romance. Um “problema” de tradução figura como a explicação final para uma das principais tramas do livro, qual seja, a que envolve Elaine e a expedição de que ela participa. Ao final dessa trama, Elaine descobre que um livro escrito por Athanasius Kircher, o jesuíta barroco, tinha sido usado por algum padre que tentara catequizar os índios da região. Os desenhos de plantas, animais etc. feitos por Kircher auxiliavam o padre na sua tarefa de ensinar para os índios o latim.

Mensagens que circularam por séculos, mas que foram se deturpando ao longo do tempo, acabaram por construir um grande mal-entendido. Talvez a fonte desse mal-entendido esteja no fato de que, entre jesuítas ocidentais e índios da Amazônia brasileira, duas ontologias muito distintas estão em jogo. Nesse caso, a tradução, como lembra Eduardo Viveiros de Castro (2004), precisaria operar por equívocos e tentar controlá-los. A personagem Elaine, séculos depois, ao se encontrar sozinha na floresta amazônica, enxerga as brechas e os ruídos das passagens, e como em uma montagem de quebra cabeças vai realizando traduções. Na linha de interpretação seguida nas análises, foi possível atribuir a Elaine um lugar de entre-meio, de tradutora e metaforicamente Xamã, pois ela atravessa mundos, ainda que simbolicamente, para entender o que se deu nas passagens; compreender o que estava na mensagem “original” deixada pelos jesuítas europeus do século XVII e o que havia chegado até os ameríndios dos dias atuais.

Por outro lado, o mito de Babel também atua fortemente nesse momento do romance. As suas referências podem ser recuperadas mediante as alusões feitas a um

livro escrito no mundo extra-ficcional por Athanasius Kircher, *Turris Babel*, e pelo fascínio que essa torre e seus mitos provocam no jesuíta. O fracasso do entendimento no encontro de brancos com índios deixa claro que se há alguma língua universal possível no mundo pós-Babel, essa língua é a própria tradução – parafraseando Humberto Eco³⁴⁰ –, ainda que ela esteja também sujeita a equívocos e que precise ter os seus termos repensados.

A trama acaba com um comentário acerca dos equívocos e desentendimentos aos quais está sujeita uma tradução: “À chaque transfert du message originel, quelque chose se perdait, quelque chose s’inventait [...]”. Deste modo, a própria noção de tradução funciona como uma explicação para os rumos da trama. A descoberta que se revela durante as análises é que a tradução brasileira (mas, nesse caso, não porque ela é brasileira, e sim por ser uma tradução) dá uma realização a mais a esse comentário, pois ele é lido, pelos leitores brasileiros, numa tradução: “A cada transferência da mensagem original, algo se perdia, algo se inventava [...]”.

Jacques Derrida, ao se debruçar sobre o conhecido texto de Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers* (A tarefa do tradutor), lembra que esse é um texto sobre a tradução e que é também um prefácio a uma tradução (para o alemão) do livro *Tableaux parisiens*, de Charles Baudelaire. Derrida, por sua vez, lê Benjamin a partir da tradução (para o francês) de Maurice de Gandillac. Após reconstituir essas relações (tradutórias), ele se questiona: a tradução é apenas um tema para esse texto?³⁴¹ Como num processo de *mise en abyme*, o leitor brasileiro é também levado a encarar o tema da tradução, que opera no próprio romance, a partir da leitura de sua tradução. Desse modo, ele se aproxima do tema mediante a sua realização, refletindo sobre ele a partir de uma experiência tradutória.

Por fim, chega-se à última surpresa. Ao morrer nas areias de uma praia, a personagem Moéma ativa a imagem de Moema, índia preterida por Diogo Álvares no poema épico de Santa Rita Durão, *Caramuru*. No início do romance, em Canoa Quebrada, Moéma se apaixona por um índio, Aynoré, e lhe surge a obsessão de partir com ele para sua tribo e se tornar índia. O devir índia não realizado de Moéma, pois Aynoré a trai, retorna ao fim do romance. A sua morte na praia pode evocar no leitor a

³⁴⁰ “La langue de l’Europe, c’est la traduction” (ECO, 2007, s/p). U. ECO, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Grasset Paris, 2007.

³⁴¹ “[...] la traduction, est-ce seulement un thème pour ce texte [...]?”. (DERRIDA, 1985/1998, p. 1).

Moema pintada por Vitor Meirelles, igualmente morta nas areias da praia. Percebe-se que a intertextualidade que atua no romance se refere a obras (artísticas e literárias) do patrimônio nacional brasileiro. Nesse sentido, é possível que ela seja acessada com mais facilidade por leitores brasileiros, ou, eventualmente, claro, por leitores franceses informados sobre o Brasil. No entanto, cabe lembrar, falando sob a influência de Genette (1982), que mesmo que esses intertextos sejam prescindíveis para a leitura da obra, isto é, para a produção de sentido do texto, eles dão acesso a outras camadas textuais, possibilitando que a leitura se realize em diferentes níveis.

A tradução contribui, assim, para revelar intertextos latentes no original. São, no caso do exemplo acima retomado, intertextos diretamente ligados a um dos eixos estruturantes do romance, qual seja, o encontro entre o Velho e o Novo Mundo. Dessa forma, o texto traduzido fortalece redes de significância e também reitera a própria sistemática da obra (BERMAN, 1995), desvelando-a para os leitores da tradução. Significância que, como lembra Genette (1982), se produz exatamente pela intertextualidade, pois a leitura “linear” de textos literários produz “apenas” o sentido.³⁴²

Novas aberturas...

Haveria, nas análises aqui realizadas, um modo próprio de proceder que pode ser extensível a traduções de romances ambientados no mesmo país dos leitores receptores da obra traduzida? Nesta tese, analisei passagens da tradução brasileira de um romance francês situado no Brasil –parte dele, pois, como se sabe, uma das seis tramas está situada na Europa. No entanto, pensando hipoteticamente em uma tradução argentina de um romance alemão situado na Argentina, ou em uma tradução inglesa de um romance espanhol situado na Inglaterra (os exemplos são infinitos), caminhos similares poderiam ser percorridos para a realização de análises? Ou seja, seria válido ou produtivo

³⁴² A noção de intertextualidade à qual Genette faz referência foi cunhada por Michael Riffaterre: “*L’intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens*” (RIFATERRE, 1979/1982 *apud* GENETTE, 1982, p. 9) / “A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio à leitura literária. Apenas ela, com efeito, produz a significância, ao passo que a leitura linear, comum aos textos literário e não literário, produz apenas o sentido”.

generalizar ou estender o procedimento analítico experimentado nesta tese para outros casos similares?

Cabe, antes de mais nada, reforçar que dois aspectos específicos foram aqui priorizados: o dilema do estrangeiro-familiar e os marcadores culturais como marcadores da diferença. Para cunhar a noção de estrangeiro-familiar, considerei os escritos de Antoine Berman (1984) e Paul Ricoeur (2004) acerca do dilema do estrangeiro na tradução, e, para pensar a noção de marcadores culturais como marcadores da diferença, me ative a escritos de Francis Henrik Aubert (2006) e Adriana Zavaglia (2014), tendo por base a noção de cultura problematizada por Manuela Carneiro da Cunha (2017). Esses aspectos podem ser extensíveis a outras traduções que operem no âmbito do cenário acima descrito. Isto é, na tradução de romances ambientados no mesmo país dos leitores receptores da tradução, é possível verificar até que ponto o dilema do estrangeiro se inverte; até que ponto o desafio de traduzir o estrangeiro aparece como um desafio de traduzir um familiar-estrangeiro, e como essas inversões se produzem.

No que concerne à cultura veiculada pelo texto, às traduções culturais e aos marcadores culturais, análises similares podem ser realizadas, desde que se tenha sempre em conta o caráter intrinsecamente relacional de todas essas noções. Isto é, as transferências culturais realizadas na/pela tradução precisam ser analisadas caso a caso e relacionalmente, incluindo nas análises os cenários das obras, os seus personagens, o espaço de recepção da tradução e os seus leitores em potencial – eventualmente, de modo pontual, pode ser necessário considerar nas análises o autor do livro e os tradutores. Trata-se, portanto, de desenvolver uma atenção própria “a cada vez”, nunca “de uma vez por todas”.

No que diz respeito propriamente aos marcadores culturais, uma especificidade foi encontrada nesse tipo de tradução. Enquanto tais marcadores costumam aparecer no momento da tradução de um romance, quando uma diferença se estabelece entre o que é familiar para a cultura de partida e o que é familiar para a cultura de chegada, em romances ambientados em um país estrangeiro os marcadores culturais já preexistem à tradução. O original já comporta um contraste. Portanto, quando eles chegam no texto traduzido, permanecem (ou não) marcadores, mas marcam outras diferenças, ou marcam diferenças similares, mas de outros modos, tal como se viu nas análises. Assim, uma possível contribuição desta tese para o campo dos estudos de tradução é uma

ampliação da noção de marcadores culturais e uma extensão do campo de abrangência desse construto teórico metodológico.

Ainda no que concerne a eventuais contribuições que esta tese pode trazer para a tradutologia, busquei reforçar a necessidade de trabalhar com marcadores culturais, nos quais a noção de cultura está implícita, deixando claro tanto nas análises como nas construções teóricas que essa é uma noção constitutivamente relacional, isto é, uma cultura só pode ser apreendida mediante a diferença que ela estabelece em relação a outra(s) cultura(s). Assim, é preciso pensar a cultura relacionalmente, mas também trabalhar com os marcadores culturais de modo relacional, enxergando através deles os diferentes olhares que se entre-olham na apreensão de uma cultura e compreendendo-os no âmbito dos sentidos e relações que se constituem nas tramas.

Se as questões aqui trabalhadas e problematizadas servirem de inspiração para que, a cada vez de modo diferente, outras investigações acerca do dilema do estrangeiro e dos marcadores culturais, com outros possíveis resultados, possam ser feitas, considero que esta tese terá cumprido, minimamente, a sua função.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. JEAN-MARIE BLAS DE ROBLÈS

- ROBLÈS, Jean-Marie Blas de. *La mémoire de riz*. Paris : Seuil, 1982.
- _____. What it means to Be in the forest. *Zingmagazine*, New York, v. 2, 1998.
- _____. *Libye Grecque, Romaine et Byzantine*. Aix-en-Provence : Édisud, 1999.
- _____. *Sites et Monuments Antiques de l'Algérie*. Aix-en-Provence : Édisud, 2003.
- _____. *Vestiges archéologiques du Liban*. Aix-en-Provence : Édisud, 2004.
- _____. *Là où les tigres sont chez eux*. Paris : Zulma, 2008a.
- _____. *Méduse en son miroir et d'autres textes*. Perpignan : Mare Nostrum, 2008b.
- _____. *Là où les tigres sont chez eux*. 2ème éd. Paris : J'ai lu, 2009.
- _____. *Prix du roman Fnac*. 2008c. 5 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I5whScAj3PI&t=153s>>. Acesso em: 18 out. 2018.
- _____. *O sucesso de Jean-Marie Blas de Roblès*. 2008d. Disponível em: <http://www1.rfi.fr/actubr/articles/107/article_13215.asp>. Acesso em: 18 out. 2018.
- _____. *Lá onde os tigres se sentem em casa*. Trad. Maria de Fátima Oliva do Coutto e Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Record, 2011a.
- _____. *La mémoire de riz*. 2ème éd. Paris : Zulma, 2011b.
- _____. *La mémoire de riz*. 3ème éd. Paris : J'ai Lu, 2014.
- _____. *Là où les tigres sont chez eux*. 3ème éd. Paris: Zulma, 2016.
- _____. *Là où les tigres sont chez eux, ou le roman de l'alterité*. Entrevista em processo de edição. 2017.
- _____. *Dans l'épaisseur de la chair*. Paris : Zulma, 2017b.

_____. *De l'archéologie à la littérature*, 2017a. Entrevista. Disponível em <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-discussions-du-soir-avec-jean-christophe-rufin/de-larcheologie-la-litterature>>. Acesso em: 18 out. 2018.

II. GERAIS

AIXELÁ, Javier Franco. Itens Culturais-Específicos em Tradução. Trad. Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. In: *Traduções*, Florianópolis, v. 5, n. 8, p. 185-218, jan./jun. 2013.

AMADO, Jorge. *Tereza batista cansada de guerra*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Capitães da Areia*. 65a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Quadrilha. In: _____. *Alguma poesia*. Belo Horizonte: Edições Pindorama, 1930.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

AUBERT, Francis Henrik. Desafios da tradução cultural (As aventuras tradutórias do Askeladden). *TradTerm*, São Paulo, v. 2, p. 3-44, 1995.

_____. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TradTerm*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 99-128, 1998.

_____. Traduzindo as diferenças extra-lingüísticas – procedimentos e condicionantes. *TradTerm*, São Paulo, v. 9, p. 151-172, 2003.

AUBERT, Francis Henrik; ZAVAGLIA, Adriana. Cultural Markers in Brazilian Translation. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, London, v. 13, n. 1, p. 38-47, 2009.

BAKER, Mona. Linguística e Estudos Culturais. Tradução: Marcia A. P. Martins e Patricia Broers-Lehmann. In: MARTINS, Marcia A. P. (org). *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BAKHTINE, Mikhail. *La Poétique de Dostoïevski*. 2e éd. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1963/1970.

BARNES, Julian. *Flaubert's Parrot*. Londres: Jonathan Cape, 1984.

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. 10ème éd. Paris: Seuil, 1973/2000.

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BASTIDE, Roger. A propósito da poesia como método sociológico. In: QUEIRÓZ, M. I. P. (Org.). *Roger Bastide* (col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo, Ática, 1946/1983.

BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur. In: _____. *Oeuvres*, tome I. Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 1923/2000.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte : Fale/UFMG, 1923/2008.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger* : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris : Gallimard, 1984.

_____. *Pour une critique des traductions*: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*: cultura e tradução na Alemanha romântica. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

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

BHABHA, Homi. *The location of culture*. London; New York: Routledge, 1994.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998/2013.

BLOG WODKA. *Jean-Marie Blas de Roblès: Là où les tigres sont chez eux*. 2008. Disponível em: <<http://wodka.over-blog.com/article-24858164.html>>. Acesso em: 18 out. 2018.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BROCAS, Alexis. *Un tigre dans le tigre, cent romans dans un roman*. 2008. Disponível em: <<http://www.zulma.fr/auteur-jean-marie-blas-de-robles-318.html>>_. Acesso em: 18 out. 2018

CAMARGO, Raquel. Tradução de obras de literatura contemporânea francesa no Brasil: uma comparação entre representações do Brasil a partir de elementos estéticos. *Cultura & Tradução*, João Pessoa, v. 3, n. 1, p. 69-80, 2014. Disponível em: <periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/view/21701/12202>. Acesso em 18 out. 2018.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 1965/2006.

_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Mana: estudos de antropologia social*, Rio de Janeiro, v. 4, n.1, p. 7-22, abr./1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100001>. Acesso em: 18 out. 2018.

_____. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Cultura com aspas: e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ubu, 2017.

CICCHELLI, Vincenzo. *Pluriel et commun : Sociologie d'un monde cosmopolite*. Paris : Les Presses de Sciences Po, 2016.

CHAVES, Luís. *Os Pelourinhos: elementos para o seu catálogo geral*. Lisboa: Edições José Fernandes Júnior, 1938.

CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal: o profetismo tupiguarani*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

CRÉPON, Marc. La traduction entre les cultures. *Revue germanique internationale*. Paris, p. 21, p. 71-82. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rgi/998>>. Acesso em 18 out. 2018.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

DA MATTA, Roberto. A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia. In: _____. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Le Pli : Leibniz et le baroque*. Paris : Éditions de Minuit, 1988.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: _____. *Psyché : Invention de l'autre*. Paris : Galilée, 1985/1998. p. 203-235.

_____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru*: poema épico do descobrimento da Bahia. São Paulo: Martin Claret, 2006/1781.

DURKHEIM, Emile. *As regras do método sociológico*. Trad. Walter Solon. São Paulo: Edipro, 1895/2012.

ECO, Umberto. *Dire presque la même chose – Expériences de traduction*. Paris : Grasset, 2007.

ESQUIVEL, Laura. *Malinche*. Buenos Aires: Suma, 2005.

FALEIROS, Álvaro. Traduções canibais (uma poética xamânica do traduzir). No prelo.

FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. Milton Hatoum e Samuel Titan Junior. São Paulo: CosacNaify, 2004.

GARRETT, Almeida; DIAS, Augusto C.; DIAS, Maria H.; DIAS, Luís A. C. *Romanceiro* (col. Obras completas de Almeida Garrett). Lisboa: Estampa, 1843-1851/1983.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1998.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.

GIGNOUX, Anne-Claire. De l'intertextualité à la réécriture. *Cahiers de Narratologie*, Nice, n. 13, set. 2006. Disponível em: <<http://narratologie.revues.org/329>>. Acesso em: 18 out. 2018.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Die Wahlverwandtschaften*. The Project Gutenberg, 1809/2000. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/2403/pg2403-images.html>>. Acesso em: 18 out. 2018.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Companhia das Letras, 1809/2014.

GRUNSPAN-JASMIN, Elise. *Lãmpião, Senhor do Sertão*: vidas e mortes de um cangaceiro. Trad. Maria Celeste Franco Faria Marcondes e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2006.

HAMLIN, Cynthia; FERREIRA, Jonatas. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 18(3): 336, setembro-dezembro 2010.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HEIDEGGER, Martin. "...l'homme habite en poète...". In : _____. *Essais et conférences*. Trad. André Préau. Paris: Gallimard, 1958. p. 224-245.

_____. "... poeticamente o homem habita...". In: _____. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

HEMINGWAY, Ernest. *O velho e o mar*. Oeiras: Livros do Brasil, 1952/1998.

HERSENT, Jean-François. Traduire ou la reencontre entre les cultures. *Littératures étrangères* [Bulletin des bibliothèques de France], Paris, t. 48, n. 5, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936/1978.

_____. *Visão do paraíso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

HÖLDERLIN, Friedrich. En bleu adorable. In : _____. *Œuvres*. Trad. André du Bouchet. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, Reuben Arthur (Ed.). *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959. p. 232-9.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris, Gallimard, 1978.

KRISTEVA, Julia. *Semeiotikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

LÉRY, Jean de. *História de uma viagem feita à terra do Brasil*. Trad. Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1926.

_____. *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*. In : LESTRINGANT, Frank (Ed.). _____. (coll. Les Classiques de Poche, n. 707). Paris : Librairie Générale Française, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1955/1996.

_____. *Mito e Significado*. Trad. Antônio Marques Bessa. Coletivo Sabotagem, 1978.

MARTINS, Lineimar. *Anthropology and translation*, 2013. Entrevista. Disponível em: <<http://translathoughts.com/2013/06/anthropology-and-translation/>>. Acesso em: 18 out. 2018.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 1980/2016.

MOURA, Jean-Marc. *Lire l'exotisme*. Paris : Dunod, 1992.

MOURALIS, Bernard. *Les contre-littératures*. Paris : Presses Universitaires de France, 1975.

MUNHOZ, Dercio Garcia. Inflação Brasileira: Os ensinamentos desde a crise dos anos 30. *Economia Contemporânea*, n. 1, janeiro-junho, 1997, pp. 59-87. Disponível em: <http://www.ie.ufrj.br/images/pesquisa/publicacoes/rec/REC%201/REC_1.1_03_Inflacao_brasileira_os_ensinamentos_desde_a_crise_dos_anos_30.pdf> Acesso em: 18 out. 2018.

NOVAES, Caio Bradbury; ROSSI, Célia Regina. O corpo das mulheres brasileiras e o seu estereótipo no universo fitness em Portugal. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 52, jul. 2018. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n52/1809-4449-cpa-18094449201800520016.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2018.

OLIVIERI-GODET, Rita. As alteridades do mundo num Brasil barroco: “Là où les tigres sont chez eux”, de Jean-Marie Blas de Roblès. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 47-56, jul/dez 2009.

OLIVIERI-GODET, Rita. Le Brésil dans l’imaginaire littéraire français actuel : images de la latinité et du métissage. *Silène* [Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris], Nanterre, 2011. Disponível em: <http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=79>. Acesso em: 18 out. 2018.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Littérature générale et comparée et imaginaire. In: Sociedad Española de Literatura General y Comparada. 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (v. IX). Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1995/2006. p. 81-95. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/littrature-gnerale-et-compare-et-imaginaire-0/>>. Acesso em: 18 out. 2018.

PEIXOTO, Fernanda Areas. O nativo e o narrativo. Os trópicos de Lévi-Strauss e a África de Michel Leiris. In: GROSSI, Miriam Pilar; MOTTA, Antonio; CAVIGNAC, Julie Antoinette (Org.). *Antropologia francesa no século XX*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Editora Massangana, 1992/2006.

PYM, Anthony. Título. *Explorando teorias da tradução*. Trad. Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri e Juliana Steil. São Paulo : Perspectiva, 2017.

RIAUEDEL, Michel (Org.). *France-Brésil*. Paris : Association pour la diffusion de la pensée française (catalogue des ouvrages disponibles en France sur le Brésil : arts, littérature, sciences humaines), 2005.

_____. *Intertextualité et transferts (Brésil, États-Unis, Europe)* : réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina César (Rio de Janeiro, 1952-1983). 2007. 618 folhas. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). École doctorale Lettres Langues Spectacles. Université Paris X – Nanterre, Paris, 2007.

_____. Transfert et différence : Condition du traducteur, condition de la traduction. In : MONTEL-HURIN, Elise (Org.). *Écritures et pratiques de la traduction*. Neuville-sur-Saône : éditions Chemins de tr@verse, 2015a. p. 39-51. Disponível em: <<https://transactions.sendowl.com/orders/9002797/download/c627468c99d7f1b341f87fa1eaa9ace7>>. Acesso em : 18 out. 2018.

_____. Literatura vs história: uma questão anacrônica?. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 157-166, jun. 2015b. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i20p157-166>>. Acesso em: 18 out. 2018.

_____. *Les cœurs simples*. Généalogies indigènes, de Gustave Flaubert a Milton Hatoum. 2018, no prelo.

RIBEIRO, João Ubaldo. Jorge Amado e a invenção do Brasil. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 73, p. 97-103, out-nov-dez/2012.

RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004.

RIVAS, Pierre. A recepção da literatura brasileira na França. In: RIAUEDEL, Michel (Org.). *France-Brésil*. Paris : Association pour la diffusion de la pensée française (catalogue des ouvrages disponibles en France sur le Brésil : arts, littérature, sciences humaines), 2005.

ROSENZWEIG, Franz. Die Schrift und Luther. In: HANS, Joachim Störig. *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.

SAÏD, Edward. *L'Orientalisme* : l'Orient créé par l'Occident. Paris : Seuil, 1978/1980.

SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*. Lisboa: Caminho, 2008.

SCHEURMANN, Erich. *O Papalagui*. São Paulo: Marco Zero, 1920/2003.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Trad. Celso R. Braida. *Princípios*, Natal, v. 14, n. 21, p. 233-265, jan./jun. 1813/2007.

SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers et Textes sur Gauguin et l'Océanie*. Paris: Fata Morgana, 1978.

SOUSA, Celeste Ribeiro de. *Retratos do Brasil: hetero-imagens literárias alemãs no Brasil*. São Paulo: Arte & Ciência, 1996.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, p. 442-464, abr. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145663/139603>>. Acesso em: 18 out. 2018.

SUASSUNA, Ariano. In: BEAKAUFFMAN. Romance da nau catrineta. Disponível em: <http://www.beakauffmann.com/mpb_r/romance-da-nau-catarineta.html>. Acesso em 18 out. 2018.

SUHETT, Verônica. Os itens de especificidade cultural na tradução de *From Another World*, de Ana Maria Machado. *Cadernos do CNLF*, v. XIV, n. 2, t. 2, p. 1444-1470, 2005. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlftomo_2/1444-1470.pdf>. Acesso em: 18 de outubro de 2018.

TRADUIRE L'AUTRE: Pratiques interlinguistiques et écritures ethnographiques, 2017, Forlì, Itália. <http://transfers.ens.fr/IMG/pdf/traduire_1_autre-programme.pdf>. Acesso em: 18 out. 2018.

VENUTI, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Diferrence*. London: Routledge, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 out. 2018.

_____. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, San Antonio, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan/2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; SZTUTMAN, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro* (col. Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

ZAVAGLIA, Adriana. As relações culturais na tradução de textos especializados. *Linguagem*, São Carlos, v. 10, p. 1-9, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2007.