UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS JUDAICOS
E ÁRABES

FELIPE BENJAMIN FRANCISCO

**Pode entrar Meryl Streep! A ética da
tradução em um romance de Rachid Daif**

Versão corrigida

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS JUDAICOS
E ÁRABES

Pode entrar Meryl Streep! A ética da tradução em um romance de Rachid Daif

Felipe Benjamin Francisco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos Judaicos e Árabes, Área de Atuação: Estudos
Árabes, do Departamento de Letras Orientais da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de
Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Safa Alferd Abou Chahla Jubran

Versão corrigida

São Paulo
2014

*À minha mãe, que abriu meus olhos com seu amor, ao me ver
alcançando o ápice do desequilíbrio nos últimos anos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus professores de língua árabe: Mona Mohamad Hawi, Michel Sleiman e Mamede Mustafá Jarouche, cujo auxílio não veio apenas na forma de comentários e sugestões para o texto desta dissertação, mas se tem feito presente desde os meus tempos de graduação, uma vez que sempre se mostraram extremamente acessíveis, solícitos e pacientes, não apenas comigo, mas com todos os alunos da habilitação em árabe da Universidade de São Paulo.

Dentre meus professores, gostaria de agradecer especialmente à professora Safa Jubran, minha primeira professora de língua árabe. Agradeço toda a atenção, compromisso e rigidez com que tem acompanhado meu percurso acadêmico, do primeiro ano de estudo em língua árabe, passando pela iniciação científica, até chegarmos ao fim do mestrado, totalizando sete anos de convivência. Manifesto também minha gratidão pelo seu constante apoio no que se refere à minha vida profissional e acadêmica, além de sua compreensão frente aos meus problemas de ordem pessoal.

RESUMO

Este estudo consiste numa análise da tradução do romance *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb* (تصطفل ميريل ستريب), de Rachid Daif, proposta por nós, do árabe ao português brasileiro. Com base no trabalho de Antoine Berman, *A Tradução e a Letra, ou o Albergue do Longínquo*, selecionaram-se decisões tradutórias que demonstrassem o nosso esforço em realizar uma tradução que levasse em conta o objetivo ético do traduzir, acolhendo o Estrangeiro que reside no texto original. Com essa finalidade, analisou-se a ação de três “tendências deformadoras” próprias da tradução da prosa literária, que agem sobre os traços mais característicos desse romance; são elas: 1) o empobrecimento quantitativo; 2) a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares; e 3) o apagamento das superposições de línguas. Em seguida, avalia-se até que ponto se consegue evitar essas forças deformadoras que afastam a tradução de seu objetivo ético, uma vez que destroem a “letra” do texto, isto é, a sua forma, em favor da transmissão do sentido. Conclui-se que, embora o tradutor tenha consciência da atuação dessas tendências durante o processo tradutório, esse não consegue se libertar plenamente delas. No entanto, isso não o impede de encontrar soluções que possibilitem a manifestação das estranhezas e das particularidades do texto original na língua de chegada, obedecendo à ética da tradução.

Palavras-chave: Antoine Berman. Literatura árabe. Rachid Daif. Tradutologia.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the translation, proposed by us, of the novel *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb* (تصطفل ميريل ستريب) by Rashid Al-Daif, from Arabic into Brazilian Portuguese. Based on the theory proposed by Antoine Berman in his work *La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain*, we selected some of our translation decisions so as to demonstrate the effort of performing a translation with the ethical goal of hosting the foreigner who inhabits the source text. In order to do so, we analyze the action of three “deforming tendencies” typical of translating literary prose, which affect the inherent character of this novel. They are as follow: 1) quantitative impoverishment; 2) the destruction of vernacular networks or their exoticization; and 3) the effacement of the superimposition of languages. Then, we consider how well we can neutralize these deforming forces, which keep the translation away from its ethical aim by destroying the text “letter”, its form, so as to keep the content transmission. To summarize, even though the translator is conscious of how these tendencies work during the translation process, he cannot free himself completely from these forces. However, this does not stop him from finding solutions that enable the manifestation of the strangeness and particularities of the source text, within the target language, according to the ethics of translation.

Keywords: Antoine Berman. Arabic literature. Rashid Al-Daif. Translatology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
 CAPÍTULO I	
Autor, obra e temática.....	4
1.1. Rachid Daif: o autor de <i>Tiṣṭifil Mīrīl Strīb</i>	4
1.2. <i>Tiṣṭifil Mīrīl Strīb</i>	17
 CAPÍTULO II	
Acolhendo Meryl Streep: análise da tradução do	
romance.....	30
2.1. Sobre o conceito de tradução.....	30
2.2. Berman e a tradutologia.....	32
2.3. A tradução etnocêntrica e a “letra”.....	33
2.4. A ética da tradução.....	35
2.5. A analítica da tradução e as tendências	
deformadoras.....	36
2.6. Análise da tradução.....	38
2.6.1. O empobrecimento quantitativo.....	40
2.6.2. A destruição ou a exotização das redes de	
linguagens vernaculares	73
2.6.3. O apagamento das superposições de	
línguas.....	113
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 130
 REFERÊNCIAS.....	 134

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste na análise e discussão das decisões tomadas na tradução do romance *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*, de Rachid Daif, proposta por nós¹, com a finalidade de se avaliar as possibilidades e os limites de se realizar uma tradução ética, tal como entendida por Antoine Berman, em *A Tradução e a Letra, ou o Albergue do Longínquo*.

O autor Rachid Daif vem sendo muito traduzido para as línguas europeias, devido ao sucesso de seu estilo no panorama literário árabe contemporâneo. Dentre tantos romances, a escolha de *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb* se deu por dois motivos: em primeiro lugar, pelo impacto da temática, ao tratar das questões morais que envolvem o tabu do sexo, na sociedade árabe; em segundo lugar, pelos meios utilizados pelo autor para colocar em pauta estas questões e dar forma à narrativa.

O espaço polilinguístico da prosa literária, no caso desse romance, consiste num desafio ao tradutor, pois no texto temos quatro línguas que coexistem: o árabe padrão, o árabe dialetal libanês, o inglês e o francês, retratando a realidade linguística atual do Líbano. Ainda assim, essa pluralidade linguística ajuda a compor uma linguagem clara e simples, de forte caráter oral, produzindo na voz do narrador-protagonista um efeito de realidade.

¹ A tradução completa se encontra finalizada, porém, por necessitar de revisão e por motivo de possível publicação, deixamos de incluir o texto completo na dissertação.

Por essa razão, buscou-se nas reflexões de Antoine Berman, acerca da tradutologia e da filosofia da tradução, como encontrar estratégias que permitissem não só transmitir o sentido do texto, mas também a sua forma. Nisso consiste o objetivo ético da tradução, isto é, acolher o texto de partida em toda sua estranheza, ao invés de adaptá-lo e modificá-lo, movido por uma fidelidade cega à língua de chegada.

Por meio da análise dos casos que nos desafiaram ao longo da tradução do romance identificamos como atua a sistemática da deformação no texto original durante o processo tradutório, visto que existem tendências deformadoras que predominam na obra. Logo, é necessário avaliar até que ponto o tradutor é capaz de neutralizar essas tendências, a fim de atingir o objetivo ético da tradução.

Vale dizer que estudos anteriores já haviam mostrado a pertinência de se utilizar a obra de Berman como base teórica para este tipo de trabalho, tais como “*Etude de Traduction et Retraduction de la Cartomancienne de Machado de Assis*”² e “A Sistemática da Deformação na Tradução Brasileira de *Ragazzi di Vita*, de Pasolini”³, dissertações realizados junto ao programa de pós-graduação em Estudos da Tradução, do Centro de Comunicação e Expressão da Ufsc.

Quanto à organização desta dissertação, o texto se divide em dois capítulos que se desenvolveram de maneira paralela ao processo tradutório do romance.

²GAILLARD, F. *Etude de Traduction et Retraduction de la Cartomancienne de Machado de Assis*. 128 páginas. Dissertação. Pós-graduação em Estudos da Tradução. Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Maio de 2006. Cópia digital.

³ RIVELLO DA SILVA, S. *A Sistemática da Deformação na Tradução Brasileira de Ragazzi di Vita, de Pasolini*. 106 páginas. Dissertação. Pós-graduação em Estudos da Tradução. Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007. Cópia digital.

O **Capítulo I** apresenta as estratégias adotadas antes de se iniciar a tradução, isto é, realiza-se primeiramente uma descrição do estilo do autor Rachid Daif, juntamente com um estudo geral de suas obras. Já num segundo momento, analisam-se as principais características do romance *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*, a fim de delimitar os casos que revelam as especificidades do texto, servindo para a análise da tradução.

O **Capítulo II** constitui o desenvolvimento da dissertação em si. Após discutirmos o conceito de tradução no século XX, apresentamos a analítica desta atividade proposta por Berman para identificar e, a partir disso, verificar a possibilidade de neutralizar as tendências deformadoras que agem com maior força sobre o romance. Dessa forma, selecionaram-se casos que demonstram os efeitos de três dessas tendências, que são elas: o empobrecimento quantitativo; a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares; e o apagamento das superposições de línguas.

Vale dizer que a tradução do romance e sua análise se apoiaram mutuamente uma na outra. Ao passo que se realizava a análise dos casos, a tradução foi ocorrendo paralelamente de forma a tentar diminuir a ação dessas forças deformadoras, objetivando proteger ao máximo a forma do texto, o que Berman chama de “letra”.⁴

⁴ O termo “letra”, usado por Berman, aparecerá nesta dissertação sempre entre aspas, para diferenciá-lo de outros usos que eventualmente possam aparecer ao longo do texto, como o referente ao grafema, por exemplo.

CAPÍTULO I

Autor, obra e temática

1.1. Rachid Daif: o autor de *Tiṣṭifil Mūrīl Strīb*

Há uma diferença entre o intelectual, o escritor e o pesquisador. Existem escritores intelectuais e pesquisadores intelectuais, porém há também aqueles que são escritores e pesquisadores apenas. Eu pertenço ao segundo grupo. Sou apenas romancista e professor universitário. Não sou intelectual, pois a minha definição de intelectual é a histórica: o intelectual é o escritor, o pesquisador ou o advogado que se utiliza do “prestígio” e de sua importância por uma causa que considere justa (...). O romancista, o poeta, ou o pesquisador adquirem sua importância pela causa a que servem e não o contrário⁵.

A importância de Rachid Daif enquanto escritor contemporâneo de língua árabe resulta certamente da inovação no campo da narrativa literária em prosa. Utilizando-se de uma linguagem direta, clara e sem embelezamentos retóricos, Rachid busca alcançar um único fim: fornecer prazer ao leitor, simulando histórias reais.

⁵ Tradução nossa de:

"هناك فرق بين المثقف والكاتب والباحث. هناك كتاب مثقفون وباحثون مثقفون، وهناك كتاب وباحثون فحسب. أنا من النوع الثاني. أنا روائي وأستاذ جامعي فقط. لست مثقفاً، وتحديد للمثقف هو التحديد التاريخي: المثقف هو الكاتب أو الباحث أو المحامي الذي يستخدم الـ"بريستيج" وأهميته من أجل قضية يعتبرها عادلة (...) فالروائي أو الشاعر أو الباحث يستمد أهميته من القضية التي يريد خدمتها وليس العكس."

Rachid Daif numa entrevista concedida a 'Ādam Šams Addīn, em 2012, publicada sob o título الإبداع الروائي لوحة... ولكل رواية مكان فيها (*Al'ibda' arriwā'ī lawḥa... wa-li-kull riwāya makān fihā*) [A criatividade é uma tela, onde todo romance tem seu espaço], no sítio <http://shabab.assafir.com:8080/Interview/?InterviewID=140> (último acesso 10/07/2013 às 16:30). Ressalta-se ainda que o sistema de transliteração dos termos e trechos árabes segue quase totalmente a proposta de transliteração de Safa A-C. Jubran, publicada em Revista *Tiraz*, n. 1, 2004, p. 17.

Os primeiros trabalhos de Daif estão situados no contexto da Guerra Civil Libanesa (1975-90) que serviu como fator impulsionador da produção literária do escritor e de outros da sua geração, isto é, aqueles nascidos em meados da década de 40 em diante. De acordo com Amyuni (1996:178) o caos e a destruição exigiram que os romancistas dessa geração buscassem novas formas para explicar a realidade que a sociedade libanesa vivia. Para tal, fizeram-se necessárias novas formas de expressão e de temas que dessem conta das tragédias dos tempos de guerra sectária que dizimou milhares de vidas, destruindo o país e seu símbolo, a cidade de Beirute. Entre seus contemporâneos estão nomes como Elias Khoury, Huda Barakat e Abdo Wazen⁶, os quais, assim como Rachid

“frequentemente misturam técnicas realistas com fantasia. Esses escrevem fábulas que se movem entre a realidade e o sonho, criando cenários dentro de cenários (devaneios da imaginação do protagonista, ou pode-se até pensar em histórias de experiências reais da vida do protagonista) que muitas vezes convergem ou divergem, concretizando a fragmentação da cidade e do Eu”⁷.

⁶ Esses são apenas alguns romancistas dentre muitos autores libaneses que escrevem neste período. Destaca-se Elias Khoury (1948) por seus livros ambientados no período de guerra, tais como *Aljabal Aşşagîr* (A pequena montanha), *Rihlat Ġāndî Aşşagîr* (A viagem do pequeno Gandhi) e *Bāb Aşşams* (*Porta do Sol*, com tradução para o português por Safa A-C Jubran). Huda Barakat (1952) dialoga com a questão do medo resultante da guerra, em seu livro *Ḥajar Aḍḍaḥik* (*Pedra do riso*, 1990) onde o seu protagonista, um homossexual covarde, passa dias trancafiado em seu quarto enquanto Beirute é bombardeada. No livro de Abdo Wazen (1957) *Ḥadīqat Alḥawāss* (*Jardim das sensações*, 1993) seu protagonista passa por algo similar que resulta numa fragmentação do ‘Eu’, efeito da guerra e do medo, assim como acontece com os personagens de Khoury e Daif (Amyuni, p. 183).

⁷ Tradução nossa de AMYUNI, M.T. “Style as Politics in the poems and novels of Rashid al-Daif”. In *International Journal for Middle East Studies*, Vol 28, No 2 (1996), p. 183.

Dentre os romances mais conhecidos de Rachid que pertencem a essa fase⁸, encontra-se a primeira obra que lhe concedeu reconhecimento internacional *‘Azīzī Assayyid Kawābātā* (Caro senhor Kawabata), de 1995, a qual foi traduzida para nove idiomas: inglês, italiano, espanhol, francês, alemão, holandês, catalão, polonês e sueco.

Nessa obra de forte tom autobiográfico, ambientada em meio à guerra civil, o protagonista-autor dialoga com o contista e vencedor do prêmio Nobel de Literatura de 1968, o japonês Yasurani Kawabata. A escolha de se corresponder com Yasurani Kawabata se dá pelo fato de pertencer a uma realidade totalmente alheia à realidade libanesa e seus grupos sectários em conflito, conforme enfatiza o autor em várias ocasiões. A natureza estrangeira e neutra de Kawabata se destaca pelo seu suicídio, que não o levou a transformar-se em mártir, afinal não morreu por nenhuma grande Causa, diferentemente do que costuma acontecer no Líbano e no mundo árabe.

O narrador em primeira pessoa, vivendo uma situação de quase morte ao longo de todo o livro, dirige-se de forma epistolar ao seu interlocutor em busca de respostas e conselhos enquanto lhe conta histórias de sua família e amigos, além de seus medos e sonhos de juventude:

⁸ Dentre outros romances que tratam da temática da guerra civil estão: *Fuṣḥa mustahdafa bayna annu‘ās wan-nawm* (Espaço suscetível entre a sonolência e o sono), de 1986, *Tiqaniyyāt albu’s* (Mecanismos da miséria) de 1989, e *Nāḥiyat Albarā’a* (O Lado da Inocência) de 1997.

Dizem, caro senhor Kawabata, que no instante em que o ser humano está morrendo, passa-lhe diante dos olhos um filme rápido e desconcertante de toda a sua vida, fazendo-lhe lembrar de tudo que se passou, desde a infância até o último instante. No meu caso, posso assegurar para o senhor que nada disso aconteceu. Quando morri por um instante, diversas vezes, após ter sido atingido na nuca, nos ombros e em todas as partes do meu corpo, não me lembrei absolutamente de nada. Não passou diante de meus olhos uma memória sequer. Nada me preocupou - nem mesmo o além - a não ser a dor que sentia.⁹

Assim como nesse romance, Rachid faz uso corrente de um tom autobiográfico em seus trabalhos, não só por recorrer ao uso da primeira pessoa, como também de dar a alguns de seus protagonistas o seu próprio nome “Rachid”. Desse modo, o leitor tem a sensação de estar sendo confidente do autor de situações reais e íntimas pelas quais este já passou.

Em um de seus romances pós-guerra civil de título *Līrning 'Inglīš (Learning English*, de 1998) o protagonista da história é um homem de meia idade chamado Rachid que se julga moderno e educado, pois obteve seu doutorado na França, tornando-se professor de literatura no Líbano.

O romance se inicia quando o protagonista, sentado num café de Beirute, informa-se pelo jornal do assassinato de seu pai por vingança, na cidade de Zgharta, ao norte do Líbano, somente dois dias após seu enterro, resultando numa

⁹ Tradução nossa de:

"يقال يا سيد كواباتا، إن الإنسان، لحظة يموت، يجري أمام عينيه سريعا خاطفا شريط حياته كلها، فيتذكر كل ما جرى له منذ طفولته وحتى اللحظة التي انتهت إليهما. أما أنا، فأستطيع أن أؤكد لك أن شيئا من هذا لم يحدث لي. فحين مت للحظة، عدة مرات، إثر إصابتي في عنقي وفي كتفي وفي كل أنحاء جسمي، لم أتذكر شيئا على الإطلاق، ولم تعبر أمام عيني أي ذكرى من أي نوع كان، ولم يشغلني شيء، ولا حتى عالم ما بعد الموت، عن الألم الذي كنت أشعر به."

De *أزيزي السيد كواباتا*, *Azīzī Assayyid Kawābātā* (Meu caro senhor Kawabata), p. 10.

série de reflexões e histórias do personagem sobre sua família, sua origem e sua identidade. A história termina com o personagem tomando a decisão de ir à sua cidade natal.

Faz tempo que me transformei e meu mundo agora é outro, sem nenhuma ligação com o mundo em que fui criado, um mundo, que para mim, é como se fosse de uma outra vida, que não a minha vida de agora. *Une vie antérieure*, como dizem em francês. Agora estou feliz em viver neste meio, estou feliz de trabalhar como professor nesta universidade libanesa junto ao departamento de Língua e Literatura Árabes, na Faculdade de Letras. Além do mais, ganho um salário que me permite, apesar dos preços altíssimos e da inflação, ter uma casa (com o aluguel antigo naturalmente) num bairro nobre de Beirute, ao lado da região da Hamra, próximo ao luxuoso Hotel Bristol e nas proximidades da residência do primeiro-ministro atual, o senhor Rafiq Hariri, um dos homens mais ricos do mundo.¹⁰

Essas características em comum entre o autor e o personagem levam o leitor a crer que Rachid escreveu uma obra contando sua própria vida, uma vez que este também reside no centro de Beirute, realizou seu Doutorado na França e atualmente é professor universitário na *American Lebanese University*, onde ensina literatura árabe e escrita criativa, além de ser igualmente originário da cidade de Zgharta.

¹⁰ Tradução nossa de:

"فأنا من زمان تحوّلتُ وصار عالمي آخر لا علاقة له بهذا العالم الذي ربيت فيه، هذا العالم الذي بات بالنسبة إليّ كأنه من حياة أخرى غير حياتي التي أحيّاها. *antérieure* كما يقال في الفرنسية. فأنا الآن سعيد في هذا الوسط الذي أعيش فيه، سعيد في هذه الجامعة اللبنانية حيث أعمل أستاذًا في قسم اللغة العربية وأدّابها في كلية الآداب، وأقبض راتبًا يسمح لي، رغم كل الغلاء والتضخم وما إليهما، بأن يكون عندي بيت (إيجار قديم بالتأكيد!) في حيّ فخم من بيروت، فوق منطقة الحمراء، قرب أوتيل البريستول الفخم، على مقربة من منزل رئيس الوزراء الحالي السيد رفيق الحريري، أحد أغنياء العالم."

De *Līrning 'Ingliš (Learning English)*, p.16-17.

Outra obra em que há uma grande dificuldade em se distinguir o autor Rachid Daif de seu personagem é em *‘Awdat al’almānī ‘ilā rušdih* (Quando o alemão recobrou o seu bom senso, de 2006), romance que resultou do encontro de Rachid Daif com o escritor homossexual alemão Joachim Helfer, na ocasião de um intercâmbio promovido pelo governo alemão, que consistia em realizar um encontro entre um escritor alemão e um escritor “oriental”. Nele, Rachid conta a história de vida do escritor alemão ao passo que relata sua experiência de conviver com um escritor homossexual durante três semanas. O leitor pode assim acompanhar uma narrativa permeada por reflexões e questionamentos do protagonista acerca da homossexualidade e de outras questões morais envolvendo o relacionamento entre homem e mulher na Alemanha e no Líbano. Neste trecho, pode-se verificar o efeito de realidade que o autor cria na obra ao inserir informações verdadeiras sobre si próprio:

Que seja um homossexual então! Essa experiência pode ser muito útil, sobretudo, porque me interessa muito por questões morais, mais exatamente, pelas questões morais ligadas ao sexo. Eu escrevo sobre isso e acredito que a moralidade é uma zona de confronto entre a modernidade ocidental e aquilo em que nos encontramos, nós os árabes. Quando o meu romance “*Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*” foi traduzido ao francês, por tratar desse assunto de certo modo, toda vez que concedia uma entrevista para televisão, jornal ou rádio, eu repetia que a cama é o lugar onde ocorre o confronto efetivo entre o Oriente e o Ocidente!¹¹

¹¹ Tradução nossa de:

"فليكن مثلياً! فقد تكون تجربة مفيدة جداً، خاصةً وأنني أهتم كثيراً بأمور الأخلاق، والأخلاق الجنسية بالتحديد، وأكتب عن ذلك، وأعتبر أن الأخلاق ميدان صراع بين الحداثة الغربية وما نحن العرب عليه، وعندما تُرجمت روايتي "تصطفل ميريل ستريب" إلى الفرنسية، وهي تتناول هذا الموضوع نوعاً ما، كنت أردد كلما أجريت مقابلة مع تلفزيون أو جريدة أو إذاعة، أن الفراش هو المكان الذي يجري عليه الصراع الفعلي بين الشرق والغرب!"

De *‘Awdat al’almānī ‘ilā rušdih* (Quando o alemão recobrou o seu bom senso), p. 10.

No entanto, Daif ressalta que compor um texto em primeira pessoa, com seu nome ou não, faz parte de uma estratégia para entreter o leitor, já que, segundo ele, o leitor ganha maior interesse pelo que lê quando sente que aquilo que está sendo narrado é real e que de fato aconteceu, como explica a seguir:

Sinto uma liberdade extrema quando me imagino no lugar de um personagem de um dos meus romances [...]. Descobri com o tempo que o prazer do leitor duplica quando lê um romance que considera ser a vida do seu criador. O seu gosto se intensifica. É natural que o ser humano goste de um certo “voyeurismo” [“*başbaşa*”], isto é, de espiar a intimidade dos outros e saber o que se passa nela.¹²

Apesar de alguns dos protagonistas dos seus romances portarem seu nome, fica claro que esses personagens não são o autor Rachid Daif que, por sua vez, insiste em salientar que muitas vezes seus personagens consistem em pessoas as quais ele teria medo de se tornar igual¹³. Seus personagens são incoerentes e problemáticos, portadores de manias e obsessões que incomodam o leitor e causam desconforto. É por essa razão que surge a necessidade do autor em se colocar na pele de seus personagens como que para defender sua visão de mundo e seus pontos de vista.

O protagonista de *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*, por exemplo, consiste num homem machista obcecado por sexo, que ao longo de toda a narrativa tenta entender o

¹² Tradução nossa de:

"أشعر بحرية قصوى وأنا أتصوّر نفسي مكان شخصية روائية (...) اكتشفت مع الأيام أن متعة القارئ تتضاعف حين يقرأ رواية ويظنّ في الوقت نفسه أنّه يقرأ حياة صاحبها. تتكثّف لذته. الإنسان بطبعه يحب البصْبَصَة"، أي اختلاس النظر لرؤية دواخل الآخرين الحميمة، ومعرفة ما يجري فيها."

De uma entrevista concedida a Kamāl Riyāhī, publicada em 23/04/2007, no site <http://www.doroob.com/archives/?p=17014> (último acesso em 5/08/2012, 16:40).

¹³ Entrevista ao programa televisivo “*Hallik bi-l-beyt*” (Fique em casa) do canal *Almustaqbal*, cujo vídeo está publicado em: <http://www.rachideldaif.com/presse.php?lg=ar>, acessado em 12/07/2013 às 17:00.

comportamento de sua mulher, que segue o exemplo das “ocidentais”, visto que possui uma preferência por filmes e seriados estrangeiros, domina o inglês, além ter o hábito de fumar *Gauloises* e beber cerveja, como se verifica no primeiro encontro do casal. Assim, o leitor acompanha ao longo da narrativa as reflexões de “Raššūd” (“Rachidinho”), maneira como é chamado ironicamente pela esposa e pela sogra, o qual inventa uma série de justificativas e argumentos para suas atitudes imorais enquanto defende ser um exemplo de moralidade.

Como, por exemplo, no episódio em que faz sua esposa ingerir calmantes para poder fazer sexo contra a sua vontade, a fim de ter a confirmação de que esta praticara sexo anal antes de se casarem. Para ele, esse tipo de informação seria um direito seu enquanto marido e companheiro:

E daí se ela ficar brava? Não sou eu que sou o homem afinal? Não tenho o direito de desfrutar da minha mulher onde eu quiser, seja de dia ou de noite? Ainda mais porque eu não a fiz sentir dor, porque ela não sente dor lá e nem é virgem do lugar em que meti. Nem da boca ela é! E será que um estranho tem mais direito sobre ela do que eu? Será que um estranho, que não é seu esposo, tem o direito de desfrutá-la onde o seu esposo não tem? Isso é algo absolutamente inaceitável.¹⁴

Os personagens acima, assim como todos os outros personagens de Daif, podem ser identificados como pessoas comuns, já que não são heróis investidos de uma missão específica, muito menos são portadores de mensagens ideológicas ao leitor. Seus personagens são seres humanos reais com seus defeitos e

¹⁴ Tradução nossa de:

"شو المشكلة إذا غضبت؟ ألسنت أنا الرجل بعد كل شيء؟ ألا يحق لي التمتع بامرأتي متى أشاء من الليل والنهار ومنها؟ خصوصاً وأنني لم ألمها، لأنها لا تتألم هناك، ولأنها ليست ثيباً متى أحيئها. ولا حتى في فمها! فهل الغريب أحق بها مني، وهل يحق للغريب الذي لم يكن زوجها أن يتمتع بها حيث لا يحق لزوجها؟ هذا أمر غير مقبول على الإطلاق."

De تصطفل ميريل ستريب *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*, [TMS], p.132.

qualidades. A composição desses personagens está atrelada ao objetivo da literatura de Rachid Daif em promover o prazer da leitura incitando o leitor a crer que os personagens existam de fato, assim como nas antigas narrativas da tradição árabe:

Percebi que a beleza das “histórias” [’aḥbār] mencionadas nesses livros remete ao fato de não quererem dizer nada além delas mesmas! O narrador não incumbe os protagonistas das histórias com uma missão. Os protagonistas independentemente de sua condição permanecem seres humanos assim como todas as pessoas. O protagonista da “história” vive, morre, come, bebe, erra e sucumbe como todo ser humano. Ele não é um símbolo e nem é investido de papéis metafísicos, nacionalistas ou humanistas, ele é apenas um homem. [...]¹⁵

Rachid Daif é profundamente inspirado pelos autores da tradição literária árabe, de modo que se percebe em seus livros um diálogo direto com o estilo literário dos grandes prosadores árabes. A obra em que isso está mais evidente é, sem dúvida, *Maʿbad Yanjah fī Baġdād* (Maʿbad faz sucesso em Bagdá, de 2005), livro no qual se conta a história de um cantor poeta de nome Maʿbad que parte para Bagdá, por volta de 810 d.C., em meio à guerra entre os dois filhos de Harūn Arrašīd, Alʿamīn e Almaʿmūn, no tempo do califado abássida.

¹⁵ Tradução nossa do trecho da entrevista supracitada concedida a Kamal Riahi: <http://www.doroob.com/archives/?p=17014> (15/08/2012, 16:40).

"تبيّن لي أنّ جمال هذه "الأخبار" الواردة في هذه الكتب عائد إلى أنها لا تريد أن تقول شيئاً إلا ذاتها! ليس هناك مهمة يلتقيها راويها على عاتق أبطالها. أبطالها مهما يكن شأنهم يبقون بشراً مثل جميع البشر. بطل "الخبر" يعيش ويموت ويأكل ويشرب ويخطئ ويصيب كما جميع البشر. إنه ليس رمزاً، ولا يحمل على عاتقه مهمات مبتأفيزات ولا قومية ولا إنسانية. إنه بشر وحسب."

Nessa obra, nota-se, na sua elaboração, uma influência clara das obras Kitāb *Al'aḡānī*¹⁶ (Livro das Canções) e *Murūj Addāhab* (Pradarias de Ouro)¹⁷ como explica o próprio autor:

Esse romance tem uma grande parte retirada do livro *Al'aḡānī* (As Canções) de *Al'asfahānī*, e outra do livro *Murūj Addāhab* (As pradarias de Ouro) de *Almas'ūdī*. Há ainda algumas partes retiradas de outras obras, tais como *Aššī'r wa Aššū'arā'* (A Poesia e os Poetas) de *Ibn Qutayba*¹⁸, e *Ṭabaqāt Aššū'arā'* (Classes de Poetas) de *Ibn Sallām Aljumahī*¹⁹, porém, não se trata de “collage”. Depois de refletir sobre o livro *Al'aḡānī*, vi que ele constrói a biografia dos cantores [personagens da obra] de um só modo: eles são originalmente servos, com dificuldades semelhantes em sua trajetória em direção ao sucesso, tais como o ciúmes, a inveja, a forma como as pessoas os vêem e o efeito do canto sobre os espectadores, sendo que cantar na presença do Califa é chegar ao topo do sucesso, etc. Construí “*Ma'bad*” [protagonista do livro] seguindo essa linha e o compus a partir dos acontecimentos que ocorriam aos cantores que *Al'asfahānī* biografou. Então, coloquei-o na Bagdá dos tempos de guerra entre *Al'amīn* e *Alma'mūn*, assim como *Almas'ūdī* a descreve (ou melhor, partindo da descrição de *Almas'ūdī*), pois criei cada acontecimento de modo a combinar com o contexto do meu romance, construindo-o no local apropriado a esse contexto.²⁰

¹⁶ Obra de 'Abū Alfaraj Al'aḡānī (morto em 967 d.C.) que trata da poesia árabe desde seus primórdios até os tempos do autor. Nela estão reunidos trechos de diversos poemas junto com o nome de quem os cantou e os recursos técnicos de que se utilizavam. O livro se inicia com uma seleção das cem vozes que foram selecionadas para o Califa Harūn Arraṣīd e três canções específicas que foram separadas das cem. Em seguida, conta a história e a origem dos cantores.

¹⁷ Obra do historiador *Almas'ūdī* (morto em 956 d.C.) onde são contadas inúmeras histórias que contemplam desde o início da humanidade com o profeta Adão até os tempos do Califado Abássida.

¹⁸ *Ibn Qutayba Addīnawarī* (morto em 885 d.C.).

¹⁹ *Ibn Sallām Aljumahī* (morto em 846 d.C.).

²⁰ Tradução nossa da entrevista supracitada concedida a K. Riyāhī, p. 6:

"هذه الرواية مأخوذة في غالبيتها من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وقسم منها مأخوذ من كتاب مروج الذهب للمسعودي. وبعضها مأخوذ من كتب أخرى كالشعر والشعراء لابن قتيبة وطبقات الشعراء لابن سلام الجمحي، لكنها ليست "كولاج". بعد التأمل في كتاب الأغاني رأيت أنه يبيّن ترجمته للمغنيين على طريقة واحدة: أصلهم من الموالي، تشابه الصعوبات التي تعترض طريقهم إلى النجاح، الغيرة والحسد، نظرة الناس إليهم، أثر غنائهم على السامعين، الغناء في حضرة الخليفة قمة النجاح، الخ. بنيت "معبد" على هذه الطريقة، وألفته من الأحداث التي كانت تجري للمغنيين الذين ترجم لهم الأصفهاني، وزرعت في بغداد

Segundo Daif, a busca de inspiração nos clássicos se dá exatamente pelo êxito que essas obras tiveram em proporcionar prazer ao leitor, como justifica ao falar do livro das *Mil e Uma Noites*:

Por que não aprender com os grandes [autores] clássicos escrevendo o que é prazeroso sem transformar meus personagens em símbolos e modelos, e sem investi-los de funções subliminares ou algo mais? O Livro das Mil e Uma Noites, por exemplo, não é um livro imortal porque carrega uma “mensagem” ou então porque “queira dizer” algo.²¹

Entretanto, Daif nem sempre se apóia nos clássicos da mesma forma como fez em *Ma'bad Yanjah fī Baġdād*. No caso de *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*, Daif dialoga com a tradição árabe por meio das reflexões de “Rachid”, o protagonista da história, que faz referências à tradição literária árabe, a fim de justificar suas suspeitas em relação à sua esposa e em entender a natureza das mulheres.

Ao relembrar seus tempos de adolescência, o personagem recorda seu primeiro contato com o *Livro das Mil e Uma Noites*, o qual lhe chocou ao revelar a verdadeira índole das mulheres: “Mas como as mulheres traem os seus esposos, os reis! As primeiras páginas das Mil e uma Noites foram uma bofetada na minha cara!”²², contrariando suas expectativas e sonhos juvenis de tornar-se “rei”,

زمن الحرب بين الأمين والمأمون كما يصفها المسعودي (أو بالأحرى انطلاقاً من وصف المسعودي)، وكلّ حدث صغته بشكل يناسب سياق روايتي، وبنيته في المكان المناسب لهذا السياق (...)."

²¹ *Ibid*, p.7:

" لماذا لا أتعلّم من عدد من القدماء الكبار، وأكتب ما هو ممتع دون أن أحول شخصياتي إلى رموز أو نماذج، ودون أن أحملها مهمّات ماورائية وما إلى ذلك؟.. فكتاب ألف ليلة وليلة ليس كتاباً خالداً لأنه يحمل رسالة" أو "يريد أن يقول" شيئاً."

²² Tradução nossa de "ألف ليلة من" الصفحات الأولى من "ألف ليلة" De *TMS*, p.120. De *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*, p.120. Daqui em diante vamos nos referir ao livro como *TMS*.

podendo ter quantas mulheres ele bem quisesse, de modo que todas teriam o sonho de serem possuídas por ele apenas.

Ainda nesse mesmo trecho, o protagonista cita em discurso direto dois trechos do prólogo moldura do *Livro das Mil e Uma Noites* para provar ao leitor a natureza adúltera do sexo feminino. A primeira história consiste na traição do rei Šahriyār por sua esposa e suas servas, que se aproveitam de sua ausência para copular com os escravos; já a segunda “O Gênio e a jovem sequestrada” relata o caso de uma jovem que trai o gênio que a aprisiona, debaixo do seu nariz, colecionando anéis que indicam o número de amantes que se tornam cúmplices no seu ato de adultério.

Da mesma forma, em outro momento, o protagonista faz menção aos tratados clássicos sobre sexo, pertencentes à tradição clássica árabe, a fim de justificar a atitude de obrigar sua esposa a praticar sexo oral, mesmo que contra a sua vontade.

Às vezes digo que muito do que foi escrito nos livros antigos sobre o homem e a mulher é verdade! E que, como somos filhos de outros tempos, frequentemente somos injustos com esses livros quando hoje em dia os condenamos impiedosamente e com superficialidade, pois não nos damos conta de como os julgamos e de que foram fundamentados nos mesmos princípios que Deus utilizou para criar a natureza. Estava escrito num desses livros que seria errado a mulher ficar sobre o homem, pois, simplesmente, o sêmen e todos os líquidos naturalmente correm de cima para baixo. Desse modo, o melhor tipo de coito é aquele em que o homem fica sobre a mulher, deitado sobre ela, depois de acariciá-la e beijá-la; e a pior maneira é aquela em que a mulher deita sobre o homem e este a penetra virado para cima. Essa não é a forma natural do ato para a qual Deus criou o homem e a mulher, pois, na verdade,

criou um tipo de macho e fêmea. Afinal de contas, é natural que a mulher seja passiva e se caso for ativa infringirá a norma.²³

Os traços mais marcantes em seus trabalhos em prosa, aqui apresentados, aliam-se a uma linguagem clara e refletida no uso do árabe padrão sem exageros retóricos, recorrentes na literatura árabe, junto a um forte tom de oralidade, devido ao uso de expressões coloquiais próprias do dialeto libanês. Rachid afirma que a linguagem utilizada em suas obras resulta da necessidade de alcançar o seu público leitor, como explica:

“Meu sonho é ser lido pelo menos instruído, pelo trabalhador e pelo filósofo, por essa razão construo minhas sentenças com a maior simplicidade possível. Não digo superficialidade, mas uma simplicidade transparente que permita descobrir o que está mais no fundo.”²⁴

Pode-se dizer assim que o uso de um árabe padrão mais simplificado e mais próximo do falar cotidiano, combinado com elementos tais como: o uso da primeira pessoa, a construção de personagens que consistem em pessoas comuns e

²³ Tradução nossa de:

"أحياناً أقول، إنَّ كثيراً مما جاء في الكتب القديمة عن الرجل والمرأة حقاً! وإننا، نحن أبناء هذه الأيام، كثيراً ما نظلم هذه الكتب حين نحكم عليها اليوم بخفة وبلا رحمة، لأننا لا نقيم اعتباراً في حكمنا هذا، لكونها مبنية على أساس كيف خلق الله الطبيعة. فقد جاء في واحد من هذه الكتب، أنه لمن الخطأ أن تعلو المرأة الرجل لأن ماء الرجل بكل بساطة، بطبيعته، وكل نوع سائل، يجري من أعلى إلى أسفل. فأحسن أنواع الجُماع، أن يعلو الرجل المرأة، مستقرشاً لها، بعد الملاعبة والقبلة، وأردأ أشكاله، أن تعلو المرأة الرجل، وأن يجامعها على ظهره، وهو خلاف الشكل الطبيعي، الذي طبع الله عليه الرجل والمرأة، بل نوع الذكر والأنثى. فالمرأة مفعول بها طبعاً، وإذا كانت فاعلة خالفت المقتضى."

De TMS, p.142.

²⁴ Retirado de: HAMZA, H. *Rašīd Adḍaʿīf: Alʿadab laysa mihnātī* [Rachid Daif: A literatura sofisticada não faz parte da minha profissão]. Alakhbar, Beirute, *Taqāfa wa-n-nās*, p.12, 7 de Jan de 2006. O trecho traduzido é:

"حلمي أن أقرأ من الأمي والعامل والفيلسوف. لذلك أبني عبارتي على البساطة ما أمكن، لا أقصد السطحية بل البساطة الشفافة التي تكشف الأعماق."

transparentes, além do resgate dos recursos utilizados pelos grandes prosadores árabes, resulta na intensificação do gosto de seus leitores pela sua narrativa única a qual busca simplesmente entretê-los.

1.2. *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb (TMS)*

Tiṣṭifil Mīrīl Strīb é um livro particularmente emblemático dentre os trabalhos de Rachid Daif, já que a sua narrativa foi alicerçada basicamente sobre a questão dos valores morais da sociedade libanesa, que se revela no romance, sobretudo, por meio do forte conteúdo sexual presente no texto. Ao tratar do tema da moralidade, o autor se utiliza de alguns recursos linguísticos que dão forma a seu estilo literário nessa obra, em particular, e que, por essa razão, devem ser levados em consideração na tradução.

Antes de analisarmos esses recursos linguísticos e o estilo utilizado na obra, cabe apresentarmos brevemente o enredo do livro. Como mencionamos anteriormente, a narrativa gira em torno do narrador em primeira pessoa de nome “Rachid”, um homem obcecado por sexo, que compartilha com o leitor, de forma digressiva e não-linear, suas intimidades e suas experiências afetivas, compartilhando seus pontos de vista no que se refere a questões morais.

As confissões do protagonista expõem suas constantes suspeitas a respeito da vida de sua esposa antes e depois do casamento, sendo descritas por meio de uma linguagem clara e permeada pelo humor presente na fala do personagem:

Na verdade, será que foi ela quem viu a tal semelhança entre o Sol se escondendo atrás do mar, na costa de Beirute, e a cabeça de uma pica avermelhada de tão irritada e excitada? E de onde ela tirou isso? Afinal, o ser humano só faz comparações entre coisas que conhece ou já experimentou.²⁵

Em meio aos seus questionamentos ao longo do texto, nota-se o esforço contínuo de sua parte, ainda que sem êxito, para entender o que se passa na cabeça de sua esposa. Por sua vez, esta se esquivava dele continuamente, buscando refúgio na casa da mãe com a desculpa de que no apartamento do casal não há uma televisão a cabo, resultando na necessidade de dormirem na casa dos seus pais, onde se torna difícil para um casal de recém-casados desfrutar de momentos íntimos:

Também é verdade que eu não prestei atenção no que dizia o presidente americano George Bush, não só porque é da minha natureza, mas porque minha cabeça estava preocupada com outra coisa, pois minha mulher rejeitava de irmos dormir no nosso apartamento, insistindo em ficar com os pais, na casa onde ainda se sentia mais livre e segura do que em qualquer outro lugar. Ao insistir, ela me disse: “vai e dorme sozinho se você tá sentindo tanta falta de casa assim!”. Na verdade, eu não sentia falta de casa a tal ponto, mas sentia falta dela, isso sim. Não podia desfrutar dela a não ser em casa, já que, na casa dos pais dela, não exercíamos a nossa liberdade como em casa e isso é algo natural, afinal os seus pais despertavam ao menor movimento e a cama na qual dormíamos fazia barulho toda vez que nos movimentávamos de modo inusitado, fazendo com que ela utilizasse isso como desculpa para que eu não me mexesse.²⁶

²⁵ *TMS*, p.49.

²⁶ *TMS*, p.9.

Então, o protagonista compra um aparelho televisor japonês juntamente com a assinatura da televisão a cabo que sua esposa tanto desejava, no entanto, antes mesmo que pudessem inaugurar o aparelho, toma uma atitude que resulta no fim de seu casamento. Após um almoço entre amigos, regado a vinho, Rachid encontra próximo à sua casa a jovem costureira muçulmana do bairro, a qual confeccionou as cortinas do seu novo apartamento. Aproveitando-se da situação e da ausência de sua esposa em casa, ele a induz a ir verificar um problema com as cortinas e tenta abusar da moça:

Abri a porta e entrei. Ela permaneceu parada e não entrou. Eu lhe disse “Entra!”, mas ficou imóvel sem responder, então a empurrei para dentro. Perguntou-me, enquanto eu fechava a porta atrás dela, se minha esposa estava. Não respondi, abracei-a e comecei a beijá-la, enquanto acariciava suas curvas. Não se entregava, mas também não resistia. Embora confusa, certamente estava aproveitando. Até que levei minhas mãos às suas partes baixas, entre as coxas. Aí então começou a ofegar como um animal selvagem encurralado. Depois de alguns instantes, tornou-se um peso em minhas mãos, virou um peso morto de repente! Deitei-a no sofá depois que quase caiu. Tinha perdido a consciência, mas estava viva. Respirava, porém impossibilitada de falar, a não ser por alguns gemidos regulares. Não havia o que temer, a não ser seus olhos brancos virados. Lancei-me sobre seus lábios imediatamente, após estendê-la no sofá, pensando que aquilo estava aumentando o seu prazer, ajudando-a a passar do estágio em que se encontrava para o estágio do prazer extremo durante o orgasmo. No entanto, sua boca era como uma coisa sozinha sem ligação com um centro que pudesse controlá-la. Tive que entender rapidamente que a moça estava inconsciente e que eu estava numa saia-justa da qual tinha que sair imediatamente, antes que a coisa se agravasse e tomasse maiores proporções.²⁷

²⁷ TMS, p. 35

Aproveitando-se da situação e da humilhação pública que sofreu com o incidente, sua esposa decide deixá-lo, abandonando-o em casa apenas na companhia de seu novo aparelho televisor. Sem ter notícias do paradeiro de sua esposa, Rachid começa a zapear os infinitos canais nacionais e internacionais que estão à sua disposição, transmitindo as mais diversas categorias de programas, quando se depara com o filme norte-americano “Kramer vs. Kramer”, estrelado por Meryl Streep e Dustin Hoffman. No entanto, o protagonista enfrenta um obstáculo: o filme está sendo exibido em inglês e sem legendas:

Continuei mudando de um canal a outro, até que dei de cara com uma bela cena: o perfil de uma mulher que eu conheço, Meryl Streep, com o rosto apoiado na mão, e usando uma aliança no dedo, num enquadramento que parecia com uma esplendorosa pintura, como uma que vi certa vez em algum lugar, quem sabe num livro. Nesse rosto, tal como foi filmado, havia um segredo, uma paz interior, um charme! Suas pálpebras pesavam, movendo-se lentamente ao fechar e abrir dos olhos. A cena durou longos e prazerosos minutos, durante os quais a senhora disse uma única frase, a qual imaginei que fosse *I love you*. Talvez o que garantiu que fosse mesmo essa frase foi também uma palavra que apareceu ao final, que não consegui distinguir, talvez fosse o nome do interlocutor, isto é, o nome do seu filho, ao qual me pareceu, mais tarde, que era a quem se dirigia.²⁸

Rachid fica completamente compenetrado no filme e, após entender que o filme tratava do tema do divórcio, começa a imaginar o conteúdo dos diálogos entre Meryl Streep e Dustin Hoffman. Em uma das cenas, Meryl Streep tem uma discussão com seu marido, que acaba de retornar do trabalho, e decide ir embora

²⁸ TMS, p.54.

de casa deixando seu filho, seu marido e seu lar para trás. É nesse instante que Rachid se pergunta para onde estaria indo Meryl Streep.

O personagem começa a ter devaneios de como seria se a encontrasse por acaso, não nos Estados Unidos, mas no caminho entre Trípoli e Beirute, onde prestativamente ofereceria uma carona a essa bela senhora que acabara de abandonar sua família. Em seu sonho, ela começa a lhe dar conselhos que vão de encontro às convicções do personagem:

Perguntei-lhe: “Como sabia que eu era solteiro?”, e respondeu: “não passou pela minha cabeça, nem por um instante, que não fosse, já que você é um solteiro de alma, ainda que fosse casado e estivesse morando com sua esposa. Aposto a minha vida nisso (como também aposto com toda esperança que me resta, depois de tudo que está se passando comigo, e depois de tudo que meu marido fez! Disse, referindo-se ao filme)”. Acrescentei: “e os filhos?”. Respondeu: “Você é um pai amoroso e carinhoso que se preocupa com os filhos. É um absurdo que você tenha filhos de uma mulher que não tenha se sentido sua um dia sequer, é isso mesmo, sua (está ouvindo?) para sempre”.²⁹

Sem ter para onde ir, Rachid decide levá-la para sua casa, quando percebe que está num impasse, pois ainda vive com a mãe, uma vez que no seu sonho ele ainda é solteiro, tornando impossível que a hospedasse ali. Entretanto, após refletir, lembra-se de que estava casado e que sua esposa o deixara, portanto poderia levar Meryl Streep para sua própria casa. Mesmo assim, a consciência do personagem o impede, uma vez que na sua concepção a mulher jamais poderia abandonar seu marido, para não falar no filho, por pior que fosse:

²⁹ TMS, p.63.

Como a Meryl Streep foi deixar seu filho com o pai? Por que não o levou consigo? Tinha que levá-lo junto. Isso seria o melhor para ela. Contudo, talvez se ela o tivesse levado, ele não teria deixado que partisse. Ou quem sabe, por que estou afastando esta hipótese? Talvez ela esteja indo para a casa do amante, que não quer ouvir falar do filho, que pertence ao marido, pois quem sabe o que uma mulher é capaz de esconder! Lá naqueles países não há ninguém que possa impedir a mulher de largar seu marido e dormir na casa de outro homem, pois lá isso é considerado como seu direito. Eu gostaria que não estivesse indo à casa do seu amante, e gostaria, na verdade, no fim das contas, que voltasse para a sua casa, para o seu filho e para a sua família. É verdade que seu marido não está à sua altura, uma vez que pode conseguir um marido mil e uma vezes melhor, mesmo estando divorciada e com um filho. No entanto, o erro já foi feito e ela já aceitou se casar. Casou e teve um filho dele ainda por cima. Agora não pode consertar o que aconteceu, deixando o filho com o pai desse jeito. Afinal, erro não se conserta com erro. Digo isso, mesmo que no fundo, no fundo, eu deseje que não volte para ele, pois não é o homem ideal para ela de forma alguma. Mesmo assim não há escapatória.³⁰

Rachid muda de ideia, pois percebe que Meryl Streep estaria fazendo o mesmo que sua esposa, ao abandoná-lo ainda grávida após o incidente da jovem costureira. Além do mais, apesar de considerar que Dustin Hoffman não fosse merecedor de uma mulher com toda a beleza e a doçura de uma dama como Meryl Streep, ele não quer ser comparado ao ator americano, de modo que se isenta dos mesmos defeitos, assim como também não deseja equiparar sua esposa à atriz, uma vez que aquela não compartilha das mesmas qualidades desta:

³⁰ *TMS*, p.68-69

Acredito que, no final, seja isto o que ela deva fazer. Ainda que, a partir de agora e até chegar a hora, tenha que ter paciência para colocar à prova as verdadeiras intenções dele, para que se irrite por ela estar longe e acabe por reconhecer seu erro, declarando o seu arrependimento sem voltar atrás. Era isso que eu achava que minha esposa faria comigo, mesmo ela não sendo a Meryl Streep e nem eu o Dustin Hoffman, para a minha sorte.³¹

Ainda que Rachid acredite no retorno de sua esposa para a casa pelo simples fato de estar carregando seu filho no ventre, gradualmente, ao longo da narrativa, após diversas tentativas de entrar em contato ela, vai se conscientizando de que essa não retornará.

A cada tentativa de falar com sua esposa, que está morando na casa de sua sogra, ele recorda situações envolvendo o casal, onde geralmente relata seus momentos de intimidade na cama e seus diálogos com a esposa, de modo que descreve a intimidade desta antes de se casarem, inclusive no que diz respeito à perda da virgindade.

Conforme relembra as histórias que surgem desses diálogos, o personagem gradualmente chega à conclusão de que foi vítima das artimanhas e das conspirações femininas tramadas por sua esposa, sua sogra e sua própria tia. Isso se deve por descobrir que mesmo antes de se casar, sua tia chegou a acobertar os encontros de sua esposa com um jovem francês. Entretanto, o ápice da conspiração se dá quando sua mulher lhe revela, após muita insistência de Rachid, que não se casou virgem e que ainda por cima teria feito uma cirurgia de reconstituição do hímen.

³¹ TMS, p.69.

Como se isso não bastasse, conclui que sua esposa se casou tardiamente por falta de opção e que ele não teria passado de uma solução para o seu problema, por sugestão de sua própria tia, uma vez que sua mulher perdera a virgindade com um primo que prometera pedir a sua mão, porém não cumpriu com sua promessa, partindo para o Golfo, onde constituiu uma família.

Refletindo sobre toda essa situação, Rachid chega à conclusão: “Esta menina cresceu e se tornou um dia a minha esposa, por artimanha da minha tia, sob a promessa daquele de que iriam se casar, com a condição de que ela não revelasse a ninguém o que estava se passando entre os dois, ao longo de sete anos”³². A narrativa chega ao fim quando, ao buscar notícias de sua esposa com a sua tia, esta o informa que sua esposa abortou e partiu para a casa dos irmãos no Golfo.

- O tema da moralidade

Como se percebe pelo enredo da obra, a moralidade é um tema constante ao longo da narrativa. Em seus livros, é muito frequente que Daif trate dos costumes e dos princípios morais a partir da relação entre o homem e a mulher, ou até mesmo como podemos verificar na sua obra supracitada *‘Awdat al’almānī ‘ilā rušdih*, entre dois homens. Por esse motivo, o sexo aparece em abundância, ora descrito por meio de uma linguagem mais contemporânea, como em *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*, ora por meio de uma linguagem mais clássica, como em *Ma^cbad Yanjah fī Baġdād*, obra mencionada anteriormente. Para ele, a importância de abordar esse assunto reside no fato de que para se entender a realidade e os problemas políticos

³² TMS, p.108.

no mundo árabe atual, é necessário que se compreenda também a moralidade que ali predomina, a qual se reflete claramente na relação entre os sexos:

Trato de assuntos que tocam, ou para ser mais exato, lançam questionamentos sobre os princípios e os fundamentos morais. Os fundamentos morais controlam a política. A política é um costume construído sobre um conjunto de valores morais. Desse ponto de vista, trato de assuntos, nos meus romances, que questionam as bases controladoras da política. Por exemplo, no meu romance “*Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*”, questiona-se seriamente o casamento construído sobre a divisão histórica do trabalho, a qual é fundamental por controlar a política ligada ao casamento, além de controlar as leis relativas ao casamento. Dependendo da lei, se a mulher se negar a se submeter ao desejo e ao prazer de seu marido, este tem o direito de se separar dela.³³

Rachid aborda a questão da moralidade no seu romance descrevendo cenas onde se dá o ato sexual. Segundo ele, a “cama” é a zona de confronto entre os valores morais corporificados no homem e na mulher, de modo que é neste momento de intimidade que os dois se despem de qualquer moralidade e se comportam como realmente são:

³³ Tradução de:

المواضيع التي أتناولها تمس أو بالأحرى تطرح الأسئلة على المبادئ وعلى الأسس الأخلاقية. الأسس الأخلاقية تتحكم بالسياسة. السياسة عادة مبنية على مجموعة من القيم الأخلاقية. من هذا المنطلق، المواضيع التي أتناولها في رواياتي تطرح أسئلة عن الأسس التي تتحكم بالسياسة. على سبيل المثال، في روايتي “تصطفل مریل ستریب” مسألة جدية للزواج المبني على تقسيم العمل التاريخي، وهو أساسي ويتحكم بالسياسة المتعلقة بالزواج، ويتحكم بالقوانين المتعلقة بالزواج. حسب القانون إذا رفضت المرأة الانصياع لرغبة زوجها أو متعته يحق له الطلاق منها.

De *Al’ibdā’ arriwā’ī lawḥa... wa-li-kull riwāya makān fihā* [A inovação é uma tela.. onde todo romance tem seu espaço], entrevista concedida pelo autor a ‘Ādam Šamsuddīn no jornal *Assafīr: Mawādī’ aššabāb*, publicado em 18/11/2012, no sítio, <http://shabab.assafir.com:8080/Interview/?InterviewID=140>, acessado dia 10/07/2013 às 16:30.

O sexo é um comportamento moral, ou melhor, o sexo é um comportamento humano controlado por valores morais. A expansão dos valores relativos às liberdades individuais, as quais se estendem às mulheres de modo particular, criam um choque em cada um de nós e um confronto, especialmente nos homens das nossas sociedades. Essas questões ficam mais claras na cama, onde o ser humano se despe de tudo, menos de quem ele realmente é. É nesses momentos que surge a contradição. A mulher aparece aqui, mas está mudada, enquanto o homem também aparece, porém rejeita essa mudança. O momento do sexo é um momento do choque nu entre os valores da modernidade e os valores da tradição, entre o comportamento moderno e o tradicional. Deve-se esclarecer esse aspecto, pois, na minha opinião, é um dos motivos da barbárie que presenciamos em todos os países árabes.³⁴

Nesse sentido, o romance *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb* é repleto de cenas de sexo que são necessárias para a própria estrutura da narrativa. Descrever os momentos de intimidade do casal é essencial para o romance, como afirma o autor:

Esse é um momento artístico. Sem essa relação entre os dois, não há romance. O personagem de *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb* quer conhecer a sua mulher, ainda que tenha medo disso e tenha medo das experiências dela. Como ele vai conhecer o que ela sabe? É nesse momento que ele

³⁴ Tradução nossa de:

الجنس سلوك اخلاقي، بالاحرى الجنس سلوك إنساني محكوم بقيم اخلاقية. انتشار قيم الحريات الفردية والتي تطال المرأة بشكل خاص يخلق تصادما في كل منّا، وصراعا، وبخاصة عند الرجال في مجتمعاتنا. هذه الامور، تتضح في الفراش. تكون أكثر وضوحا في الفراش. حيث يتعرى الإنسان من كل شيء إلا من ذاته الحقيقية. في هذه اللحظة يظهر التضاد، تبدو المرأة هنا، وقد تحولت. ويبدو الرجل هنا، رافضا لهذا التحول. اللحظة الجنسية هي لحظة التصادم العارية، بين قيم الحداثة وقيم التقليد. بين السلوك الحداثي والسلوك التقليدي. يجب اضاءة هذه الناحية، لانها في احساسي وفي رأيي سبب من اسباب العنف الدموي الذي نشهده على امتداد الوطن.

De “*Rašīd Aḍḍaʿīf: allahḍa aljinsiya laḥḍat- taṣāḍum bayna quwā alḥadāṭa wa-t-taqlīd*” [Rachid Daif: “o momento do sexo é um momento de choque entre a força da Modernidade e a Tradição”], entrevista concedida pelo autor a ʿInāya Jābir do jornal *Assaṭīr*. Publicado em 15/04/2008, no sítio <http://www.rachideldaif.com/presse.php?lg=ar>, acessado 30/07/2013 às 16:00.

vai saber se esta é dona de si ou não. Esse é um momento obrigatório para se construir o romance, sem ele não há romance.³⁵

A cama se torna um campo de batalha em que se revelam as verdadeiras intenções do protagonista, como quando obriga sua mulher a fazer sexo oral:

Resistiu muito antes de forçá-la a fazer isso - até tentou escapar - mas eu já tinha tomado a decisão, e não havia força neste mundo que pudesse me deter e mudar minha vontade. Minha aposta era muito alta e merecia qualquer sacrifício. Ou ela aceitava seriamente que eu era o seu marido, ou ficava na dela, levando a situação numa boa, sem me obedecer e dormindo a hora que quisesse na casa dos pais, chegando a passar dias ali, sem acatar um único desejo meu. Sua ira alcançou o ápice quando gozei dentro da sua boca. Não me mordeu, pois sabia que eu racharia o seu crânio se fizesse o que bem entendesse, cometendo um erro tão desonroso. Em vez disso, fez algo mil vezes pior, pois assim que relaxei, após ejacular, levantou-se imediatamente feito uma louca e juntou a boca na minha, mas não para me beijar, e sim para fazer-me provar do meu esperma! - “Sinta o seu próprio gosto!”, ela disse. (“Olha o gosto que você tem!”, disse em árabe popular).³⁶

Em contrapartida, existem alguns críticos que consideram o excesso de cenas de sexo no romance como algo desnecessário e exagerado. A descrição minuciosa do ato sexual presente, não só no romance em questão, mas também em outros, como por exemplo *’Insī assayāra* (Esquece o carro!)³⁷ e *’Ūkī ma^c assalāma* (OK, tchau!)³⁸, atraiu muitas críticas no mundo árabe, resultando em publicações na mídia que comparam constantemente a obra de Rachid a um

³⁵ Da mesma entrevista supracitada ao programa “*Ḥallīk bi-l-beyt*” (fique em casa).

³⁶ *TMS*, p.141.

³⁷ AḌḌA^CĪF, R. انسى السيارة *’Insī assayāra* (Esquece o carro!). 1. ed. Beirute: Riad El-Rayyes Books: 2002.

³⁸ AḌḌA^CĪF, R. أوكي مع السلامة *’Ūkī ma^c assalāma* (Ok, tchau!). 1ª. ed. Beirute: Riad El-Rayyes Books: 2008.

“filme pornô”. A título de ilustração, a escritora síria Haifā’Bītār escreveu a respeito de *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*:

Na minha opinião, o romance está repleto, mais do que o necessário, de imagens de sexo que não servem mais ao assunto, assim como a repetição das imagens dos momentos íntimos com a sua esposa e os seus detalhes. Escrever sobre sexo se faz necessário quando há uma função e um papel, de modo a servir a uma ideia, caso contrário o que se tem são cenas de um filme pornô.³⁹

Pode-se perceber que o parecer da escritora é um exemplo de que a crítica não consegue compreender que as cenas de sexo em seu romance servem como recurso para se abordar e entender questões morais. O autor, por sua vez, defende-se demonstrando que a presença do sexo nas obras literárias é algo extremamente comum dentro do legado e da tradição árabe:

“Eu gostaria de ressaltar também que muitas pessoas, tanto críticos quanto simples leitores, rejeitam este gênero de romance que aborda a moralidade como se estivesse sujeito à influência do Ocidente e fosse estrangeiro à nossa [dos árabes] própria tradição literária. Isso é total e simplesmente falso”.⁴⁰

³⁹ BĪTĀR, H. *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*. Jornal *Alʿarab*, de 27/04/2009, publicado no site <http://www.alarab.com.qa/details.php?docId=80521&issueNo=490&secId=18#> e acessado 31/07/2013 às 18:00:

لي مأخذ على الرواية أنها طافحة أكثر من اللازم بالصور الجنسية التي لم تعد تخدم الموضوع. كذلك تكرار صور وصاله مع زوجته وتفاصيل ذلك الوصال، ينبغي أن تكون للكتابة عن الجنس وظيفة ودور وأن تخدم الفكرة، لا أن تتحول إلى مشاهد بورنو.

⁴⁰ Palestra de Rachid Daif: *Le lit: un lieu de confrontation*. Assises Internationales du Roman. Em Lyon (22/05/8), organização La Villa Gillet e Le Monde. Publicado em: <http://www.rachideldaif.com/ecrits.php?lg=fr&article=4#4>. Acessado em 31/07/2013 às 22 :00. « Je voudrais signaler aussi que beaucoup de personnes, critiques ou simples lecteurs, reprochent à ce genre de romans qui touche aux mœurs d’être soumis à l’influence de l’Occident et d’être étranger à notre tradition littéraire. Or cela est tout simplement totalement faux. (...) ».

No romance *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*, a cama não consiste apenas na zona de conflito entre valores morais tradicionais e modernos, mas também como o próprio autor insiste: “a cama é o espaço onde se confrontam frequentemente, com violência, o Ocidente moderno e o Oriente tradicional”⁴¹. A moralidade pressupõe regras de conduta social que são consideradas adequadas por uma determinada sociedade, desse modo, no romance, estamos diante de um homem tradicional, que segue os costumes da sua sociedade, mas que é incapaz de enxergar que sua mulher porta valores ocidentais diferentes dos seus, ainda que os dois sejam naturais da mesma terra.

Existe por parte do protagonista uma incapacidade de compreender que a “moça de família libanesa” já não existe mais, pelo menos do modo como ele a concebe: virgem e totalmente dedicada ao marido e aos filhos. Não reconhece que sua esposa é como a Meryl Streep da tela de seu aparelho televisor, uma mulher que é dona de si, a ponto de abandonar seu marido, e que nem mesmo pelo filho é capaz de tentar salvar seu casamento. Portanto, o protagonista não abre mão das suas convicções e de seus princípios no enfrentamento com o sexo oposto, negando-se a aceitar as atitudes e o modo de ser de sua parceira.

⁴¹ *Ibid. Le lit: un lieu de confrontation.* « Le lit est le lieu où se confrontent, souvent violement, l'Occident moderne et l'Orient traditionnel ».

CAPÍTULO II

Acolhendo Meryl Streep: análise da tradução do romance

2.1. Sobre o conceito de tradução

Dados os objetivos propostos por este trabalho, faz-se necessário definir o que entendemos por tradução, sobretudo, por nos ocuparmos da prosa literária.

Durante o século XX, mais exatamente no período compreendido entre o pós-guerra e os anos 70, a tradução foi objeto de estudo principalmente de linguistas e filósofos da linguagem. Certamente, um dos autores que mais influenciaram esse campo de estudos foi Jakobson, que concebeu a tradução como interpretação dos signos verbais. Assim, Jakobson⁴² (2000:114) definiu a tradução como: intralinguística, enquanto opera na forma de paráfrase, isto é, as palavras de uma língua são interpretadas por meio de termos desta mesma língua; ou então interlinguística, a qual ocorre na interpretação de signos verbais de uma língua, utilizando termos de outra língua.

Para Jakobson, a tradução interlinguística resulta em mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. Sendo assim, ao tomarmos a tradução de textos literários enquanto processo que ocorre entre um texto de partida e um texto de chegada, poderíamos dizer que, sob o ponto de vista da linguística, a tradução seria a mera substituição, no texto, de uma língua por outra, um processo de recodificação com o fim de se alcançar a equivalência semântica.

⁴² JAKOBSON, R. "On linguistics aspects of translation". In VENUTI, L. (Org.). *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2000. pp.113-118.

Essa forma predominante de se teorizar a tradução só é contestada em 1975, com a obra *After Babel*, de George Steiner, que segundo Buffoni (2007:21) abriu espaço para a recepção das ideias do teórico e filósofo Antoine Berman, cuja obra serve de base teórica neste trabalho. Buffoni explica a revolução na teoria da tradução causada por Steiner:

Steiner foi ousado ao defender que traduzir poesia e prosa poética não significa transmitir palavras de uma língua buscando equivalentes em outra língua, mas sim reviver o ato criativo que deu forma ao original. E que, antes de ser um exercício formal, a tradução é uma experiência existencial⁴³.

Portanto, ocorre um deslocamento da tradução que está preocupada com a informação transmitida, por meio da língua de chegada, para a tradução que se foca no texto de partida, isto é, o original, e seu processo de criação. Se, por um lado, há tradutores que estão focados na busca de equivalentes na tradução, isto é, são fiéis à língua de chegada, por outro lado, pode-se verificar também aqueles que não se limitam a substituir uma língua por outra apenas, pois sua preocupação é o texto original. Estes últimos reconhecem que o texto, como afirma Torop (2010:2), “é um emaranhado complexo de problemas linguísticos, culturais e sociais”⁴⁴.

⁴³ Tradução nossa de: “*Steiner allora osava sostenere che tradurre poesia o prosa poetica non significa trasferire le parole di una lingua in quelle equivalenti di un'altra lingua, bensì rivivere l'atto creativo che ha informato l'originale. E che, prima di essere un esercizio formale, la traduzione è un'esperienza esistenziale*”, por BUFFONI, F. “George Steiner e l'atto creativo rivissuto”. In: *Con il testo a fronte*. Novara: Interlinea Edizioni, 2007. pp.21-6.

⁴⁴ TOROP, P. “Per un dialogo con il lettore italiano”. In: *La traduzione Totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*. Milano: Hoepli, 2010. pp. 1-3.

Ao longo de toda a história da tradução, os tradutores transitaram entre esses dois pólos, que constituem o que Oseki-Dépré chama de a mais importante dualidade estrutural da tradução: “a oposição entre as traduções orientadas para o original (*source oriented*) e aquelas orientadas para a língua de chegada (*target oriented*)”⁴⁵. É nisso que se configura o modo de ação do tradutor.

De modo análogo ao da autora, Torop (2010:2) classifica as traduções, colocando-as dentro de um *continuum* entre: adaptação e especificação. Segundo ele, alguns tradutores traduzem pela linguagem da adaptação, transformando o que é próprio do outro em seu, enquanto outros tradutores preservam e mantêm as especificidades do outro, presentes no original, sem se apropriarem dessas.

A tradução é, portanto, um processo que funciona como um pêndulo entre estes dois pólos: o da fidelidade ora à língua/texto/cultura de chegada, modo predominante na tradição tradutória que serve ao leitor; ora à língua/texto/cultura de partida, isto é, o texto original em si e sua experiência criativa.

2.2. Berman e a Tradutologia

A partir dos anos 80, a tradução tornou-se não apenas objeto dos linguistas, mas também passou a ser estudada sob o ponto de vista literário e filosófico. É nesse contexto que Antoine Berman surge como um crítico da tradução tradicional, apoiando-se nos tradutores do romantismo alemão, tais como

⁴⁵ OSEKI-DÉPRÉ, I. “Teorias e Práticas da Tradução Literária na França”. In: *Scientia Traductionis*, n.13, pp.96-116, 2013. Publicado em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/30235>. Acessado em 3/02/2014.

A.W. Schlegel e F. Schleiermacher, que concebiam a experiência com o estrangeiro e o autoconhecimento dela resultante como acarretados pela tradução.

Com essa finalidade, ele faz uso da “tradutologia”, a qual consiste na “reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência”⁴⁶. Segundo Berman (2002:20) essa não pode ser definida como uma disciplina objetiva, mas sim como um “pensamento-da-tradução”, de modo que a tradução é equiparada ao ato de filosofar.

Dessa forma, Berman reflete sobre a ética da tradução e o conceito dos românticos alemães acerca do que seria a má tradução, que, segundo ele, seria aquela que opera sob pretexto de transmissibilidade, ao passo que promove uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira⁴⁷. Por sua vez, essa má tradução define a tradução tradicional em si, a qual predomina no ocidente.

Para compreendermos seu pensamento e, mais adiante, as ferramentas propostas por Berman, é necessário que analisemos alguns conceitos-chaves de sua obra.

2.3. A tradução etnocêntrica e a “letra”

A crítica de Berman se inicia ao reconhecer que grande parte da tradução feita no ocidente é etnocêntrica e hipertextual. Por etnocêntrico, Berman (2007:28) entende uma cultura que vê tudo sob a ótica dos seus próprios valores, considerando o que lhe é estrangeiro como negativo, porém, em contrapartida, adaptando e anexando aquilo que possa enriquecê-la. Por hipertextual, refere-se

⁴⁶ BERMAN, A. *A Tradução e a Letra: ou o Albergue do Longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 19.

⁴⁷ BERMAN, A. *A Prova do Estrangeiro*. Bauru: Edusc, 2002. p.18.

ao texto gerado por imitação, no sentido de paródia, pastiche ou adaptação, a partir de outro texto.

Segundo ele, a tradução etnocêntrica é aquela que não se sente como tradução ao ser lida na língua de chegada, como se o autor do original tivesse escrito na própria língua de chegada. Ademais, predomina na sua escrita uma linguagem mais normativa que aquela presente no original. A essência da tradução etnocêntrica está fundada sobre a primazia do sentido, de modo que se considera, implicitamente ou não, a língua de chegada como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar⁴⁸.

Quanto à tradução hipertextual, Berman explica que consiste no texto que imita outro texto, por meio da transformação formal e da adaptação. Ele demonstra que essa concepção de tradução gerou as “belas infiéis”, na França dos séculos XVII e XVIII, onde o francês serviu como instrumento filtrante dos textos estrangeiros, por meio da “exclusão de todos os elementos linguísticos vernáculos e estrangeiros”⁴⁹, resultando num texto mais belo. Berman argumenta ainda que a hipertextualidade se revela nas exigências literárias e linguísticas da língua de chegada, que adaptam o texto original e o submetem a uma transformação formal.

Portanto, com base nessa concepção predominante da tradução, Berman conclui que a tradução etnocêntrica e hipertextual tem como fim último a transmissão do sentido, ao qual se é fiel, malgrado a destruição da parte sensível do texto, isto é, a sua “letra”. Esse modo de traduzir implica a condenação não só

⁴⁸ BERMAN. *A Tradução e a Letra: ou o Albergue do Longínquo*, p.33.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

da “literalidade” e da tradução “palavra por palavra”, como do próprio Estrangeiro com o qual se entra em contato através da “letra” do texto.

Ao contrário do que se pode pensar, a tradução que se opõe a esse modelo tradicional, preservando a “literalidade” do texto, não se baseia no *calco* semântico, mas sim na reprodução da lógica do original de forma sistemática, por meio da descoberta de pontos não-normatizados da língua que permitam acolher o texto original.

2.4. A ética da tradução

Com base nessas concepções, Berman ressalta que o objetivo da tradução não é comunicar uma mensagem -uma vez que o texto vai além, pois se constitui como manifestação, abrindo ao leitor a experiência de um mundo-, mas é ser fiel de forma ética, permitindo ao Estrangeiro que se revele de modo singular, assim como ele o é no seu próprio espaço de língua, manifestando-se como novidade no texto de chegada.

O objetivo ético, para Berman, visa “acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal”⁵⁰, isto é, a “letra”. O Estrangeiro não consiste apenas naquilo que tem a dizer, mas também se manifesta na sua aparência, nas roupas, costumes e crenças. Logo, o tradutor deve ser fiel à literalidade carnal do texto.

No entanto, ainda que se tenha consciência do objetivo ético da tradução, não se pode dizer que a tradução estará livre de elementos etnocêntricos e hipertextuais, que, embora inevitáveis, não impedem o reconhecimento do Estrangeiro na tradução. Simpatizante das ideias de Berman, Venuti (2002:28)

⁵⁰ *Ibid.* p.70.

esclarece: “Essa ética da tradução não impede a assimilação do texto estrangeiro, mas objetiva ressaltar a existência autônoma daquele texto por trás (no entanto, por meio) do processo assimilativo da tradução”⁵¹.

2.5. A analítica da tradução e as tendências deformadoras

Para que se compreenda o objetivo ético da tradução, Berman propõe uma analítica da tradução, a qual consiste na análise do sistema de deformação dos textos, em prosa literária, que resulta na tradução etnocêntrica e hipertextual. É por meio dessa análise que se podem identificar as tendências deformadoras, ou seja, as forças que agem sobre a “letra” do texto, afastando a tradução de seu objetivo ético.

Berman identifica treze tendências deformadoras da prosa literária, que em alguns momentos derivam umas das outras, fazendo-se presentes simultaneamente; são elas:

1. Racionalização: tendência que envolve a sintaxe do texto e sua pontuação, podendo ocorrer por meio da reordenação das estruturas sintáticas, ou então pela tradução de substantivos por verbos e vice-versa.
2. Clarificação: relacionada à racionalização, consiste na explicitação e em tornar aparente algo que não é no original. Isso pode ocorrer por meio da passagem da polissemia à monossemia, pela paráfrase ou por outros recursos explicativos.

⁵¹ VENUTI, L. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Bauru: Edusc, 2002. p.28.

3. Alongamento: tendência resultante das duas anteriores, levando a tradução a ser mais longa que o original. Para Berman, essa não é de ordem linguística, sendo inerente ao ato de traduzir.
4. Enobrecimento: resulta na reescritura embelezadora do texto, que acaba por destruir a riqueza oral e o registro informal presente na prosa.
5. Empobrecimento qualitativo: consiste na substituição de modos de dizer, termos e locuções por equivalentes que não possuem a mesma riqueza sonora ou icônica.
6. Empobrecimento quantitativo: atua sobre a abundância e a variedade lexicais da obra, destruindo as cadeias de significantes por meio do desperdício lexical.
7. Homogeneização: tendência de caráter unificador que tem como finalidade apagar tudo o que é heterogêneo dentro da obra. Dentro dela estão todas as outras tendências deformadoras.
8. Destruição dos ritmos: expressa-se na pontuação, alterando a rítmica do texto.
9. Destruição das redes significantes subjacentes: refere-se à destruição de certos significantes que se correspondem, por semelhança sonora, formando cadeias e por consequência um subtexto que compõe a rítmica e a significância da obra.
10. Destruição dos sistematismos: entende-se por sistematismo os tipos de frases e construções utilizadas, como o emprego de tempos verbais ou

determinado tipo de oração, que são destruídos pela racionalização, pela clarificação e pelo alongamento.

11. Destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares: consiste na substituição do vernacular pela língua-padrão, suprimindo, por exemplo, o léxico vernacular, significantes ou até diminutivos.

12. Destruição das locuções: tendência que busca equivalências para as locuções, modos de dizer e provérbios, destruindo as imagens contidas na língua de partida.

13. Apagamento das superposições de línguas: atua sobre a coexistência de duas línguas, ou mais, no original.

Por fim, pode-se afirmar que a “letra” nada mais é que tudo aquilo que cada uma das tendências deformadoras tem como alvo. Ao tomar consciência dessas, o tradutor pode agir conforme uma postura mais ética de modo a evitá-las. Contudo, isso não significa que o mesmo consiga se ver totalmente livre dessas forças que o impedem de proteger a “letra” do texto, afinal essas tendências são sancionadas culturalmente e fazem parte do seu “ser-tradutor”⁵².

2.6. Análise da tradução

Como se observou, não se tem apenas mais uma teoria prescritiva e normativa da tradução, no sentido clássico, pois essa não estabelece métodos fixos de neutralizar as tendências deformadoras apontadas, o que não seria possível, já

⁵² BERMAN, *op. cit.* (2007:45)

que cada obra é uma manifestação única. Na verdade, Berman não está definindo regras, e sim incitando o tradutor a refletir sobre a sua prática, por meio da análise de como a “letra” é atingida no texto.

A tradução do romance *TMS* está sujeita à ação de todas as treze tendências citadas anteriormente, porém, para efeitos deste trabalho, a partir dos elementos estilísticos e linguísticos mais sensíveis, no texto, descritos no **Capítulo I**, selecionaram-se as três tendências deformadoras mais atuantes na tradução da obra; são:

- o empobrecimento quantitativo;
- a destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares;
- e o apagamento das superposições de línguas.

Com base na análise dessas três tendências deformadoras em *TMS*, discutiram-se as decisões tradutórias estratégicas e práticas adotadas para cada um dos casos, na tradução proposta por nós, demonstrando assim como evitar as tendências, quando possível, a fim de alcançar uma tradução ética.

2.6.1. O empobrecimento quantitativo

Segundo Berman, o “empobrecimento quantitativo” consiste na força deformadora que age sobre a abundância lexical do texto de partida durante o processo tradutório. Sendo assim, essa tendência apaga a multiplicidade de significantes empregados para um mesmo sentido. Pode-se dizer que tal diversidade lexical no texto possa ser intencional ou não, ainda assim, cabe ao tradutor tentar neutralizá-la, a fim de não ferir o tecido lexical da obra.

Em *TMS*, nota-se que, por meio do emprego de sinônimos, Daif faz de suas escolhas lexicais um recurso para imprimir no texto os juízos de valor do protagonista, revestidos de hipocrisia, e sua postura frente às questões morais levantadas no romance, como por exemplo: o papel da mulher e a virgindade.

A seguir, submetemos à análise as decisões práticas do tradutor quanto ao tecido lexical do texto de partida, a fim de verificar como essa tendência deformadora afeta a variedade lexical do texto de partida. Desse modo, temos como objetivo não só explicitar a estratégia utilizada pelo tradutor brasileiro, como também verificar até que ponto se conseguiu neutralizar a força deformadora.

- *Remplis-moi; Imla'ni!; mallīnī; tallīnī; ʿabbīnī! ihššīnī! ʿawwimnī!;*

A seguir, temos uma passagem em que o protagonista está justificando ao leitor a sua familiaridade com a língua francesa, sobretudo, no que toca o vocabulário empregado em momentos de intimidade com sua esposa durante o ato sexual. Nela, o personagem relata que ainda jovem se relacionou com uma

jornalista francesa que certa vez lhe perguntou como se traduzia ao árabe a expressão francesa “*Remplis-moi*”.

P.18. " سألتني مرة كيف نقول بالعربية: Remplis-moi قلت لها بالفصحى نقول: املأني⁵³ ! وهي الأمر من ملاً يملأ، قالت لا! بل أريدها بالعامية، قلت عادة نقول: "مليني"، والبعض يقول "تليني"، وذلك حسب مستوى المتكلم الثقافي والاجتماعي وحسب المنطقة التي هو منها، فقالت أليس لها من المرادفات؟ قلت بلى: عبيني! حشيني! عومني! فاشتعل النور في عينيها وهي تسمع هذه المفردات (...)"

Certa vez, ela me perguntou: “como se diz em árabe *Remplis-moi*?”. Respondi-lhe: “em árabe culto se diz *imla’ni*!, preencha-me [explicitação], que é o imperativo do verbo *mala’a yamla’u*, preencher [explicitação]”, e me contestou: “Não! Eu quero saber em árabe popular”. Então disse: “normalmente dizemos *mallīnī*, e alguns dizem *tallīnī*, isso dependendo do nível social e cultural de quem fala e também da região. Prosseguiu: “e não há outras formas de se dizer isso?”, e eu lhe respondi “lógico: *‘abbīnī*, me enche! *iḥššīnī*, me recheia! *‘awwimnī*, me lambuza!”. Enquanto ouvia essas palavras, seus olhos brilhavam [...].

Nessa passagem, a tradução deve levar em consideração a diversidade lexical que se dá pela presença do termo em francês *Remplis-moi*, que aparece em letras latinas, e dos termos resultantes da sua tradução realizada durante a explicação do protagonista à companheira francesa, ao árabe padrão e ao árabe dialetal.

⁵³ São nossos todos os termos sublinhados e em negrito nos trechos originais transcritos.

Num primeiro momento, encontramos no texto original três conjugações do verbo “preencher” em árabe padrão: *imla'nī* [preencha-me] e o par *mala'a yamla'u* [preencheu/ preenche], sendo que esse par consiste num recurso da gramática para classificar o verbo árabe, o que seria equivalente à categoria gramatical de infinitivo no português, ou seja, “preencher”.

O tradutor optou, nesse caso, por preservar os termos originais do árabe transcritos para o alfabeto latino, com o intuito de preservar ao máximo a pronúncia do original árabe, com a devida adaptação da transcrição para o sistema de escrita da língua de chegada. Além disso, ao lado de cada termo transcrito, foi necessário que se utilizasse o recurso de explicitação do sentido, como foi indicado na tradução. Optou-se ainda por preservar a expressão francesa “*Remplis-moi*” sem a explicitação do seu sentido, uma vez que já se utilizou esse recurso junto ao imperativo “preencha-me”. Logo, a decisão tradutória teve como objetivo preservar a característica fundamental do texto de partida, que consiste no fato dos personagens falarem árabe, conscientizando o leitor de que essa é a língua na qual foi escrito o romance.

Assim como no caso anterior, para os dois termos em árabe popular, *mallīnī* e *tallīnī*, que são mencionados logo em seguida pelo protagonista como sinônimos do verbo *imla'nī* [preencha-me], adotou-se a estratégia de transcrição dos termos árabes originais, sem a explicitação dos seus significados, uma vez que o foco está apenas no modo de falar e não na nuance de significados entre os três termos.

Quanto aos outros verbos em árabe dialetal libanês, que se seguem à curiosidade da jornalista francesa em conhecer mais formas lexicais, fez-se

necessária uma estratégia que levasse em consideração o sentido dos termos em questão. Com esse fim, adotaram-se decisões guiadas pelo registro coloquial e pela vulgaridade exigida no contexto, implicando a necessidade do recurso de explicitação do sentido novamente ao lado da transcrição dos termos originais.

Dessa forma, ocorrem três verbos no modo imperativo com adição do sufixo *-nī*, marcador de objeto do verbo, relativo à primeira pessoa do singular:

<u>Verbo no texto de partida</u>	<u>Sentido literal do verbo</u>	<u>Decisão tradutória</u>
<i>ʿabbīnī!</i>	completar; encher; recarregar	me enche!
<i>iḥššīnī !</i>	recheiar	me recheia!
<i>ʿawwimnī !</i>	fazer flutuar	me lambuza!

Na língua de chegada, manteve-se a vulgaridade típica dessas palavras no contexto sexual, buscando verbos em português que expressassem a conotação de “preencher a vagina com sêmen”. Para os dois primeiros verbos *ʿabbīnī* e *iḥššīnī*, encontramos facilmente equivalentes semânticos que funcionam no mesmo contexto sexual na língua de chegada: “me enche!” e “me recheia!”.

Quanto a *ʿawwimnī* [me lambuza], foi necessário encontrar um termo que desse conta da metáfora criada pelo autor em árabe, pois o verbo *ʿawwama* denota primeiramente o ato de fazer algo flutuar sobre a água, podendo denotar também a ação de fazer transbordar.

A título de ilustração, em outro momento da narrativa, o mesmo verbo *ʿawwama* [fazer flutuar] aparece novamente junto do verbo *mala’a* [preencher]. Na passagem, o protagonista está buscando palavras para dizer à sua esposa que

ele a penetrara enquanto dormia, após fazer com que ingerisse calmantes propositalmente. Para piorar a situação, informa-lhe que ejaculava dentro dela.

P.133 "وبعد التردد إذن قلت لها: لقد ملأتك حتى عومتك ليلة أمس وأنت نائمة! وأدركتُ وأنا أتلفظ بهذه العبارة قبَحَها وسوقيتَها (...)"

“Então, após hesitar, eu lhe disse: **Te enchi até escorrer**, ontem a noite, enquanto você dormia! Ao pronunciar essa frase, eu me dei conta de quão feia e vulgar era (...).”

Nessa passagem, o verbo *mala'a* [preencher], do árabe padrão, foi traduzido como “te enchi”, pelo tom vulgar da frase. Igualmente, o termo *‘awwamtuki* [te fiz flutuar] foi traduzido apenas como “escorrer” por derivação do sentido de “transbordar”, também contido no verbo árabe. Isso aliado à ideia “encher de sêmen”, implícita no contexto, e o uso da conjunção *hattà* [até], a qual estabelece uma relação de consequência entre os dois verbos, permite que recriemos a imagem construída pelo verbo árabe.

Ao traçar uma comparação com a tradução francesa, tem-se: “*Donc, après avoir hésité, je lui avouai: Je t’ai remplie au point de te faire flotter, hier soir, quand tu dormais!*”⁵⁴. Nota-se que o tradutor utilizou a locução verbal *faire flotter* [fazer flutuar], mantendo o sentido literal do verbo original, conservando a opção lexical do autor, mas produzindo um novo sentido em francês, mais romântico,

⁵⁴ TMS, francês, p.155.

que não preserva a vulgaridade do original e nem a imagem criada pelo verbo original.

Da mesma forma, pelo uso que se fez do verbo *‘awwama*, nesse último caso, optou-se por traduzir *‘awwimnī* como “me lambuza”, já que o verbo “lambuzar” veicula a ideia de que se está sujando pela abundância de líquido.

Em suma, as decisões tradutórias adotadas por nós mantiveram os termos originais em árabe padrão e dialetal transcritos e adaptados ao sistema de escrita do português brasileiro, ao passo que fez escolhas lexicais que pudessem reconstruir as imagens criadas no original, além de gerar a vulgaridade contida nos sinônimos elencados pelo personagem.

- *qaḍīb, ḍakar, ‘ayr, ‘uḍū fuḥūla, rujūla*

O caso que se discute a seguir consiste nas diferentes formas de se designar o órgão sexual masculino no romance. Nota-se que aparecem na fala do protagonista diferentes termos em árabe padrão e dialeto libanês que devem ser levados em consideração no processo tradutório, embora não se possa deixar de lado o contexto em que são usados nas falas dos personagens.

A primeira referência ao órgão sexual masculino, no texto de partida, faz-se com a palavra *qaḍīb* [pênis]. O termo aparece em meio à cena em que, após ser abandonado por sua esposa, o protagonista se vê a sós com sua televisão nova e sua assinatura de tevê a cabo, sendo levado a passar o tempo zapeando os diversos canais disponíveis, até deparar-se com um filme pornô.

P.46 "وما زالت هذه المشاهد التي تجري أمامي، تثير فيّ مزيجاً من الدهشة والقرع والإثارة والخوف. الخوف ربما من أن يفاجئني أحد. والإرباك أيضاً، الإرباك لعلّ الذين لا يخلجون مما يفعلونه أمامي ينتبهون إليّ، إلى أن أحدا يراهم. ثم كالصفعة الصاعقة أتلقى نظرة المرأة إليّ، بينما هي متعلّقة بقضييب شريكها كأنه خشبة خلاص، أو كأنه لقيّة نادرة يُسفك الدم من أجلها."

As cenas continuaram passando na minha frente, provocando um misto de espanto, nojo, excitação e medo. Talvez medo de que alguém me pegasse de surpresa. Também pelo embaraço, quem sabe talvez, pelo fato de que, sem sentir vergonha pelo que estavam fazendo ali na minha frente, aqueles dois se dessem conta de mim, ou seja, de que alguém os via. Foi então, como um safanão de surpresa, que o olhar da mulher recaiu sobre mim, enquanto se dependurava no pênis do parceiro, como se este fosse a sua tábua de salvação, ou então um achado raro que valesse o derramamento de sangue.

Qadīb, traduzido como “pênis”, pode ser considerado o termo mais formal em língua árabe para se referir ao órgão masculino, sendo utilizado inclusive na área médica. Dessa forma, a opção pela tradução literal produziu o sentido de formalidade e distanciamento que o protagonista queria passar ao descrever a cena de sexo que estava presenciando. Vale ressaltar que esse termo é utilizado somente duas vezes em todo o romance, como veremos adiante.

Ao continuar suas reflexões sobre as cenas do filme, notamos que o personagem passa a utilizar o termo *dakar*, também do árabe padrão, que por sua vez pode ser traduzido de duas formas: como “pênis” ou “falo”; e como macho,

em oposição à fêmea. No texto de chegada, optou-se pela primeira opção, traduzindo o termo como sinônimo de *qaḍīb*, isto é, “pênis”, porém somente em momentos em que o protagonista se expressa no registro formal, como demonstra o trecho a seguir:

dakar

P. 47 "فأحسست أن الآخرين يرونني أيضاً، واغتظت واشتعلت في الغيرة
حين حطت الكاميرا على نكّر الشاب، وهو بين يدي شريكته الجاثية
عنده (...)"

Senti como se outras pessoas me vissem também, fiquei furioso. Ardi de ciúmes quando a câmera parou no pênis do moço, entre as mãos da sua parceira, agachada junto a ele (...)

Entretanto, nota-se que o termo *dakar* aparece com frequência no texto para se referir ao pênis. Além do mais, frequentemente, o contexto em que o personagem Rachid o utiliza contém um tom informal, ainda que se esteja utilizando o árabe padrão.

Vejamos, por exemplo, os casos em que se utiliza a expressão *dakar rajul*, que significa literalmente “pênis de homem”, ou seja, “membro masculino”, onde a adição da palavra *rajul* [homem] ao termo em questão serve como um recurso reforçativo junto ao tom de revolta e indignação do personagem ao se referir a acontecimentos da vida pregressa de sua mulher. Optou-se, nesse caso, por “pica”, que em português brasileiro possui um tom mais coloquial que o original árabe,

talvez pelo fato de que no original esse termo apareça em diálogos escritos em árabe padrão, como podemos observar em:

dakar rajul

P.111 لم ترَ ذَكَرَ رجل في حياتها! قالت.

Ela disse que nunca tinha visto uma **pica** na vida!

P.122 فلم ترَ ذَكَرَ رجل من قبل، ولم تمسّه، ولم ترَ ماءه.

Jamais viu uma **pica** antes, nunca tocou e nem viu seu sêmen.⁵⁵

Como se pode notar, as decisões tradutórias acima conseguem parcialmente preservar a nuance de sentido gerada pela escolha lexical do autor ao empregar os termos *qaḍīb* e *dakar*, sendo que o emprego do segundo é predominante no texto de partida. Nota-se que a intenção do autor ao inserir os dois termos do árabe padrão, na fala do protagonista, possui a finalidade de contribuir com o ar moralista do personagem em contraste com o vocabulário de sua esposa. Tal fato fica mais evidente com o aparecimento de outro termo sinônimo *'ayr*, que equivale a “pau” ou “caralho”, sendo de caráter vulgar e bastante utilizado na fala cotidiana dos países árabes levantinos, gerando um contraste nítido com os dois termos anteriores.

O termo *'ayr* aparece pontualmente no relato de uma lembrança do protagonista-narrador enquanto assiste ao filme pornográfico, onde a configuração

⁵⁵ Em árabe, ao longo de todo o romance, utiliza-se o termo *mā'*, que significa literalmente “água”, mas por derivação de sentido aparece em textos clássicos com o significado de “sêmen” ou “esperma”.

do pênis do jovem que contracenava com a atriz faz com que se lembre de uma história que sua esposa lhe contou certa vez, onde a mesma faz uso da palavra chula *'ayr*, causando indignação e surpresa no protagonista.

'ayr

- P. 47 فانفجرت بالضحك بلا سبب، فتعجبت، وبدون أن أسألها قالت إنها سمعت أحداً يشبه قرص الشمس هذا برأس قضيبه المنتصب! قال: "ليكو الشمس مثل راس أي...".

Então desembestou a gargalhar sem motivo e me espantei. Sem nem perguntar o porquê, ela disse imediatamente que tinha ouvido alguém falar certa vez que o formato arredondado do Sol parecia com a cabeça do seu pênis ereto: “Ele disse: olha lá o Sol, é que nem a cabeça do meu pa...”.

- P.48 قالت: تذكّرتُ ما قاله صاحب صديقتي أمام هذا المنظر، وكان غاضباً منها، قال بعدما سألته: ألا تحب الغروب، أنظر إلى هذه الشمس التي مثل ... ولم يدعها تكمل بل أكمل عنها قائلاً: مثل راس أي...!

Ela disse: “eu me lembrei do que disse o companheiro da minha amiga, irritado diante desta vista, depois que lhe perguntei: Você não gosta do pôr-do-sol? Olhe este Sol que é como...”; e sem deixar que ela completasse, ele mesmo completou dizendo: “como a cabeça do meu pa...!”.

Note-se aqui que *'ayr* está acompanhado do termo *ra's*, que aparece na sua forma dialetal “*rās...*” denotando “cabeça”, exigindo que no português seja

adotada a tradução “pau” por uma questão de uso, uma vez que se utiliza comumente a expressão chula “cabeça do pau”. Ademais, assim como em árabe, optou-se por preservar as reticências que não permitem que se revele a palavra completamente, a fim de demonstrar que há um certo pudor na fala dos personagens.

Nos trechos acima, há um contraste claro entre o léxico empregado pelo protagonista Rachid, moralista e conservador, e por sua esposa, moderna e liberal, ao longo de todo o romance. Enquanto esta faz uso de um termo absolutamente vulgar em língua árabe, o protagonista, ao se referir à “glande” do pênis, emprega os termos do árabe padrão: *ra's alqaḍīb* e *ra's aḍḍakar*, que significam igualmente “cabeça do pênis”, tal qual se utiliza na língua portuguesa. Se por um lado, *ra's alqaḍīb* foi traduzido como “cabeça do pênis”, o seu sentido literal; por outro lado, como *ḍakar rajul* foi traduzido por “pica”, decidiu-se por coerência traduzir *ra's aḍḍakar* como “cabeça de uma pica”, como se observa em:

ra's ḍakar arrajul

P.49 الحقيقة أنها هي التي ترى هذا الشبه، بين قرص الشمس الذي يختفي وراء البحر، على شاطئ بيروت، ورأس ذكر الرجل المحمر من اشتداد وهيجان؟ ومن أين لها هذا؟ فالإنسان يقيم الشبه بين أشياء يعرفها، أو خبرها

Na verdade, será que foi ela quem viu a tal semelhança entre o Sol se escondendo atrás do mar, na costa de Beirute, e a cabeça de uma pica avermelhada de tão irritada e excitada? E de onde ela tirou isso? Afinal, o ser humano só faz comparações entre coisas que conhece ou já experimentou.

O fato de não se traduzir nenhum dos dois termos como “glande” resulta do fato de que existe o termo técnico em árabe padrão *ḥaṣafat alqaḍīb*, que se adota em contextos mais técnicos, como em livros de anatomia humana. Além do mais, a palavra *ra’s* [cabeça] passa a surgir no texto, em outros momentos, retomando o “pênis” por uma relação metonímica, reforçando a necessidade de se manter a tradução “cabeça”:

ra’s

- P. 126 وعندما أحسّت أني على وشك القذف، أدارت رأسه في الاتجاه المعاكس لوجهها ففوجئتُ بطريقتها في الوقاية (...)

Quando percebeu que eu estava a ponto de ejacular, virou a cabeça dele para a direção contrária do seu rosto e logo me surpreendi com seu modo de prevenção (...)

- P.126 كيف أدركتُ أنني انتبهتُ أنها أمالت الرأس في اللحظة الحاسمة في الاتجاه المعاكس، حتى تتقي مائي فلا يبلغ ثيابها.

Como ela percebeu que prestei atenção ao entortar a cabeça na direção contrária, no momento exato, para desviar da minha gozada sem que atingisse sua roupa?

Como mencionamos acima, é evidente no texto de partida que o protagonista busca passar ao leitor um certo tom de formalidade e a impressão de ser alguém que zela pelos bons costumes, empregando um vocabulário que se distancia do vulgar. Sua intenção fica evidente quando comenta o uso da palavra *’ayr* [pau] pela sua esposa: “Afiml, o que tem de engraçado nessa comparação

vulgar [da cabeça do pênis com o Sol]? Pelo que eu sei e o que já vivi, talvez apenas os homens, entre eles, dêem risada disso, e homens de um certo nível.”⁵⁶

Por essa razão, o protagonista opta por se referir ao pênis de outras formas que se afastam da vulgaridade do termo acima. A primeira forma seria *‘uḍū fuḥūla*, que significa literalmente “membro de virilidade”, mas que foi traduzido ao português como “membro viril”, não oferecendo grandes dificuldades, como se observa a seguir:

‘uḍū fuḥūla

P. 59 "ميريل ستريب امرأة رائعة تجذبي، أتمتع بها وبرؤيتها تمثل، وداستن هوفمان ممثل مقنع وذكي لكنه كرجل، لا يليق بهذه المرأة، إنه بشعره الطويل يشبه مثقفي الستينيات، الذين كانوا يطولون شينين فيهم: شعرهم وعضو فحولتهم."

Meryl Streep é uma mulher maravilhosa que me atrai. Eu me deleito ao vê-la atuando. Dustin Hoffman é um ator convincente e inteligente, porém como homem não combina com essa mulher. Com seu cabelo comprido, mais se parece com os intelectuais dos anos sessenta, que deixavam crescer duas coisas: seu cabelo e seu membro viril.

Ademais, há outra opção lexical do protagonista que, assim como a anterior, está focada no aspecto da virilidade associada ao órgão sexual masculino, resultando na construção metafórica *tatanāwal rujūlatahu bi-famihā*, em referência à prática do sexo oral:

⁵⁶ TMS, p. 48.

- P. 139 "فلا بدّ أن تتعرّف في حياتها إلى شباب، وقد تتعرّف إلى شابّ تغرم به إلى حدّ اللقاء الجسدي، هذا أمر طبيعيّ جدّاً ولا اعتراض لي عليه، لكنّ هذا اللقاء الجسديّ يجب أن يبقى في حدود المقبول. أمّا أن تتناول رجولته بفمها بدون إشارة أو إنذار، فهذا أمر لا أستطيع أن أقبله (...)"

Pois, obrigatoriamente, ela vai conhecer outros jovens na vida e talvez conheça um pelo qual se apaixone a ponto de ter um contato físico. Isso é algo muito natural e não tenho objeções, no entanto esse contato físico deve permanecer dentro dos limites aceitáveis. Quanto a tomar pela boca a sua **virilidade**, sem mais nem menos, isso é algo que não consigo aceitar [...]

Como se pode ver, o órgão sexual masculino está implícito na metáfora criada pelo autor para o sexo oral, de modo que o “pênis” do jovem foi substituído pela palavra *rujūla* que significa “masculinidade”, ressaltando o aspecto do “pênis” como símbolo da virilidade masculina. Desse modo, preservou-se o jogo de palavras do original empregando a palavra “virilidade”, ao invés de “masculinidade”, a fim de conservar a diversidade lexical.

Conclui-se que o uso desses termos pelo protagonista se deve à sua intenção de construir sua imagem como homem de bons costumes, chocando-se com o palavreado da personagem, que revela na visão do protagonista um modo vulgar e inaceitável de ser, sobretudo, na condição de esposa. Por fim, a tradução conseguiu manter a multiplicidade de significantes e as nuances de significado contidas nos sinônimos para “pênis” ao longo do texto de partida.

- *farj*, *kuss*, *‘alā’im* *’unūṭa*

Nos exemplos acima, apresentaram-se decisões tomadas a fim de evitar o empobrecimento quantitativo relativo ao termo “pênis”, que marca uma oposição entre a fala do protagonista Rachid e a fala de sua esposa no que toca a escolha lexical de cada um dos personagens.

Da mesma forma, a escolha lexical para se referir ao órgão sexual feminino, por parte do protagonista, deve ser levada em consideração no ato tradutório, já que são utilizados pelos personagens dois termos muito contrastantes. Por um lado, utiliza-se *farj* [vulva], empregado também no linguajar médico, por outro lado, destaca-se no texto *kuss* [“buceta”], de uso bastante coloquial e vulgar. Verifiquemos a presença dessas palavras nas falas de três personagens: do protagonista, do irmão da costureira e da ginecologista.

O primeiro momento no qual aparecem os termos *farj* [vulva] e *kuss* [buceta], ocorre durante a cena em que, aproveitando-se da ausência da esposa em casa, Rachid, embriagado, abusa sexualmente da costureira de cortinas do seu bairro. Logo em seguida, começa uma grande briga quando surgem em seu apartamento, em busca da moça, os irmãos da costureira e também a esposa de Rachid.

- P. 38 "وظلّ أخوها الأكبر ممسكاً بي يفشّ غضبه فيّ حتى انتبه لوجود زوجتي هنا، فقام عنيّ بسرعة إليها، وأمسكها أمام الجميع، ورفع فستانها، ومدّ يده وقبض على فرجها من فوق الكيلوت، وصرخ حتّى يسمع الموجودون جميعهم: هذا كسّ... الشر ...

يا إلهي!

Seu irmão mais velho continuou a me segurar, enfurecido comigo, até perceber a presença da minha esposa. Então saiu de cima de mim em direção a ela, agarrando-a na frente de todos. Levantou seu vestido, esticou a mão e apertou sua **vulva** por cima da calcinha, gritando para que todos os presentes pudessem ouvir: isto é **a buce....** da pu....

Meu Deus!

É importante ressaltar que, ao narrar o ato obsceno e vingativo por parte do irmão da costureira, Rachid utiliza o termo *farj*, o qual se traduziu pelo sentido literal em árabe padrão “vulva”. Tal decisão tradutória se fez necessária ao preservar a surpresa causada pela oposição com o sinônimo *kuss* na fala do irmão da costureira, o qual utiliza a expressão *kuss aššarmūṭa*, cuja tradução literal seria “a buceta da puta”.

É interessante notar que, no texto de partida, os dois termos que formam a expressão chula acima estão escritos de forma incompleta, com o uso de reticências, indicando um certo pudor da parte do protagonista ao pronunciar termos dialetais tão vulgares, assim como aconteceu anteriormente com a palavra *’ayr* [pau].

Apesar da ocorrência pontual do termo *kuss* no romance, para todas as outras referências ao órgão sexual feminino se utiliza o termo *farj*. Ao longo do texto, esse termo é utilizado exclusivamente pelo protagonista e pela médica ginecologista à qual Rachid leva sua esposa.

O trecho a seguir demonstra que o termo *farj*, ao ser empregado pela médica, marca um registro formal, uma vez que esse é um termo próprio da anatomia, o que justifica sua tradução como “vulva”.

P. 117 "ثم طلبت منّا الجلوس إلى مكتبها وقالت: إنّ الثقب حدث من زمان، لكنني لا أستطيع أن أحدّد تاريخ حدوثه بالضبط. أمّا رتق الفرج وتمزّقه من جديد فكان من أسابيع لا أكثر."

Depois pediu que sentássemos e disse: o rasgo aconteceu há muito tempo, mas não consigo definir a data exata em que aconteceu. Com relação à costura da vulva e seu novo rompimento, pode-se dizer que não passa de algumas semanas.

Além dos dois exemplos acima, há apenas mais uma forma de se referir ao órgão sexual feminino *‘alā’im’unūta*, que significa literalmente “marcas da feminilidade”, mas que se optou em traduzir como “partes femininas”, como se observa neste trecho:

- P. 99 "استوت زوجتي جالسة لتقول لي هذا الكلام، بعدما كانت ممدة عارية. جلست وغطت علام أنوثتها، وراحت تحرك يديها في إشارات موازية لكلامها."

Estava deitada nua, endireitou-se e sentou para conversar comigo. Cobriu as partes femininas e começou a mover suas mãos em gestos simultâneos à sua fala.

Constata-se, finalmente, que assim como nas formas referentes ao termo pênis, o protagonista segue utilizando termos literários e formais para se referir ao órgão sexual feminino, demonstrando um falso pudor ao falar de questões relacionadas ao sexo. Vale ressaltar que, em toda a narrativa, apenas o irmão da costureira assediada é que utiliza um termo vulgar para se referir ao órgão sexual feminino.

- Verbos referentes à penetração no ato sexual

Aqui analisaremos as decisões tradutórias que atuam sobre os diferentes verbos referentes ao ato sexual, mais especificamente, à penetração, e consequentemente à perda da virgindade feminina.

A tradução deve preservar a variedade desses verbos presentes no texto de partida, uma vez que, por meio deles, revela-se a relação de poder entre homem e mulher, presentes na descrição dos momentos de intimidade do casal. Despindo os personagens, o autor os torna completamente transparentes, a fim de que sejam reveladas as suas verdadeiras intenções e seus pontos de vista. Desse modo, os verbos a seguir demonstram a mentalidade machista do narrador personagem, ao passo que deixam transparecer a sua hipocrisia e sua obsessão em usufruir do corpo de sua esposa como bem entende.

- *walaja* [penetrar] e *fataha* [arrombar];

Uma das primeiras descrições do ato sexual, feita pelo narrador, consiste na consumação do matrimônio do protagonista, como podemos ver:

P.71 وهذا ما فعلته أيضا أول مرة ولجتها بالكامل، أي فتحتها كما يقول الناس، بعد انتقالنا إلى شقتنا الجديدة، وبعد صبر أيام كاملة بلياليها.

Foi isso que eu fiz na primeira vez em que a **penetrei** até o fim, quer dizer, em que **arrombei ela**, como diz o povo, somente depois que nos mudamos para o nosso novo apartamento, após dias e noites de paciência.

Na descrição acima, o narrador emprega primeiramente o verbo *walaja*, que significa literalmente “penetrar”, no árabe padrão. No entanto, logo em seguida, como que em tom explicativo, emprega o verbo *fataḥa* [abrir] que, segundo Procházka (2009:40)⁵⁷, possui também a conotação, no seu uso dialetal, de penetração, assim como de consumação do matrimônio e de perda da virgindade feminina.

Esse verbo de uso comum nos dialetos levantinos⁵⁸ é empregado em situações de uso coloquial e apresenta um tom vulgar em relação ao verbo *walaja* [penetrar]. Por isso, optou-se por traduzi-lo como “arrombar”, resgatando o sentido literal da raiz √f-t-ḥ “abrir” e estabelecendo o contraste com *walaja*, intencionado pelo narrador. O verbo “arrombar” no português brasileiro contém exatamente a mesma conotação de “desvirginar” e até de “violentar sexualmente”. Além disso, optou-se por “arrombei ela”, utilizando o pronome pessoal do caso reto ao invés do pronome oblíquo exigido pela gramática normativa do português brasileiro, fornecendo um tom ainda mais coloquial à frase.

O verbo de uso dialetal *fataḥa* ocorre outras vezes ao longo da fala do protagonista, como na cena em que Rachid relembra um episódio de sua juventude em que ele e seus amigos estão conversando sobre a questão da virgindade:

⁵⁷ Procházka, S. & Ritt Benmimoun, V. “Female issues in Arabic dialects: words and expressions related to the female body and reproduction”. *Estudios de Dialectología Norteafricana y andalusí*. 13 (2009) p.40.

⁵⁸ Relativo a Levante, denominação geográfica que engloba os países árabes vizinhos: Síria, Líbano, Jordânia e Palestina.

P.79 (...) كُنَّا متوقفين على الضوء الأحمر، فاجتازت الطريق أمامنا فتاة جميلة تلبس ثياباً أخرجتنا جميعاً، فقال رفيقنا السائق: هذه أغتصبها إذا التقيت بها في مكان مناسب، فأجبناه: لا يعود يتزوجها أحد، لكنني استدركتُ وقلت على سبيل المزاج والمبالغة والمماشة: في هذه الأيام صارت البكارة شيئاً من الماضي! فقال هو ذاته: لا يمكن أن أتزوج فتاة ليست بكرًا، "بيطلعلي أفتح واحدة!" هذا حقّ لي!

- وأنا أيضاً! قلت في نفسي، وكان يمكن بكلّ بساطة أن أقولها في العلن.

Estávamos parados no farol vermelho, quando uma garota linda atravessou a rua, vestida de um jeito que deixou a todos nós constrangidos, então o nosso colega que estava ao volante disse: “Essa eu estuprava se a encontrasse no lugar adequado”. E respondemos: “mas aí ninguém mais vai querer casar com ela”. Contudo, eu me adiantei, por estar à vontade, com certo exagero, mas também por estar de acordo: “hoje em dia a virgindade se tornou algo do passado!”. E ele mesmo respondeu: “não é possível eu me casar com uma moça que não seja virgem; estou a fim de arrombar uma! É um direito meu!”.

- “eu também!”, disse para mim mesmo, sabendo que podia dizê-lo abertamente, sem nenhum problema.

Na passagem acima, fica claro como Rachid e seu colega compartilham da mesma visão com relação ao papel da mulher e à importância da virgindade antes do casamento. O verbo *fataha* é utilizado num contexto masculino em que fica evidente a relação entre desvirginar uma moça e a violência sexual, a fim de satisfazer o prazer do homem. Portanto, as conotações “deflorar” e “violentar”

contidas no verbo “arrombar”, em português, tornam este uma boa solução tradutória.

No discurso do narrador, podemos notar ainda várias outras ocorrências da forma nominal passiva no feminino *maftūḥa* [aberta], derivada do verbo *fataḥa* [abrir], e traduzida no texto de chegada como “arrombada”.

maftūḥa

P.78 عندما كنّا، أنا ورفاقي، في أوّل شبّابنا، لم يكن يشغلنا أمر البكارة بل كان يثيرنا وحسب. أنا في الحقيقة، وحتى هذا العمر الذي أنا فيه الآن، لا أعرف فتاةً مفتوحة قبل الزواج، إلّا في القصص والروايات التي كانت تنتهي دائما بالقتل لغسل الشرف، أو في الجرائد، أو في السينما، وخصوصا في السينما.

Quando eu e os meus colegas ainda estávamos no início da nossa mocidade, a questão da virgindade não nos preocupava, mas apenas nos excitava. Para falar a verdade, até agora, nesta idade, nunca conheci uma moça que tivesse sido arrombada antes do casamento, a não ser em contos e romances que terminam sempre em assassinato para lavar a honra, ou então nos jornais, ou no cinema, sobretudo, no cinema.

No exemplo acima, o uso de *maftūḥa* [arrombada] ressalta o fato de uma moça genérica ter perdido a virgindade antes do casamento, mas não fica claro o tom de repúdio e indignação do narrador. Por outro lado, ao descobrir que sua mulher já não era mais virgem ao se casarem e que talvez tivesse perdido a virgindade com o próprio primo ainda pequena, ele começa a se questionar como

teria acontecido isso, a ponto de levar sua esposa a uma ginecologista para descobrir como e quando teria sido “arrombada”.

- P.112 قامت من أجلي، لكثرة ما هي مغرمة بي، بتضحيات كبيرة، ومن هذه التضحيات أنها رتقت بكارتها حتى أتوهم أنها بكر، لأنني لا أقبل بالزواج من امرأة مفتوحة ثيب!

De tão apaixonada por mim, ela fez grandes sacrifícios, dentre eles, reconstituiu sua virgindade para que eu me iludisse de que era virgem, já que eu não aceitaria casar com uma mulher arrombada, deflorada.

- P.113 وافقت على أن نزور معاً طبيبة نسائية، لنسألها عما إذا كانت مفتوحة باليد من زمان، أو أنها مفتوحة من وقت قريب وبغير اليد.

Ela concordou em visitarmos uma ginecologista juntos para perguntar se tinha sido arrombada por mão, há algum tempo, ou se tinha sido arrombada, mais recentemente, por outra coisa.

- *faḍḍa bakāra* [desvirginar] e *ḥaraqa assitr* [romper o hímen];

Ao relembrar sua noite de núpcias, pela segunda vez na narrativa, Rachid utiliza outros sinônimos para descrever a consumação do ato com sua esposa.

- P.72 كان هذا الحديث ونحن في الفراش، قبل ولوحي إياها بقليل، وقبل أن أفتحها وأخرق سترها وأفضّ بكارتها. قالت لي وأنا منهمك لا أدري بماذا أبدأ وبماذا أنتهي: انتبه! لا تتصرّف معي كأني سيارة مسروقة لا أمل في تسجيلها قانونياً. خذني بالهداوة، قالت. تصرّف معي كأني سيارة اشتريتها بالتقسيط (...)

Esta foi a conversa, enquanto estávamos na cama, um pouco antes de penetrá-la, antes de arrombá-la, romper o seu hímen e desvirginá-la. Eu estava concentrado naquilo, sem saber por onde começar ou terminar, então ela me disse: “Vai com cuidado! Não me trate como se eu fosse um carro roubado, sem chance

de conseguir licenciamento. Me tome devagar –disse-, trate-me como um carro que você comprou parcelado” (...).

Verifica-se, aqui, novamente o aparecimento dos verbos *walaja* [penetrar], que no texto árabe aparece na forma deverbal⁵⁹ *wulūj*, seguido do verbo *fataḥa* [arrombar]. Em seguida, aparece o verbo *ḥaraqa*, que significa perfurar, atravessar ou rasgar, acompanhado do termo *sitr*, que pode significar “ cortina, proteção ou véu”, formando assim a expressão *ḥaraqa sitrahā*, que foi traduzida como “romper o seu hímen”.

O termo *sitr* consiste num eufemismo para o hímen, próprio do árabe padrão. Por essa razão, não se optou por traduzir a expressão *ḥaraqa sitrahā* como “descabaça-la”, uma vez que o verbo “descabaçar” é de uso informal, exatamente por ser composto pelo sinônimo vulgar de hímen “cabaço”. Na tradução francesa, por exemplo, foi proposta como solução “*déchire son voile*”⁶⁰ [rasgar seu véu], já a tradução espanhola optou por “*desgarrara su velo*”⁶¹ [rasgasse o seu véu], e por último, a italiana optou por “*straciassi la sua membrana*”⁶² [rasgasse a sua membrana (hímen)].

Outro ponto que guia a escolha “romper seu hímen” é a presença da expressão formal *faḍḍa bakāratahā* que é composta pelo verbo *faḍḍa* que significa “romper” ou “abrir” e a palavra *bakāra* “virgindade”. Essa expressão,

⁵⁹ *maṣḍar*, forma nominal derivada do verbo com a função de substituí-lo em locuções verbais, cumprindo a função do que seria nas línguas latinas o verbo no infinitivo. Pode ser “traduzido” como um verbo substantivado.

⁶⁰ *TMS*, francês, p. 85.

⁶¹ *TMS*, espanhol, p.83.

⁶² *TMS*, italiano, p. 73.

própria do árabe padrão, estabeleceu-se como “deflorar” ou “desvirginar”. Por fim, na tradução do trecho acima, pode-se notar a opção por “desvirginá-la”, concluindo a sequência de sinônimos para a defloração da esposa do narrador em sua noite de núpcias.

Essa expressão aparece com frequência no texto de partida, levando em alguns momentos a tradução a optar por outras soluções tradutórias que não o verbo “desvirginar”, a fim de que não se torne repetitivo, como é o caso do exemplo a seguir, onde se optou por traduzi-la como “tirar a virgindade”.

P.113 حين بلغ زوجتي أنّ ابن خالتها تزوّج، انفجرت بكلّ ما تملك من أسرار، وأخبرت والدتها بكل ما كانت تتوقّعه من ابن خالتها، وأخبرتها بأنه، وكبرهان قاطع على صحّة الكلام، فضّ بكارتها منذ كان عمرها تسع سنوات لا غير (...)

Quando minha esposa ficou sabendo que seu primo havia casado, explodiu junto com todos aqueles segredos, revelando à mãe todas as suas expectativas com relação ao primo e dizendo inclusive, como prova contundente da veracidade de suas palavras, que ele já tinha tirado a sua virgindade quando ela tinha apenas nove anos.

- *mazzaqa* [rasgar], *intahaka* [violar] e *istabāha* [possuir]

Os verbos relacionados à penetração, que serão apresentados a seguir, são utilizados pelo personagem numa conversa que ocorre no leito da noite de núpcias com a sua esposa, após esta perder muito sangue.

Em tom de justificativa e consolo, Rachid lhe conta a história de um amigo na qual traça um paralelo entre a maneira como esse amigo tirou a virgindade de

uma moça com a qual não tinha compromisso algum e, num segundo momento, como teria sido a noite de núpcias com a mulher que se tornara sua legítima esposa.

mazzaqa sitrahā e intahaka

P.76 وكانت هذه الفتاة تحبّه، وكانت على استعداد أن تعطيه كلّ ما تملك شرط أن تنال حبّه ورضاه، وكان يخبرني أنه أتى على بكارتها على دفعات، بخلاف ما قام به فيما بعد مع زوجته ليلة العرس، حيث انقضّ عليها انقضاؤا الوحش المفترس، انتهكها انتهاكاً ومزّق سترها تمزيقاً، وكان الدم يسيل منها وكانت ترجوه مع ذلك، أو بسبب ذلك، أن يبقى فيها وألاً يخرج. هكذا يجب أن تكون المرّة الأولى مع زوجتك، يجب أن تمزّقها وأن تنتهكها، وأن تستبيحها، لكن بفروسيّة ونبل وشهامة لا بهمجيّة وبربريّة.

Essa moça o amava e estava pronta para dar tudo o que possuía, desde que conseguisse seu amor e benção. Ele me contou que foi tirando a virgindade dela aos poucos, diferentemente do que fez com sua esposa, tempos depois, na noite de núpcias, quando a atacou violentamente como um verdadeiro predador, violando-a sem piedade, rasgando-lhe o cabaco. Apesar do sangue que escorria, ou devido a isso, pedia-lhe para que continuasse dentro dela e não saísse. Assim é que deve ser a primeira vez com a esposa, você deve rasgá-la, violá-la, possuí-la, porém, com cavalheirismo, nobreza e gentileza, e não como um selvagem, um bárbaro.

Num primeiro momento, ao se referir à defloração da moça com a qual seu amigo não tinha nenhum compromisso, utilizou-se no texto de partida a expressão “’atà ‘alà bakāratihā”, que é composta do verbo ‘atà [vir] regido pela preposição ‘alà [sobre], denotando “terminar; concluir; destruir”, seguido do termo

bakāratihā [a virgindade dela]. Logo, na tradução, optou-se pela solução “tirar a virgindade”, uma vez que o sentido é mais brando em comparação com o sentido dos verbos em árabe que vêm em seguida na descrição da defloração da esposa do seu amigo na noite de núpcias.

Ao descrever a cena em que seu amigo deflora a esposa, além da utilização de verbos que fornecem o caráter violento do ato sexual, deve-se levar em consideração outro recurso próprio da língua árabe, a presença do *mafʿūl muṭlaq*, ou “complemento absoluto”.

O complemento absoluto possui a função de advérbio na oração. É formado pela adição do *maṣdar*, ou nome deverbal, do verbo da oração principal como objeto direto, introduzindo um complemento de modo, a saber:

<i>ḍaḥiktu</i>	<i>ḍaḥkan</i>
Lit. “ri”	“um riso”
“dei uma boa risada”	

Como se pode observar, esse tipo de construção não pode ser traduzido palavra por palavra nas línguas ocidentais. Normalmente, o complemento absoluto fornece um caráter enfático à ação veiculada pelo verbo da oração principal. Sendo assim, no trecho acima temos os casos dos verbos *intahaka* [violar] e *mazzaqa* [rasgar].

No caso do verbo *intahaka* [violar], temos “*intahakahā intihākan*” traduzido como “violando-a sem piedade”, expressando o efeito enfático dessa construção. Em seguida, encontramos o verbo *mazzaqa* [rasgar] na frase

“*mazzaqa sitrahā tamzīqan*”, traduzido como “rasgando o seu cabaço”, onde *sitr* se refere ao “hímen”, como já fora mencionado anteriormente, e *tamzīq* é o nome deverbal do verbo *mazzaqa* [rasgar]. Nesse caso, considerando o caráter enfático da construção com o complemento absoluto, a tradução optou por traduzir *sitr* [hímen] como “cabaço”, que na língua de chegada é de uso informal, diferentemente do que temos no árabe, pois o mesmo termo é de uso mais literário e formal. Nesse último, privilegiou-se um tom informal para expressar o caráter enfático do complemento absoluto na língua de chegada.

Ao final do relato, Rachid conclui como se deve tratar uma esposa na noite de núpcias, retomando os dois verbos acima e acrescentando o verbo *istabāḥa* que pode significar “confiscar; tomar posse; apropriar-se”. No texto, aparece conjugado no aspecto imperfectivo como “*tastabīḥuhā*” e foi traduzido como “possuí-la”, uma vez que na língua de chegada o verbo “possuir” apresenta também a conotação de fazer sexo, geralmente sob opressão ou à força, funcionando no contexto do verbo original árabe.

- O verbo *'atà* [achegar-se]

O verbo *atà* que significa literalmente “vir” ocorre inúmeras vezes com a conotação de “penetrar” ou “ter relação sexual”, sendo traduzido na língua de chegada como “achegar-se”. No romance, esse verbo aparece em situações onde o narrador enfatiza o lugar do corpo humano onde se penetra, ainda que não diretamente. Nos exemplos abaixo, o verbo ilustra os momentos em que o narrador está relatando experiências de tentativa de coito anal: seja de um amigo com a esposa, como é o caso do primeiro exemplo; ou então dele com a própria

esposa, no segundo exemplo; e por fim, na entrevista de uma senhora árabe da alta sociedade falando sobre sua vida conjugal na televisão.

'atà

- (1) P.60 أبو زهيد مثلاً، صديق المقهى (...) يقول (...) إنها لا تحب أن يأتيتها في القفا، فيمسكها حينذاك بشعرها ويديرها ويزجّه فيها بلا ريق!

Por exemplo, Abu Zahid, um amigo do café (...) dizia(...) que ela [sua esposa] não gostava de que se achegasse por trás, por isso ele a segurava pelo cabelo, virava-a, e metia nela sem saliva!

- (2) P.128 بكتُ أول مرّة حاولتُ أن آتيها في تلك الجهة، رغم أنني لم ألح إلا إلحاحاً عابراً.

Ela chorou da primeira vez em que tentei **achegar-me** daquele lado, mesmo tendo insistido brevemente.

- (3) P.128 (...) لا تشعر اطلاقاً بأي تابو من أي نوع كان، بحيث إن زوجها يستطيع أن يأتيها أنى يشاء، وكيفما يشاء، وحينما يشاء.

(...) Não sentia que houvesse tabu de nenhum tipo, de modo que seu marido poderia **se achegar** a ela onde, como e quando quisesse.

Ainda em outro trecho, o narrador está expondo suas suspeitas com relação ao fato de sua mulher já ter realizado coito anal antes do casamento. Nesse caso, o verbo *'atà* aparece sob a forma de seu *maşdar*, ou nome deverbal, *'ityān*. Como se mencionou anteriormente, o *maşdar* consiste numa forma substantivada do verbo, que pode ser simplesmente traduzida na língua de chegada como o próprio verbo no infinitivo, como foi o caso aqui, ou até como substantivo.

P.127 لأنني قلت إنها إذا كانت فعلا لم تدع ابن خالتها يتمادى فيها، فإنها ربما سمحت له استعمال ممرّ الأمان، حيث لا خوف من الحبل ومشاكله الخطيرة، وحيث لا ضرورة للاعتراف بالولوج، أو للرتق فيما بعد. فالإتيان في القفا يمكن السكوت عنه بلا اضطراب كبير في الضمير.

Pois lhe disse que se de fato não deixou o primo abusar dela, pode ser talvez porque lhe permitiu usar o corredor de segurança, por onde não se corria o risco da gravidez e de suas complicações, além de não haver necessidade de admitir a penetração ou então recorrer à cirurgia mais tarde. Afinal, achegar-se por trás permite que se fique em silêncio a respeito, sem ter muita dor na consciência.

Em árabe padrão, refere-se à prática do coito anal entre homem e mulher como “’itiyān almar’a fī-d-dubr”, isto é, a penetração da mulher pela traseira (*dubr*). No trecho acima, utiliza-se a mesma construção “al’itiyān fī-l-qafā”, porém, ao invés de *dubr*, utiliza-se *qafā* que também indica traseira, parte posterior, ou então nuca. Constata-se, assim, que há uma ênfase na conotação de “penetração” no uso do verbo ’atà e de seu maṣdar ’itiyān.

Ainda assim, optou-se em não traduzi-lo por “penetrar”, uma vez que já se utilizou anteriormente “penetrar” para o verbo *walaja*. Por essa razão, é necessário que a tradução leve em consideração a intenção do autor ao escolher o verbo para se referir ao ato sexual nessas situações em que se fala sobre o coito anal.

Além do mais, a escolha do verbo ’atà com a conotação de “penetrar” ou “ter relação sexual” implica um contraste com todos os outros verbos vistos até então para se referir ao ato sexual ou à penetração, uma vez que o seu uso é mais

formal que os anteriores. Inclusive, na tradição árabe, o termo *'itiyān* chega a constar na obra de Assuyūfī⁶³ onde é designado como sinônimo de *nikāḥ* ou o “ato sexual”⁶⁴.

Esse verbo pode ser encontrado com frequência também nos textos da tradição literária árabe clássica, aparecendo inclusive no Corão, na passagem em que se conta a história do povo de Ló, em árabe *Lūṭ*, associado geralmente à reprovada prática da sodomia, como se observa a seguir:

وَلُوطًا إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ إِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الْفَاحِشَةَ مَا سَبَقَكُمْ بِهَا مِنْ أَحَدٍ مِّنَ الْعَالَمِينَ
(٢٨)

أَنتُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ وَتَقْطَعُونَ السَّبِيلَ وَتَأْتُونَ فِي نَادِيَكُمُ الْمُنْكَرَ فَمَا كَانَ جَوَابَ
قَوْمِهِ إِلَّا أَنْ قَالُوا ائْتِنَا بِعَذَابِ اللَّهِ إِنْ كُنْتَ مِنَ الصَّادِقِينَ (٢٩)

28. E Loṭ, quando disse a seu povo: “Por certo, vós vos achegais à obscenidade; ninguém nos mundos, se vos antecipou, nela.

29. “Por certo, **vós vos achegais aos homens, por lascívia**, e cortais o caminho, e vos achegais ao reprovável, em vossas reuniões”. Então, a resposta de seu povo não foi senão dizer: “Faze-nos vir o castigo de Allah, se és dos verídicos.”⁶⁵

Como se pode notar na tradução dos versículos acima, o verbo *'atā* é traduzido como “achegar-se”, que na língua de chegada, segundo o dicionário

⁶³ Jalāl Addīn Assuyūfī (1445- 1505 d.C.) viveu grande parte da vida no Cairo e é famoso pela autoria de uma grande quantidade de trabalhos que abordam a temática sexual.

⁶⁴ Referência a *Mu'ajam Assuyūfī*, que se encontra em: *Al-jins 'ind al'arab*. Vol.4. Organizado por: ALḤIWĀR, F. Cap.1. *Fī 'asmā' annikāḥ* [Sobre as denominações do ato sexual]. Colônia, Alemanha: Manšūrāt Aljamal, 2006. p.40 - 124.

⁶⁵ *Sūratu Al-ʿAnkabūt* (Sūra da Aranha). Versículos 28-29. Tradução do sentido do Nobre Alcorão para a língua portuguesa, Al-Madinah Al-Munauarah, Complexo do Rei Fahd para imprimir o Alcorão Nobre, 1427[2006], trad. Helmi Nasr, p.647.

Houaiss, apresenta o sentido figurado de “ter relações sexuais”. Baseado nisso, decidiu-se manter a mesma solução na tradução do romance. Ao se adotar “achegar-se”, a tradução consegue manter na língua de chegada o uso formal do verbo no original e o tom de respeito e formalidade com que o narrador fala sobre o assunto, além de preservar a intertextualidade com o Corão e a prática da sodomia que existe no texto de partida.

- *daḥala* [entrar]

Finalmente, o último verbo a ser analisado é o verbo *daḥala*, que significa literalmente “entrar”, mas quando transitivo direto possui a conotação de “possuir alguém sexualmente”. O verbo também pode assumir a conotação de “penetrar” quando transitivo direto ou então regido pela preposição *fī* [em], como podemos observar a seguir:

Daḥala

P.111 فكيف سال دمك إذن؟ من أين جئت بهذا الدم، ليلة دخلت فيك المرأة الأولى؟

Então como desceu seu sangue? Como você sangrou na primeira noite em que entrei em você?

Na passagem, o narrador está se reportando à sua noite de núpcias e observa-se que o verbo *daḥala* aparece regido pela preposição *fī* [em] com a conotação de “penetrar”. Dessa forma, a fim de não utilizar novamente o verbo “penetrar” na tradução, preservando o aspecto quantitativo do léxico do texto de

partida, optou-se por traduzir o verbo *daḥala* pelo seu sentido literal “entrar”, visto que resgata a imagem de defloração da mulher na sua primeira vez, tal qual é transmitida no original em árabe.

Neste trecho, o verbo *daḥala* é empregado na descrição de uma das tentativas do protagonista em praticar coito anal com sua esposa.

P.128 ثم قالت لي مرة وقد فجأتها بأن دَخَلْتُ قليلاً، إني أجعلها تشعر بالرغبة
في الذهاب إلى الحمام. يا للرومنسية!

Certa vez, quando a peguei de surpresa, entrando nela de leve, disse que a fiz ficar com vontade de ir ao banheiro. Mas que romantismo!

Aqui o verbo *daḥala* é intransitivo e também possui a conotação de “penetrar”. Na cena, fica clara a ênfase dada para a ação em si e sua intensidade, logo, decidiu-se traduzi-lo também como “entrar”. Dessa forma, a tradução consegue manter um uso formal da linguagem ao se referir à penetração anal, tal qual vinha ocorrendo predominantemente no romance.

Por fim, a tradução consegue manter a pluralidade de verbos que caracterizam a “letra” do texto, ao passo que revelam a relação de poder que se estabelece entre homem e mulher, ou mais especificamente, entre o protagonista e a sua esposa.

2.6.2. A Destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares

Como vimos na análise dos casos anteriores, há uma forte presença de termos do árabe dialetal libanês no romance como: *fataḥ* [arrombar] e *šarmūta* [puta]. Há muitas outras ocorrências desses elementos linguísticos, ao longo de texto de partida, que colaboram para a constituição não só da oralidade na obra, mas também para conferir um “sotaque libanês” ao texto.

Na classificação Bermaniana, a tradução que não se preocupa com o vernáculo que transparece em meio à língua padrão no texto de partida abre espaço para a atuação da tendência deformadora denominada por ele como “a destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares”. Os efeitos dessa força deformadora da prosa literária, que veremos durante a análise, interferem diretamente na textualidade da prosa.

Segundo Berman, no campo da tradução, a forma mais tradicional que se consolidou para preservar a linguagem vernacular é a “exotização”, que implica o risco de se cair na vulgarização, uma vez que se tenta “transpor o estrangeiro de fora pelo de dentro”⁶⁶. Isso se observa em muitas traduções que substituem um dialeto da língua de partida por um dialeto da língua de chegada, ou até mesmo um falar rural, de modo que se descaracteriza o texto de partida. Tendo isso em vista, para se tomar decisões estratégicas que busquem evitar essa tendência e a possível vulgarização do texto de partida, é necessário entender a natureza linguística da língua de partida, no caso, a língua árabe.

⁶⁶ BERMAN, (2005:59).

O árabe é descrito pelos linguistas como uma língua que apresenta o fenômeno da diglossia, a qual é definida por Charles Ferguson a seguir:

*Diglossia is a relatively stable language situation in which, in addition to the primary dialects of the language (which may include a standard or regional standards), there is a very divergent, highly codified (often grammatically more complex) superposed variety, the vehicle of a large and respected body of written literature, either of an earlier period or in another speech community, which is learned largely by formal education and is used for most written and formal spoken purposes but is not used by any sector of the community for ordinary conversation.*⁶⁷

A definição de diglossia apresentada acima destaca um dos traços mais particulares do romance em questão, uma vez que o autor se utilizou do árabe na sua variante literária e formal para escrever a maior parte do romance, introduzindo diversas marcas da variante dialetal libanesa, cujo uso é quase que exclusivo da interação oral entre os falantes no cotidiano. Devemos nos questionar, portanto, qual seria a intenção do autor em fazer uso desse recurso linguístico na elaboração do romance.

Certamente, a escolha do autor em escrever, de modo paralelo, em árabe padrão e no dialeto árabe libanês resulta numa linguagem literária viva, muito natural e próxima da realidade, a qual serve como meio para expressar as reflexões caóticas do protagonista-narrador, ao passo que confere ao leitor a sensação de estar diante de uma história real, como é próprio do estilo do autor.

Nesse sentido, devemos considerar que, no processo tradutório, a língua de chegada, o português brasileiro, diferentemente do árabe, não apresenta o

⁶⁷ FERGUSON, C.A. “Diglossia”, 1972, *apud* BASSIOUNEY, R. *Arabic Sociolinguistics*. Washington, DC: Georgetown University Press, 2009, p. 10.

fenômeno da diglossia. Como sabemos, a língua portuguesa, ainda que contenha variações geográficas como o árabe, não dispõe de um código linguístico de uso exclusivo dos textos escritos em oposição a outro código empregado unicamente em conversas cotidianas e familiares. Esse é o desafio que move as estratégias elaboradas para neutralizar a força deformadora que age sobre os traços dialetais do romance durante a tradução.

As estratégias adotadas na tradução apoiaram-se no contexto de uso da língua, já que as duas variantes do árabe, a língua-padrão e o dialeto, estão regidos no romance por *fatores situacionais*, os quais Preti define como sendo “das condições em que o diálogo se realiza, do tema, do grau de intimidade entre os falantes do local”⁶⁸. Logo, as decisões estratégicas apoiaram-se não só nos fatores situacionais presentes no enredo do romance, como também nos registros formal e informal da língua portuguesa do Brasil, a fim de destacar as duas variantes na tradução.

Dividimos os casos que exemplificam o modo de ação da força deformadora em: verbos; e expressões idiomáticas e interjeições.

Verbos

Os verbos dialetais aparecem inseridos no texto de partida de duas formas: sem destaque gráfico; ou com destaque gráfico. Essa divisão se faz necessária, pois está diretamente relacionada ao estilo do autor e à “letra” do texto, uma vez que, no primeiro caso, o verbo aparece no texto como se fizesse parte do texto em árabe padrão, já no segundo caso, o verbo é realçado enquanto termo dialetal. A

⁶⁸ PRETI, D. “A língua falada e o diálogo literário”. Em: PRETI, D. (Org.). *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas, 2003, p. 251.

fim de exemplificá-las, apresentamos e analisamos uma pequena amostra de verbos dentre tantos que aparecem no texto de partida.

- Verbos dialetais sem destaque gráfico

Os verbos dialetais que não foram destacados graficamente merecem atenção por parte do tradutor, pois ocorrem no romance em meio ao léxico da variante literária do árabe, isto é, o árabe padrão, no qual foi escrito o romance predominantemente. Esses verbos aparecem em meio ao texto sem estarem marcados por aspas ou estarem inseridos em sentenças introduzidas pela fala em discurso direto. Desse modo, mesclam-se em meio ao árabe padrão, constituindo um recurso de simplificação da linguagem, no sentido positivo de tornar a leitura mais fluida, realçando um dos aspectos mais marcantes do estilo do autor.

- O título da obra e o caso do verbo *yıştıfil*

O verbo dialetal *yıştıfil* é muito utilizado no dia-a-dia dos falantes libaneses em situações em que se deseja demonstrar indiferença ou um sentimento de repúdio com relação a alguém, não manifestando revolta necessariamente. A título de ilustração, suponhamos que haja uma reunião de professores e um deles esteja atrasado. Uma vez que o professor atrasado demora para chegar, os outros decidem começar a reunião e dizem com certa revolta “*yıştıfil*”, expressando que a reunião pode começar sem ele. Desse modo, poderíamos traduzir o seu sentido como “que se dane”, “pouco importa” ou até “deixe para lá”.

Por não estar dicionarizado, Riḍā⁶⁹ afirma que sua origem estaria no verbo *iftaṣala*, derivação verbal reflexiva do verbo *faṣala* [separar; isolar]. O verbo teria sofrido uma mudança fonética no fonema /t/, representado pela letra *tā'* (ت), o qual se converte em /tʰ/, representado pela letra *ṭā'* (ط), por assimilação ao fonema /sʰ/ representado pela letra *ṣād* [ص]. Em seguida, teria ocorrido a metátese com a inversão das letras *ṣād* e *ṭā'* e o deslocamento da letra *fā'* (ف), logo teríamos *iftaṣala* [افتصل] > *iṣṭafala* [اصطفل].

Esse verbo possui uma importância central dentro da obra, pois compõe o título do livro, onde se encontram: o verbo dialetal e o nome da personagem Meryl Streep, transliterado em letras árabes.

تصطفل ميريل ستريب

Tiṣṭifil Mīrīl Strīb

Para chegarmos à tradução do título, adotamos uma estratégia que parte dos dois critérios apresentados anteriormente, a fim de preservar a natureza dialetal do verbo: 1) o fator situacional, isto é, qual a relação do verbo com o enredo do romance, ou seja, em que circunstâncias aparece no texto; e 2) o uso informal e oral presente no dialeto.

Quanto à sua presença no romance, pode-se dizer que a razão pela qual o narrador-protagonista se refere à Meryl Streep dessa maneira deve-se à sua decepção com a atriz. O personagem se apaixona e se desilude rapidamente ao

⁶⁹ RIḌĀ, Aḥmad. *Qāmūs radd al'āmyī 'ilā alfaṣṭḥ*. Beirute: Dār Arrā'id Al'arabyī, 1981. p. 332.

assistir às cenas do filme “Kramer vs. Kramer”, onde a atriz que parecia a mulher dos sonhos e uma mãe dedicada, na verdade, não passava de mais uma mulher americana, dona do seu próprio nariz, e disposta a abandonar marido e filho por conta de sua própria felicidade. Ele percebe, assim, que ela é um péssimo exemplo de conduta para a sua esposa, embora não tenha percebido que sua mulher já compartilha dos mesmos valores das mulheres ocidentais, tomando atitudes exatamente iguais às da atriz americana.

Isso fica evidente no único momento em que o verbo aparece no texto de partida, com exceção do título. Neste trecho, o narrador-protagonista está refletindo sobre um episódio em que sua esposa parece ter certa habilidade em se esquivar para que ele não ejaculasse nas suas roupas.

P.127 هذا أمر أنا متأكد منه ولا سبيل إلى إقناعي بالعكس. إنها معتادة ولا شك على ممارسة الجنس بدون ترك أثر منه عليها. ممارسة الجنس بالطريقة الآمنة. إنها تتقن الجماع دون بُقع. كبعض النساء، أقصد البعض من نساءنا بالتأكيد، لا نساء ميريل ستريب ومواطناتها، فهؤلاء لا يستترن ولا يسترن شيئاً، يصطفلوا فلا دخل لنا بهنّ، فكلّ بلد زيّ كما تقول أمثالنا. (...)

Eu tenho certeza disso e nada pode me convencer do contrário. Sem dúvida, ela é acostumada a fazer sexo sem deixar marcas. Sexo seguro. É especialista em transar sem se sujar, assim como algumas mulheres, daqui obviamente, e não como as mulheres do tipo da Meryl Streep e suas compatriotas, pois essas nem se cobrem e nem se preocupam em esconder nada. **Não estou nem aí**, afinal, nós não temos nada a ver com elas. É como se diz por aqui: “cada país com o seu uniforme” [...].

Como se nota, *yisṭifilū* torna-se “não estou nem aí”, fazendo referência à Meryl Streep e suas compatriotas. A fim de entendermos como se optou por essa solução num primeiro momento, observemos quais foram as decisões tradutórias adotadas para o verbo nas diferentes traduções do título do romance:

<i>Tiṣṭifil Mīrīl Strīb</i>	
Francês	<i>Qu'elle aille au diable, Meryl Streep!</i>
Espanhol	<i>¡Al diablo con Meryl Streep!</i>
Inglês ⁷⁰	<i>Who's afraid of Meryl Streep?</i>
Italiano	<i>E chi se ne frega di Meryl Streep!</i>

É importante ressaltar que todos os tradutores apresentaram soluções que mantiveram a ideia central do verbo, expressando a indiferença e o descaso, por parte do protagonista, com relação à personagem Meryl Streep.

No caso das traduções francesa e espanhola, utilizaram-se expressões de uso coloquial formadas pela palavra “diabo”: “*Qu'elle aille au diable*” [lit. Que ela vá para o diabo] e “*¡Al diablo!*” [lit. Para o diabo]. Nas duas línguas, expressa-se não só indiferença, mas também rejeição, aliadas a irritação. Já, na língua portuguesa do Brasil, por exemplo, poderíamos propor analogamente a solução: “para/a o diabo a Meryl Streep!”, ou ainda, “aos diabos (com) a Meryl Streep!”, exprimindo repulsa, fúria e indignação, de modo semelhante ao francês e ao espanhol.

⁷⁰ A tradução em inglês está no prelo, com lançamento previsto para Outubro de 2014 pela *University of Texas Press*. O título do livro foi publicado na página oficial do autor: <http://www.rachideldaif.com/index.php?lg=en>. Acessado em 7/01/2014.

Seguindo essa mesma linha, no português, há outras possibilidades de expressões que exprimem descaso e repugnância, porém que carregam também a função de desejar mal a outrem. Por exemplo: “que se dane”, ou sua forma enclítica “dane-se”, cuja conotação é mais branda. Há também a expressão chula “que se foda”, ou “foda-se”, com a mesma utilização da anterior, mas com um uso muito mais vulgar e ofensivo, que, por sua vez, não é compartilhado pelo verbo árabe.

Além dessas opções, pensou-se em utilizar o verbo “estrear-se”, de uso informal, com a mesma construção dos exemplos anteriores “Que se estrepe a Meryl Streep!”, sendo que o verbo indica o ato de se sair mal em algo. Apesar de expressar a vontade de que Meryl Streep se dê mal, assim como nos dois exemplos anteriores, pode ser uma solução criativa por produzir um jogo entre os significantes do verbo e do nome da personagem. Ainda assim, deve-se ter cautela, uma vez que, dentre as soluções vistas até então, o verbo “estrear-se” é o único que não expressa indiferença e descaso, além de criar um jogo de significantes que não está presente no título original.

Todas essas soluções são possíveis, por se enquadrarem numa leitura da obra e serem de uso informal, baseando-se numa interpretação do romance em que o narrador-protagonista demonstra raiva com relação à Meryl Streep e às mulheres ditas de hábito ocidental. Contudo, para nós, essa leitura não é evidente, uma vez que, apesar do personagem não estar de acordo com as atitudes da atriz, com a qual se decepçiona, em momento algum essa decepção gera raiva com relação a ela e às ocidentais, mas sim despeito.

Além do mais, vale mencionar que essas expressões, ainda que em diferentes graus, carregam uma conotação de raiva e irritação que não está contida no uso cotidiano do verbo *yisṭifil* no dialeto libanês, cuja função principal é exprimir desinteresse e descaso por algo ou alguém.

Pensando nisso, a tradução americana buscou no uso do verbo árabe a expressão de falta de interesse, no sentido de conferir pouca ou nenhuma importância a alguém. Dessa forma, optou por recriar o título da obra como “*Who’s afraid of Meryl Streep?*” [Quem tem medo da Meryl Streep?], traçando uma relação intertextual com a célebre peça “*Who’s afraid of Virginia Wolf?*”, de Edward Albee, adaptada para o cinema em 1966, e cujo tema central era o divórcio de um casal, assim como no filme *Kramer Vs. Kramer*, citado no livro.

Na realidade, tem-se uma dupla relação intertextual, pois, por uma lado, estabelece-se uma ponte do romance com a peça, e por outro lado, há uma referência à canção do desenho da Disney *Three Little Pigs*, de 1933, cujo título “*Who’s afraid of the big bad wolf?*” influenciou no nome da peça mencionada.

Portanto, por meio da intertextualidade, o tradutor transpôs a informalidade do original árabe por meio do resgate de referenciais da cultura popular norte-americana ao leitor de língua inglesa, conseguindo com que o título se adequasse perfeitamente, num tom jocoso, ao posicionamento arrogante e auto-afirmativo do protagonista diante do estilo de vida de Meryl Streep e suas compatriotas.

Assim como a tradução americana, a tradução italiana não optou por formas que exprimissem raiva por parte do protagonista. O título original se

tornou “*E chi se ne frega di Meryl Streep!*” [lit. Quem se importa com a Meryl Streep!], de modo que preservou o uso do verbo árabe para exprimir a suposta falta de interesse e o despeito do personagem, utilizando uma expressão coloquial e oral, de uso corrente no italiano, fazendo com que a escolha fosse muito eficaz.

Pode-se dizer que a tradução para o português deve seguir a linha da americana e da italiana, já que há a necessidade de se encontrar soluções que expressem o despeito e o suposto descaso do personagem. Logo, pensou-se nas opções: “Pouco importa a Meryl Streep!”, “E eu com a Meryl Streep?” e “Não estou nem aí para Meryl Streep”.

A primeira solução “Pouco importa a Meryl Streep!” funciona na tradução, pois expressa o que se deseja, no entanto, talvez não seja a mais conveniente, uma vez que seu uso não é informal o suficiente. Por outro lado, as outras duas soluções parecem ser mais adequadas quanto a esse aspecto.

“E eu com a Meryl Streep?” contém um uso informal, expressando descaso e também a ideia de “o que eu tenho a ver com a Meryl Streep?”, que exprime desconhecimento da relação que existe entre quem fala e algo. No entanto, no único momento em que o verbo dialetal se faz presente no texto, já se utiliza em seguida a locução *lā dahl lanā bihinna* [não temos nada a ver com elas], posicionando duas expressões equivalentes uma ao lado da outra: “E eu com isso? Nós não temos nada a ver com elas”. De qualquer forma, tanto em uma como na outra, o foco não é mais o desinteresse e o descaso, mas sim a relação existente entre o personagem e elas, as americanas.

Em comparação com as anteriores, a última solução “Não estou nem aí para Meryl Streep!” parece ser a mais adequada, pois consegue veicular, com uma expressão coloquial e corrente, o ar de despeito do protagonista, ao passo que exprime seu repentino desinteresse por Meryl Streep, por mais que esteja apenas fingindo isso. Ainda assim, poder-se-ia afirmar que a expressão fosse muito longa, o que poderia sugerir um encurtamento com a contração “tô nem aí para a Meryl Streep”, no entanto, talvez isso deixasse a expressão com uma carga de informalidade muito grande na tradução.

Por essa razão, cogitou-se utilizar formas mais curtas como a locução “e daí?” que ao final da sentença indica “que importância tem isto?”. Assim, podemos propor “Meryl Streep! E daí?”, ou então, “É a Meryl Streep! E daí?”. Essas se demonstram bastante apropriadas por concentrar todo o processo que se inicia com a admiração e adoração do protagonista pela atriz, culminando na sua decepção frente ao modo de ser de Meryl Streep, o que gera um falso desinteresse de sua parte e um forte despeito, além de deixar transparecer um certo ar de arrogância.

Mesmo se considerarmos a única ocorrência do verbo no texto, a locução se faz adequada:

É especialista em transar sem se sujar, assim como algumas mulheres, daqui obviamente, e não como as mulheres do tipo da Meryl Streep e suas compatriotas, pois essas nem se cobrem e nem se preocupam em esconder nada. **E daí?** Afinal, nós não temos nada a ver com elas. É como se diz por aqui: “cada país com o seu uniforme”.

É importante demonstrar que nenhuma das soluções aqui propostas podem ser vistas como definitivas, de modo que cada uma valoriza um uso do verbo dialetal, utilizando, na maioria das vezes, um registro informal. No entanto, o uso do verbo original no cotidiano difere de seu uso, ligeiramente, dentro do contexto da obra, uma vez que aqui o personagem expressa não só descaso e desinteresse por Meryl Streep, mas também despeito. Esse é um elemento que certamente deve ser levado em consideração junto à tentativa de se preservar a “letra” do título.

- *narvaz* [ficar puto]

narvaz [نرفز]

P.22 (...) وإلا أصبحت حالتنا كحال الغرب، حيث ما أن تنرفز المرأة من زوجها حتى تطبش الباب وراءها، بدون أن تقول له "بخاطرك".

(...) a não ser que o nosso caso se tornasse como no Ocidente, onde é só a mulher ficar puta com o marido, para sair batendo a porta sem nem dizer “tchau”.

P.60 إنه حين ينرفز من زوجته "بيطرقها ياه!"

Quando fica puto com a esposa, “ele mete nela!”

Narvaz consiste num estrangeirismo do dialeto árabe libanês e ao traduzi-lo devemos preservar o seu sentido de “irritar-se com”, levando em consideração a sua característica vernacular e o fato de estar sendo utilizado entre termos do

árabe padrão que apresentam um uso mais formal que o seu. Num primeiro momento, poderíamos optar por “ficar nervoso” resgatando o significante do original com a palavra “nervoso”. Entretanto, ao levarmos em consideração os fatores situacionais, ou seja, o fato do verbo ser utilizado em relatos do narrador sobre brigas de casal, decidimos optar por uma solução que fosse fiel ao aspecto dialetal do verbo, em detrimento do significante em si. Decidiu-se por utilizar a expressão na língua de chegada “ficar puto com” que não apresenta um uso muito vulgar, ainda que seja coloquial, expressando normalmente a raiva frente à atitude de outra pessoa.

- *raklaj* [fazer pegar (canais)]

raklaj [ركلج]

P.27 (...) لأنّ الذين اشتركتُ عندهم لم يأتوا ليمدّوا لي الأنّتين، وليركّبوا أدوات الاشتراك الأخرى ولييركلجوا المحطّات.

(...) já que os homens da tv a cabo não vieram para colocar a antena, instalar os aparelhos e **fazer pegar** os canais.

O verbo *raklaj*, que significa “regular”, consiste claramente num estrangeirismo derivado do substantivo francês *réglage* [regulagem], assim como no caso do verbo *talfana* [telefonar] que deriva do estrangeirismo *tilifūn* [telefone]. No romance, ocorre uma única vez, acompanhado do substantivo *maḥaṭṭāt* que indica as “estações de televisão”, próprias da tevê por satélite,

menos comum no Brasil, onde costumamos utilizar mais o termo “canal de televisão”. Por esse motivo, o sentido do verbo aqui é de “sintonizar os canais”, no momento de instalação dos aparelhos que acompanham a televisão.

Assim como o verbo *narvaz*, o verbo *raklaj* alimenta igualmente a indecisão do tradutor quanto a tomar decisões que privilegiem o significante ao significado do verbo, uma vez que apesar de termos em português “regular”, que se aproxima na sonoridade ao verbo em questão, a natureza dialetal do verbo faz com que se decida por um termo coloquial. Portanto, decidiu-se por traduzi-lo como “fazer pegar”.

- *tašāwaf* [esnobar]

tašāwaf [تشاوف]

P.137 فخفتُ أن يأتي ويفاجئنا معا، وهي على هذه الزينة وفي هذا اللباس،
فيفترض أن بيني وبينها شيئا، وقد يظن أنه شيء جدّي أيضا، فيتشاوف
عليّ على أساس أنني أسعد بفضلاته!

Eu tinha medo de que aparecesse e nos pegasse de surpresa juntos. Uma vez que estava tão arrumada, ele poderia suspeitar que houvesse algo entre nós, algo sério talvez, o que poderia levá-lo a me esnobar, pensando que eu estivesse feliz em ficar com as sobras dele!

A passagem acima consiste num relato do protagonista a respeito de um breve relacionamento que manteve com uma moça um pouco antes de se casar. No trecho, ele narra um episódio em que, ao ver a moça muito arrumada sentada no café, decide se sentar em outra mesa a fim de que não fosse visto com ela, pois

haveria o risco de que o ex-namorado desta os visse juntos e o esnobasse por já ter saído com ela antes dele.

O verbo *tašāwaf* é um verbo usual para se referir ao ato de “esnobar”. Sua origem está na raiz verbal √š-w-f que carrega o sentido da ação “ver” presente no verbo dialetal *šāf* [ver], verbo compartilhado por todos os dialetos árabes. O verbo *tašāwaf* é uma derivação verbal do verbo *šāf* [ver] segundo o padrão *tafā^cala*, que veicula o sentido de “fingir uma ação”, no caso “ver”. Por esse motivo, acreditamos que a conotação de “esnobar” estaria relacionada ao sentido de “fingir ver”, ou seja, não olhar diretamente para alguém, como num ato de menosprezo.

A tradução escolhida foi “esnobar”, por ser um verbo de uso bastante comum na oralidade da língua de chegada, embora não seja um verbo pertencente ao registro informal do português brasileiro. Outra opção seria traduzi-lo com a expressão coloquial “ficar se achando” que possui a conotação de “se achar melhor que o outro”. No entanto, no texto de partida, o verbo *tašāwaf* é regido pela preposição *‘alà* junto ao pronome sufixo *-ī* que se refere à primeira pessoa do singular, formando: “*yatašāwaf ‘alayya*” [lit. ele me esnoba]. Desse modo, essa construção coloca o narrador como objeto do verbo, isto é, como alvo do menosprezo do ex-namorado da moça. Ao adotarmos como solução a expressão “ele fica se achando” o foco da ação recai somente sobre o ex-namorado da moça e não sobre a vítima, o narrador-protagonista.

Por fim, ainda que a expressão “ficar se achando” preservasse a oralidade e o tom coloquial expressos pelo verbo original, o sentido seria prejudicado, uma vez que no trecho podemos presenciar a preocupação do protagonista de ser visto por outro homem como inferior, afinal ele está se envolvendo com uma mulher

que já pertenceu a outro. Por essa razão, o verbo “esnobar” foi a opção utilizada, já que, além de veicular o sentido do original, seu uso é bastante corrente na língua de chegada, não soando literário demais.

- *ḍahar* [sair]

ḍahar [ظهر]

P.18 عندما كنت طالبا كان لي زميل يظهر مع مصوِّرة صحافية فرنسية
(...)

Quando eu era estudante, tinha um amigo que saía com uma jornalista francesa (...)

P.74 (...) أحيانا حين كنّا نظهر معا وحدنا...

(...) às vezes quando saíamos eu e ela, a sós...

P.75 (...) كانت تظهر مع أحد أصدقائي...

(...) [ela] saía com um dos meus amigos...

O verbo *ḍahar* é o verbo dialetal correspondente ao verbo padrão *ḍahara* [ظهر], que dentre os seus significados possui a conotação de “aparecer” ou “sair”. O emprego do verbo *ḍahar* no dialeto libanês indica a ação de “sair com alguém”, sobretudo, no que se refere a um homem e uma mulher solteiros. No romance, esse sentido fica bastante explícito, pois o narrador somente utiliza esse verbo nas situações em que há um casal “saindo para namorar”. Na língua de

chegada, a tradução “sair com”, além de pertencer ao registro informal, conota exatamente o mesmo sentido do verbo dialetal árabe.

O que chama a atenção para o verbo no texto de partida é a sua grafia, já que adotou-se a grafia do verbo com a letra *dād* (ض) como de fato é pronunciado, fazendo com que *dā'* (ظ) tenha no dialeto levantino, mais especificamente no libanês, duas variantes fonéticas: [d], como no caso desta realização, e [z], como por exemplo no vocábulo *manzar* [منظر], que significa “vista ou “cena”.

Por fim, a tradução não pode dar conta dessa questão ortográfica que reflete uma situação de alofonia livre, imprevisível num texto escrito, mas que se repete diversas vezes em meio ao árabe literário. Mais adiante, veremos que há certos verbos no texto de chegada que são escritos com sua pronúncia dialetal, porém são destacados entre aspas. Certamente, visto que em todas as edições do livro o verbo continua inalterado, identifica-se nisso um aspecto do estilo do autor que se reflete na parte significativa e concreta do texto de partida.

- Verbos dialetais destacados graficamente

Diversamente dos verbos vistos até aqui, abundam na obra os verbos dialetais que receberam algum tipo de marca tipográfica a fim de distingui-los em meio ao léxico do árabe padrão. Ora, esses termos aparecem isolados ao serem destacados com a utilização de aspas, ora formam sentenças completas, puramente dialetais, em discurso direto.

- *dā'* [provar/degustar]

Dā' [داق]

P.141 فما أن تراخت قواي إثر خروج مائي مني، حتى نهضت كالمجنونة،
وأطبقت فمها على فمي لا لتقبّلني، بل لتُذيقني مني!
ذُقْ نفسك! قالت. ("دُوْعٌ حالك!") بالعامية! -

(...) pois assim que relaxei, após ejacular, levantou-se feito uma louca e juntou a boca na minha, mas não para me beijar, e sim para fazer-me provar do meu esperma!

- “Sinta o seu próprio gosto!”, ela disse. (“Olha o gosto que você tem!”, disse em árabe popular).

O trecho corresponde à descrição de um dos diversos impasses que o protagonista passa com sua esposa durante o ato sexual. Assim como em uma batalha sobre a cama, o protagonista obriga sua esposa a realizar sexo oral e ejacula dentro da boca de sua parceira contra a sua vontade. Dessa forma, esta se rebela com uma ação que espanta o protagonista.

Na oração em árabe padrão, temos o verbo *dāqa* [provar], que aparece na sua forma imperativa *duq* [prove], sendo traduzido como “sinta o gosto”. Ao se combinar com *nafsaka* [você mesmo] resulta na tradução literal “prove de você!”, ou então, “Sinta o seu próprio gosto!”.

Já a segunda oração, em árabe dialetal, “*dū' ḥālak!*” é composta pelo mesmo verbo, no modo imperativo, porém grafado com a pronúncia dialetal *dā'*

[provar] e *dū* '[prove]'. Em seguida, o verbo vem acompanhado pelo termo composto *ḥālak* [você mesmo], forma dialetal do termo *nafsaka* [você mesmo].

Sendo assim, decidiu-se traduzir a frase em árabe dialetal “*dū’ ḥālak!*” como “Olha o gosto que você tem!”, abstendo-se de utilizar o verbo “sentir” novamente, pois a diferença entre o verbo em árabe padrão *dāqa* e em árabe dialetal *dā’* não está no significado, mas sim na pronúncia, que indica o contexto que envolve o uso do verbo. Logo, a tradução acima tem como objetivo reproduzir a oralidade presente na fala da personagem por meio de uma linguagem coloquial, demonstrando um contraste com a oração que a precede.

Finalmente, ao nos depararmos com duas frases de mesmo conteúdo em variedades diferentes da língua, decidiu-se por uma solução baseada no fator situacional e na coloquialidade presentes na cena em questão.

- *bitjannin* [é linda de morrer!]

bitjannin [بتجنن]

P.33 قالت لي خالتي فجأة ذات يوم: سأعرفك على ابنة جيراننا التي
تسكن في البناية المقابلة. "بتجنن!"

Certo dia, minha tia disse do nada: “vou te apresentar a filha dos nossos vizinhos que mora no prédio da frente. **É linda de morrer!**”.

O verbo *bijannin* é muito utilizado na fala cotidiana para expressar apreciação positiva intensa por algo ou alguém, sendo sempre utilizado no aspecto imperfectivo, equivalente ao tempo presente do português. Sua forma original

consiste no verbo dialetal *jannan*, ou *jannana*, na pronúncia do árabe padrão, que significa literalmente “enlouquecer”.

No trecho, a tia do protagonista está emitindo um parecer sobre a futura esposa de seu sobrinho e, para isso, utiliza esse verbo que poderia ser traduzido como “ela enlouquece”, no sentido de “fazer perder a cabeça”. Entretanto, vale ressaltar que o uso desse verbo no árabe falado soa como uma interjeição.

Considerando quem fala, no caso a tia, e sua intenção em persuadir o sobrinho de conhecer a moça, decidiu-se por traduzir o verbo com a expressão “linda de morrer!”. Outras expressões como “uma graça!” ou “uma belezura!” também poderiam servir como solução, no entanto a tradução visou ressaltar o aspecto da beleza da moça aliado ao uso de um verbo, assim como no original.

- *insam* [ficar indignado]

insam [انسَم]

P.51 "أُنْسَمُ" حين أتذكر الآن ما يقوله دائما أصدقائي، إن فلانة "تنام" مع فلان، لأن زوجها يغفو ما أن يضع رأسه على المخدّة (...)

Eu fico indignado quando me lembro do que meus amigos dizem sempre: quando fulana “dorme” com fulano é porque o marido cai no sono assim que encosta a cabeça no travesseiro (...).

O verbo *insam* ou *insamma* que pode ser traduzido como “envenenar-se” ou “intoxicar-se” consiste na forma verbal reflexiva do verbo *samma* [envenenar]. Esse verbo é comum das variantes padrão e dialetal do árabe, porém sua utilização

em situações cotidianas de fala ocorre para expressar revolta e indignação por algo, resultando na alteração de humor do falante.

Num primeiro momento, o verbo aparece vocalizado 'ansammu [أَنْسَمُّ], assim como um verbo do árabe padrão, pois além de não apresentar as vogais da pronúncia dialetal, ele possui a terminação [-u], marca do imperfectivo (tempo presente), que é própria do árabe escrito, além de não apresentar o prefixo *bi-*, marca do imperfectivo na conjugação verbal no dialeto. No entanto, ao ocorrer pela segunda vez, conjugado no perfectivo (tempo pretérito), o verbo não segue as regras de conjugação do árabe padrão, como pode se verificar a seguir:

P.53 لم أتصل بأحد طوال ذلك النهار، لكنني في المساء اتصلت بها –
زوجتي- فردّت والدتها، وقالت إنها ليست موجودة، فقلت شكراً، وأقفلتُ
الخط في وجهها بكل بساطة، "انسَمَّيت" من هذا الجواب الذي يدّعي
الجهل والبراءة (...)

Não liguei para ninguém ao longo daquele dia, porém, de noite, liguei para ela – minha esposa - e quem respondeu foi sua mãe, dizendo que não estava. Então agradei e simplesmente desliguei o telefone na cara dela. **Eu fiquei revoltado** com essa resposta simulando inocência e desconhecimento dos fatos (...).

Aqui podemos atestar que ele optou por conjugar o verbo no passado, na primeira pessoa do singular, conforme as regras do árabe dialetal. Enquanto no árabe padrão esse verbo seria conjugado *insamamtu* [أَنْسَمَمْتُ], no dialeto ele é conjugado *insammayt* [أَنْسَمَّيْتُ], como se verificou acima.

Com relação às escolhas feitas no original, é difícil assegurar se as duas formas de se escrever o verbo, uma conjugada segundo as regras do árabe padrão e outra seguindo as regras do dialeto, tenham sido propositais ou não. Ainda assim, poderíamos cogitar que a intenção do narrador teria sido a de demonstrar uma forte revolta nos dois casos acima: com a opinião de seus amigos e com a dissimulação da sogra ao telefone.

Ademais, o autor utiliza as aspas nos dois casos para ressaltar que o sentido que deseja transmitir não é o de “intoxicar-se”, mas sim o de revolta e indignação. Portanto, ainda que se tenha o mesmo verbo, traduziu-se *insam* como “ficar indignado”, quando na sua forma culta *ansammu* [أَنْسَمُ], e “ficar revoltado” quando na sua forma dialetal *insammayt* [أَنْسَمَّيْتُ].

Expressões idiomáticas, locuções e interjeições

Nesta parte, citamos alguns exemplos de expressões idiomáticas, locuções e modos de dizer do dialeto árabe libanês presentes no texto. Cabe dizer que devido à grande quantidade de exemplos na obra, utilizamos dois critérios de seleção. No caso das expressões, idiomáticas ou não, e dos modos de dizer, procuramos recolher exemplos que contivessem imagens que ilustrassem o relacionamento do protagonista e sua esposa, ponto central do enredo. Já no caso das interjeições, selecionamos aquelas que fossem mais características da fala libanesa.

- Os diminutivos: *Raššūd* e *Šabbūḥa*;

Ao longo de todo o romance, ocorrem apenas dois diminutivos de nomes próprios: *Raššūd*, que se refere a *Rašīd* (Rachid), e *Šabbūḥa*, que se refere ao nome feminino *Šabāḥ* (Sabah).

No caso do diminutivo *Raššūd*, podemos afirmar que é o único indício do nome do protagonista da história, que em momento algum se apresenta como Rachid. O termo aparece em dois momentos no romance, em que sua sogra e sua esposa se dirigem a ele, respectivamente, como podemos observar:

Raššūd [رشود]

P.8 لا أدري ما الذي جعل والدة زوجتي تقول لي: "هيئتكَ بتحبّ التلفزيون يا رشود!".

Não tenho ideia do que fez a mãe da minha esposa me dizer:

“Como você gosta de televisão, Rachidinho!”.

P.108 زوجتي تدّعي وتلحّ في ادّعائها أنّه لم يلجها إطلاقاً! ولا مرّة! فصدّق يا "رشود" إن كنت تستطيع أن تصدّق!

Minha esposa alega insistentemente que ele jamais a penetrou!

Nem sequer uma só vez! “Pode acreditar Rachidinho! Se você pudesse acreditar em mim!”.

Os diminutivos de nomes próprios em árabe possuem um tom familiar e carinhoso, com função de apelido, sendo utilizados, sobretudo, por pessoas

próximas como amigos e familiares. Nesse sentido, optou-se por traduzir *Raššūd* como “Rachidinho”, por manter o tom familiar do uso do diminutivo, que expressa a ironia da fala das personagens, além de indicar ao leitor que o nome do protagonista é “Rachid”.

A título de curiosidade, é interessante notar que na tradução italiana, optou-se por manter o diminutivo no original, sem explicitações ao leitor: “*Vedo che ti piace molto la televisione, Rashud!*”⁷¹, onde o nome foi apenas transcrito e transliterado, revelando que o tradutor se focou em preservar o significante, ainda que tenha prejudicado o entendimento do seu significado pelo leitor, o qual pode vir a pensar que “*Rashud*” é um nome próprio árabe.

A tradução francesa, por sua vez, tomou uma decisão tradutória similar àquela em língua portuguesa: “*Mon Dieu, comme tu aimes la télévision mon petit Rachid!*”⁷². O nome é traduzido como “*mon petit Rachid*”, ou seja, “meu pequeno Rachid”. Aqui, diferentemente da solução em italiano, o tom carinhoso e íntimo do diminutivo se revelou ao leitor junto com o nome do protagonista.

Ainda assim, o francês transmitiu o sentido, em detrimento do significante do diminutivo original, diferentemente do português que pôde preservar parcialmente a “letra” do original por possuir dentro de seu sistema de língua a possibilidade de formar diminutivos por sufixação.

Quanto ao apelido *Šabbūha*, tem-se o diminutivo do nome *Šabāh* (Sabah), célebre cantora libanesa que ficou conhecida, não só por sua voz, mas também pelo número de vezes que se casou e pelo grande número de cirurgias

⁷¹ TMS, italiano, p. 12.

⁷² TMS, francês, p. 9.

plásticas por que passou. Esse termo aparece no romance no momento em que o protagonista está descrevendo os gostos de sua sogra, a fim de demonstrar seu estilo de vida liberal.

Aṣṣabūḥa [الصَّبْوَحَة]

P.74 تدخّن كثيراً وتشرب البيرة! وتحبّ صباح! نعم تحبّ صباح،
لكن بشكل خاص جداً، فعندما تسمع مثلاً أنّ صباح هذا المساء
على التلفزيون، تُعدّ نفسها بالسهر وتُعدّ نفسها. وتضحك من كل
قلبها. وتبكي من الضحك. بل تُغَنّيها تقول "الصَّبْوَحَة"
وترقص وتضطرب في كنبتها عندما تغني صباح تلك الأغنية
التي فيها كلمة "صَبْوَحَة" (...)

Ela fuma muito e até bebe cerveja! Sem falar que gosta da Sabah! É isso mesmo, gosta da Sabah, porém de um modo muito particular. Quando ouve que a Sabah vai aparecer na televisão, à noite, promete a si mesma que vai virar a noite e já começa a se preparar. Gargalha a ponto de chorar de rir. E se não bastasse, ela a paparica, chamando-a de "Sabuha". Depois começa a dançar e se remexer no sofá, assim que a Sabah começa a cantar aquela canção na qual aparece o próprio apelido da cantora "Sabuha" [...].

No trecho acima, pode-se perceber o tom carinhoso com que a sogra do personagem se dirige à televisão ao ver a cantora. Aqui, encontramos dificuldade não só de transpor o diminutivo para a língua de chegada, como também de lidar com referências que são dirigidas ao público árabe, especialmente o libanês. Por esse motivo, decidiu-se manter o nome original com a devida transcrição ao leitor

brasileiro “Sabuha”, ao invés de *Ṣabbūḥa*, uma vez que traduzir o termo como “Sabahzinha” soaria estranho, já que não temos em português palavras que terminem com “h” e sejam sufixadas. Além do mais, diferentemente do nome Rachid, o nome Sabah precede o seu diminutivo no texto.

Já na segunda ocorrência do termo, aproveitou-se da narrativa em terceira pessoa, por parte do protagonista, a fim de indicar que a palavra presente na canção mencionada no texto consiste igualmente no apelido da cantora, embora o leitor da língua de chegada não possa identificá-lo como um diminutivo.

Portanto, optamos por não traduzir esse diminutivo para a língua portuguesa, uma vez que não quisemos romper as regras de formação de palavras do português. No entanto, como se tem no texto a menção ao nome Sabah, o leitor pode inferir o apelido carinhoso por meio da explicitação. Além disso, ainda que o termo seja transcrito no texto de chegada, permite-se ao leitor entrar em contato com a realidade da língua árabe, ainda que superficialmente, mas reforçando que os personagens do romance falam árabe, como fica claro em outras passagens do romance.

- ^ˈam huṭṭula ^ˈalà ^ˈayna [jogar na cara]

[عَم حَطَّلَهَا عَلَى عَيْنِهَا] ^ˈam huṭṭula ^ˈalà ^ˈayna

P.90 ما أن جلسنا، وقبل أن نتبادل بعض الكلمات من نوع هل أعجبك هذا المقهى، أو ماذا تحب أن تشربي، حتى حضر الغارسون، وقالت له قبل أن يسألنا عما نريد، بل قبل أن يبلغ الطاولة تماماً:

- "بيرة"! فاجأنتي!

(...)

أما أنا فقلت للغرسون: - "بيبيسي"!

وقلتها بشكل طبيعي جداً، حتى لا أبدو أنني "عَم حَطَّلَهَا عَلَى عَيْنِهَا".

Mal nos sentamos, e antes mesmo de trocarmos algumas palavras do tipo “Você gostou do lugar?”, ou então “O que você gosta de beber?”, o garçom apareceu, e sem nem ter perguntado o que queríamos, ou melhor, sem nem ter chegado à mesa, ela disse:

- “uma cerveja!”. Que surpresa!

(...)

Quanto a mim, fiz meu pedido ao garçom: - “uma *pepsi*”!

Disse de modo bastante natural, para não parecer que estava jogando na cara dela. (...).

O diálogo acima se passa no primeiro encontro do personagem com sua esposa, em um café de Beirute, onde o primeiro é surpreendido pelo fato de sua futura noiva beber cerveja. Então, para lhe mostrar que aquilo não era o correto, pede um refrigerante para afrontá-la. É nesse contexto que se utiliza a expressão que vamos analisar.

A expressão *‘am huṭṭula ‘alà ‘ayna* está composta pelo verbo dialetal *ḥatt* [colocar], conjugado no presente, acompanhado da partícula *‘am*, que indica que a ação está se desenvolvendo no momento da fala, resultando na tradução “estou colocando”. Em seguida, temos o objeto indireto do verbo *-la* [para ela], a personagem, e por fim temos um segundo complemento verbal *‘alà ‘ayna* [no olho dela]. O resultado é a tradução literal “estou colocando/jogando no olho dela”, que possui a conotação de confrontar alguém com algo, em tom de reprovação.

Certamente, a expressão poderia ser traduzida literalmente, para que se mantivesse a imagem criada pelo autor no original “colocar/jogar no olho”, afinal o leitor de língua portuguesa poderia compreender o sentido pelo contexto. No entanto, deve-se priorizar na tradução o contraste entre árabe popular e padrão, presentes no original, por mais que isso comprometa a imagem criada pela locução.

Por essa razão, decidimos por uma solução que resgatasse o caráter dialetal da frase, uma vez que aparece destacada por aspas no original, ressaltando a oralidade e o registro informal da fala do personagem. Para tal, pensou-se em “estou jogando na cara dela” que consiste numa expressão informal, no português, cujos termos constroem uma imagem semelhante àquela da locução original, onde

“olho” é traduzido “cara”, além de possuir a conotação de reprovação intencionada pelo personagem.

- *nawme* [rapidinha]

nawme [نومة]

P.10 لم يكن مزاجها مؤاتياً للجنس عصر ذلك اليوم الذي أشارت إليه، فألححت عليها فأذعنت لكن دون أن تشاركني بل أوصلتني بيدها إلى ما أريد، واشتعلت بالغضب والغیظ عندما لاحظت أنني ألاحظ بوضوح طريققتها في اتقاء مائي كأنه الوسخ. كانت طريققتها توحى بأنها تتمتع بخبرة عالية في الموضوع. وبعد هذه الحادثة، وسمته هي "نومة" تضاعفت حاجتي إليها (...)

O humor dela não estava para sexo, no fim de tarde daquele dia que mencionei. Mesmo assim fiquei insistindo, até que cedeu. Embora não quisesse participar, acabou me levando ao que eu queria, com a mão. Entretanto, irada, explodiu de raiva quando percebeu que eu observava claramente o jeito como se esquivava do meu jato, como se fosse algo sujo. Seu jeito de se esquivar insinuava que gozava de muita experiência no assunto. Logo depois desse incidente e do que ela mesma chamou de “rapidinha”, começou a duplicar a minha necessidade de tê-la (...).

Nawme ou *nawma*, na pronúncia padrão, não é um termo necessariamente dialetal, mas sim um termo comum das duas variantes da língua, referindo-se ao

período de sono ou ao que se pode chamar de “dormida”. Pertencendo a um registro informal, aparece entre aspas, com a conotação de “copular”, assim como na língua de chegada. Na tradução, haveria a possibilidade de traduzi-lo literalmente como “dormida”, uma vez que, na língua de chegada, emprega-se a expressão coloquial “dar uma dormida com alguém”, que significa manter relação sexual.

Entretanto, por ser uma cena onde se presencia unicamente a prática da masturbação, decidiu-se por traduzir o termo como “rapidinha”, que consiste no intercurso sexual breve que visa atingir rapidamente o orgasmo. Desse modo, embora a imagem da ação de dormir se perca, pode-se manter o registro informal empregado na fala do personagem com um termo mais corrente e coloquial na língua de chegada, expressando de modo mais acurado o sentido do original.

- *zahaq* [cansaço]

Originalmente, o substantivo *zahaq* deriva do verbo em árabe padrão *zahaqa* que significa “morrer” ou “perecer”. Já no árabe dialetal, está ligado à ideia de enfadamento. Sendo assim, tanto o substantivo quanto o verbo denotam um sentimento de tédio e aborrecimento com relação a alguém.

No romance, o termo é empregado pela personagem da jovem costureira que interpela o protagonista e sua esposa sobre o motivo pelo qual se casaram. Como se pode notar, o protagonista não compreende o que a costureira quer dizer quando os questiona se casaram por “*zahaq*”, fazendo com que esta explique o que insinuava.

- P.32 ثم سألنا صراحة سؤالا غريبا لا يخطر على بال، سألنا إن كنّا تزوّجنا عن حبّ أو عن "زَهَق"، فقلت لها "شو يعني عن زَهَق؟"، قالت يعني لكثرة ما كان الواحد منكما يقول لنفسه "يا الله! يا الله! خليني خلّص من هالقصة بقا"، ولكثرة ما كان يلحّ الأهل عليكما وخصوصا عليها، يعني تزوّجتما من تعب، واستسلاماً لمشئة من حولكما، هذا هو الزَهَق.

Depois, francamente, perguntou-nos algo estranho que nunca me passou pela cabeça. Perguntou se tínhamos casado por amor ou pelo **"cansaço"**, então lhe respondi: "como assim casado pelo **cansaço**?". Respondeu: quero dizer que de tanto que vocês repetiram para vocês mesmos: "Yalla! Deixa eu acabar logo com essa história!", e de tanto que a família ficou importunando vocês, principalmente ela, vocês acabaram se casando por estarem de saco cheio, rendendo-se às vontades de quem estava à sua volta. Isso é o que significa **"ter casado pelo cansaço"**.

Na tradução, deve-se buscar um termo que seja informal e que contenha a conotação de enfado. Na língua de chegada, a locução "de saco cheio" poderia ser uma solução, uma vez que é informal e conota aborrecimento. No entanto, não contém o sentido de "estar entediado" presente no original.

Por essa razão, ao invés de "estar de saco cheio", optou-se pelo termo "cansaço", que, no sentido figurado, indica tanto o estado de aborrecimento, quanto de tédio. Logo, para se manter o tom coloquial do original, empregou-se na tradução o termo "cansaço" não só isoladamente, como também na locução

“casado pelo cansaço”, estabelecendo uma brincadeira com a expressão “vencer pelo cansaço”.

- *btuḍrub ʿalʿālī* [pensa grande]

[بتضرب عالعلي] *btuḍrub ʿalʿālī*

P.16 وقد شارفت على الثلاثين من عمرها، وكادت تيأس من الزواج لأنها كانت تبغي أعلى من مستواها، (بتضرب عالعلي)، وأعلى مما تستطيع، كانت تحلم بشخص أفضل مني بالتأكيد (على شو؟) وقبلت بي لأنها يئست من التطلع إلى فوق، ولأنني مناسب.

Além disso, ela já tinha se aproximado da faixa dos trinta, quase desistindo de se casar, afinal, desejava alguém de um nível mais alto que o seu (ela pensa grande), e o mais alto que conseguisse. Sonhava com uma pessoa melhor do que eu com certeza (melhor em quê?) e aceitou se casar comigo porque tinha perdido as esperanças de olhar para o alto, além de eu ser conveniente.

A expressão dialetal *byuḍrub ʿalʿālī* significa literalmente “bater no alto” e é utilizada quando se quer dizer que alguém é ambicioso, ou demonstra ser vaidoso, no sentido de se orgulhar de seus próprios atributos. No texto de chegada, foi traduzida como “ela pensa grande”, expressão comumente utilizada para indicar que alguém aspira a algo melhor. Contudo, a tradução não foi capaz de transpor a imagem criada pelo verbo *ḍaraba* [bater] contida na expressão, ainda que tenha mantido o sentido com uma expressão equivalente. Esse é um

bom exemplo para se demonstrar a destruição da “letra”, pois, além de não se preservar a imagem criada pela expressão, também não se conseguiu imprimir um tom coloquial na tradução.

- *aṭṭarīq alḥalfiyya “mad‘ūsa”* [pegar o “atalho”]

Nesta passagem, o personagem está cogitando sobre o fato de sua esposa já ter experimentado coito anal anteriormente, levando-o a pensar num modo de se assegurar do fato.

P.129 لكنني قرّرت أن أدرك الحقيقة بهذه الطريقة، بمعرفة ما إذا كانت تلك الطريق الخلفية "مدعوسة" كما يُقال في الضيعة، أي مستعملة للعبور.

Mesmo assim decidi saber a verdade da seguinte maneira: sabendo se alguém já pegou esse “atalho”, como se diz no interior, isto é, se já foi utilizado para passagem.

No texto de partida, as suspeitas do personagem estão expressas na metáfora *tilka aṭṭarīq alḥalfiyya “mad‘ūsa”*. *Tilka aṭṭarīq alḥalfiyya* quer dizer “aquele caminho detrás”, ou então “aquela estrada detrás”. Já *mad‘ūsa* consiste no nome participio passivo do verbo *da‘asa* que significa “pisar”, ou no sentido figurado “possuir sexualmente”, podendo ser traduzida como “ser pisada”, no feminino, por concordar com a palavra *ṭarīq* [caminho], que também é feminina. Assim, a tradução literal da frase completa seria “aquele caminho detrás já foi pisado”, ou então “já andaram naquele caminho detrás”.

Ademais, deve-se levar em consideração o tom coloquial da sentença, uma vez que, como menciona o narrador, a expressão e, sobretudo, o termo *mad^cūsa* [ser pisada] são um modo de dizer dos pequenos povoados do interior em oposição à cidade grande.

Visto que não seria possível traduzir o termo *mad^cūsa* [ser pisada], com seu duplo sentido apontado acima, o tradutor optou por manter o tom coloquial do termo, junto ao jogo de palavras, recriando a metáfora e a mesma imagem do original com: “sabendo se alguém já pegou esse “atalho””.

A nova metáfora preserva a imagem da anterior com a ideia de “já andaram naquele caminho”, ainda que se tenha perdido o sentido ambíguo de “caminho de trás”. Isso se deu por uma inversão dos papéis dos termos dentro da expressão, onde “caminho” foi substituído por “atalho” e o verbo “andar/pisar” pelo verbo de uso informal “pegar”, que significa “seguir por um caminho”, isto é, passar por.

A palavra “atalho” indica um caminho que serve para encurtar distâncias, possibilitando que se alcance o que deseja com mais facilidade. Portanto, esse termo se mostra bastante apropriado ao seu contexto, já que, ao longo da narrativa, o protagonista retoma várias vezes que o coito anal é uma alternativa recorrente às moças que querem transar sem perder a virgindade, ou seja, seria um meio alternativo de se obter o que deseja.

- *gayyir zeyt* [trocar o óleo]

gayyir zeyt [غَيَّرَ زَيْت]

P.125 في المرّة الأولى، قالت لي بعدما ألححت عليها كثيرا، "طَيِّب، أوكي، تَعَا حَتَّى غَيَّرَ لَكَ زَيْتًا!" كأنني موتير سيارّة! فهل يعقل أن تجيب عروس زوجها بهذه الطريقة! أم أنها تريد أن تكون كما تحبّ والدتها المرأة أن تكون: شخصيّة قويّة!

Da primeira vez, ela me disse depois de muito insistir, “OK, tá bom, vem cá que eu vou **trocar o seu óleo**!”. Falou comigo como se eu fosse um motor de carro! Dá para imaginar uma recém-casada que responde ao marido dessa forma! Ou será que ela quer ser o tipo de mulher que sua mãe gosta: de personalidade forte!

“*gayyir zeyt*” é o caso de uma expressão de fácil tradução, já que é comum da língua de chegada e da língua de partida. Sua tradução literal é “trocar óleo” e foi empregada no texto exatamente com o mesmo sentido que tem a expressão coloquial em português “trocar o óleo”, ambas significando “copular”.

No texto original, a expressão está inserida numa frase que contém apenas termos dialetais: “*ṭayyib, ’ūkey, taʿā ḥattà gayyir lak zeyt*”. Isso influenciou as decisões tradutórias, refletindo no texto de chegada uma sentença cujo tom é bastante coloquial: ““OK, tá bom, vem cá que eu vou trocar o seu óleo!”. Nota-se que, ao invés do literal “vou lhe trocar o óleo” [*gayyir lak zeyt*], preferiu-se transformar o objeto indireto *lak* [lhe] em pronome possessivo “seu”, tornando a sentença mais informal e natural na língua de chegada “vou trocar o seu óleo”.

É importante ressaltar que, na tradução da expressão, encontrou-se uma expressão equivalente que preservou a imagem produzida na língua de partida, possibilitando que se desse o humor gerado pelo comentário do personagem: “Ela falou como se eu fosse um motor de carro!”.

- Interjeições: *niyyālak!*; *al'amà!*; *wa-law!*

Por fim, apresentamos algumas interjeições tipicamente dialetais que aparecem no texto.

A primeira delas é a interjeição dialetal “*Niyyālak!*”, utilizada para expressar alegria com relação à condição de alguém ou então a algo alcançado pelo outro, resultando na satisfação de ambos. Ela é constantemente empregada com um forte tom de ironia, de modo que aquele que a diz demonstra despeito, ou então desinteresse pelo assunto, gerado por ofensa ou inveja, assim como nas interjeições em português: “que bom” e “bom para você”.

Como se pode observar no exemplo a seguir, optou-se por traduzir a interjeição como “bom pra você”, onde se tentou dar um tom mais coloquial para a frase com a forma contraída da preposição “para”.

عشرات المرّات في اليوم الواحد. بحيث إنها قالت لي ذات يوم: "نِيَّالَكَ!" فما أسهل قول هذه العبارة عليك! وأحببت يومها قولها هذا، لأنه كان بالنسبة إليّ تعبيراً عن رغبة منها في البوح بحبّها لي، لكنها كانت غير قادرة على تحقيق هذه الرغبة بسبب قلّة العادة، ولأن الحياء يمنعها وكذلك تربيته المحافظة.

- "Te amo!"

Dezenas de vezes num só dia. Até que certo dia ela me respondeu: "**Bom pra você!**". E prosseguiu: "como é fácil para você dizer essa frase!". Naquele dia, gostei das suas palavras, porque, na minha opinião, expressaram o desejo de declarar seu amor por mim. Entretanto, ela não era capaz de realizar esse desejo por não estar habituada, afinal, não só a vergonha lhe inibia, como também a sua criação conservadora.

A próxima interjeição "*al'amà!*", cujo sentido literal é "cegueira", manifesta indignação, raiva e impaciência, sendo amplamente utilizada nos dialetos levantinos. Essa possui um tom forte, uma vez que se configura como uma impreciação, pela qual se deseja a "cegueira" a alguém, devido à irritação sofrida por quem a diz. Em português, quanto ao uso, uma possível interjeição equivalente seria "merda!", a qual também exprime de modo vulgar os sentimentos de raiva, impaciência e indignação.

O protagonista emprega a interjeição ao perceber que sua esposa se foi, após o fim da briga, em seu apartamento, entre ele e o irmão da costureira.

[!العمى]! al'amà

P.39 بعدما انصرفوا جميعاً، وكان هو آخر المنصرفين (ستدفع الثمن! قال وهو يخرج)، انتبهت إلى أنني وحدي في البيت، وأن زوجتي لم تكن في مكان. لم تكن في غرفة ولا في حمام ولا على بلكون ولا تحت تحت ولا تحت كنبه بتاتاً. خرجت معهم ربّما أو بعدهم. فانتظرتُ.

انتظرت أن يحين وقت وصولها عند أمّها واتّصلت، فقالت أمّها: لا لم تأت! وكان جوابها قاطعاً مربكاً لكثرة ما هو قاطع، كأنها أرادت أن تنهني على اتصالي، كأنني لا يحقّ لي الاتصال بزوجتي إذا ما حدث خلاف بيننا، أو إذا ما اعترضتنا صعوبة. وفجأة رنّ هاتف زوجتي النقال، الذي لا يفارقها أبداً، منذ اشترته قبل زواجنا بكثير، كأنه شيء لا ينفصل عنها، وكان مرمياً في الصالون على كنبه، فقلت "العمى!" معقول أنها ما زالت هنا ولم أرها وقد فتشت عليها البيت زاوية زاوية! ثم ظلّ يرنّ دون أن تأتي لتجيب، فاضطرت إلى الإجابة وكانت والدتها على الخط!

Depois que todos partiram, sendo ele [o irmão da costureira] o último a sair (você vai pagar o preço! Disse enquanto saía), eu me dei conta de que estava sozinho em casa e de que minha esposa não estava em lugar algum. Não estava no quarto, nem no banheiro, nem na varanda, nem debaixo da cama, nem debaixo do sofá. Talvez tivesse saído com eles ou depois deles. Pois então esperei.

Esperei até dar o tempo de chegar na casa de sua mãe, então liguei. A mãe atendeu: "Não, ela não veio para cá!". Sua resposta foi seca e constrangedora, de tão seca que foi, como se quisesse me repreender pelo telefonema. Era como se eu não tivesse o direito de ligar para a minha esposa caso acontecesse uma divergência entre nós ou então enfrentássemos alguma dificuldade. De repente tocou o telefone celular dela, do qual jamais se separa, desde quando o comprou, muito antes de nos casarmos. Era como se os dois fossem inseparáveis. Estava jogado na sala, sobre o sofá, então eu disse: "que cego!". É lógico que ela ainda está em casa e não a vi, apesar de já ter procurado por todos os cantos! Continuou tocando e não apareceu, o que me obrigou a atendê-lo, e era a mãe dela na linha!

A passagem acima demonstra que se estabelece um jogo entre o sentido original da interjeição, a “cegueira” e o contexto da cena, onde o personagem procura sua esposa incessantemente pelos cantos da casa. Tudo isso se perde quando se traduz a interjeição como “merda!”. Logo, optou-se traduzir “*al'amà!*” como “que cego!”, frase exclamativa que também expressa irritação, ao passo que mantém o sentido literal da interjeição em árabe.

Por fim, analisamos a interjeição “*wa-law!*”, de uso frequente na oralidade do árabe libanês.

wa-law! [ولو!]

P.95 هل يمكن أن أكون ضحية استراتيجيتها المدروسة؟ وخالتي؟ ما دور خالتي في الموضوع؟

لا بدّ أن يكون كلّ ما جرى مؤامرة مدبّرة، تلعب فيها خالتي دوراً أساسياً، فمنذ أسبوع والأزمة مشتدّة وخالتي لم تتصل بي لتسألني عمّا جرى، أو لتطمئنّ عليّ على الأقلّ

ولو!

Será possível que eu tenha sido vítima de seu plano arquitetado? E a minha tia? O que ela tem a ver com essa história?

Sem dúvida, tudo o que aconteceu deve ter sido uma conspiração armada contra mim, na qual minha tia tem um papel fundamental, afinal, já faz uma semana de crise intensa e a minha tia nem me ligou para perguntar a respeito, muito menos para me tranquilizar.

Poxa!

Essa interjeição apresenta usos diversos, no entanto nosso foco recairá sobre o seu uso na sua única ocorrência em todo o romance. Como se pode notar, essa

interjeição é utilizada para manifestar estupefação por abatimento, tristeza e aborrecimento, assim como na língua de chegada o fazem as interjeições “poxa, puxa e puxa vida”.

Na tradução, escolheu-se “poxa!”, não só por ser conciso como no original, mas também por conseguir expressar a decepção e o aborrecimento do personagem com relação à sua tia, que nas suspeitas do protagonista, poderia ter ajudado sua esposa a se casar com ele para evitar um suposto escândalo, resultante de um relacionamento anterior com um jovem francês.

Conclui-se que a tradução conseguiu preservar a “letra” do texto, por meio das estratégias propostas, apoiando-se nos fatores situacionais do uso do dialeto no romance e na informalidade contida nos elementos linguísticos vernaculares, abundantes em meio ao árabe padrão. Ainda assim, fica claro que em alguns casos não se consegue preservar a “letra” totalmente, não apenas pelo fato da tradução estar orientada ao sentido, mas por não se conseguir manter na língua de chegada as mesmas imagens construídas pelos diversos modos de dizer contidos no original.

2.6.3. O apagamento das superposições de línguas

A superposição de línguas é muito frequente na prosa, sobretudo, no romance, podendo manifestar-se de duas formas: na coexistência do vernacular com a *coiné*; ou então na coexistência de várias *coinés*. Ambas as formas estão muito vivas em *TMS*, sendo que a primeira, a qual consiste na coexistência entre os dialetos e o árabe padrão, pôde ser verificada na análise da tendência deformadora referente à destruição das redes de linguagens vernaculares. Já a segunda forma de manifestação, analisada aqui, consiste na coexistência de três *coinés*: o árabe padrão, o inglês e o francês.

Pode-se dizer que a superposição das três línguas no texto de partida é um traço fundamental da obra, afinal, ela consiste num dos meios pelos quais se estabelece no romance o choque dos valores liberais, modernos e ocidentais, representados pelas personagens femininas, e os valores conservadores, tradicionais e orientais, concentrados num único personagem masculino, o protagonista Rachid.

No romance, esse choque de valores se dá no seio da sociedade libanesa, a qual está passando por mudanças devido à globalização e à influência cada vez maior dos países ocidentais, resultando na valorização da língua inglesa junto aos libaneses. Esse é um dos motivos de estranhamento do protagonista quando percebe que sua esposa fala certos termos em inglês com uma pronúncia diferente da sua, ou então que os filmes na televisão a cabo não possuem legendas. Tudo isso causa indignação no personagem que vive num país onde, além do árabe, o

francês sempre teve um papel de destaque como língua estrangeira, visto que o país viveu trinta anos (1916 – 46) sob o mandato francês.

Essa superposição de línguas, em *TMS*, serve a dois propósitos. Num primeiro momento, visa expressar a influência do inglês e da globalização na terra do personagem Rachid, como, por exemplo, neste trecho:

P.14 SONY

لم أتردد في اختيار ماركة الجهاز الذي ذهبت لأشتريه: SONY ! قلتُ لصاحب المحلّ، أريده "سوني أصليّ"، لأنني أعرف (ليش أنا وين عايش؟) أنّ في السوق "سوني" مصنوعاً في بلدان آسيا الأخرى كتايبوان أو ماليزيا وهذا يُباع على أنه سوني أصلي. (...)

والأهمّ من ذلك كله، هو أنّ زوجتي لن تستطيع أن تقول لي على سبيل اللوم: لماذا لم تشتري ماركة أفضل من سوني؟ والدليل على صواب ما كنت أتوقّع أنها قالت لي عندما رآته فيما بعد: Sony is the best!

SONY

Não hesitei ao escolher a marca do aparelho que saí para comprar: SONY! Disse ao dono da loja que queria uma “sony original”, pois sei (já que eu não nasci ontem!) que no mercado há uma “sony” fabricada em outros países asiáticos, como Taiwan e Malásia, que se vende como sendo original.

[...]

O mais importante disso tudo é que minha esposa não poderá reclamar dizendo: “Por que você não comprou uma marca melhor que Sony?”. E a prova de que eu estava certo foi o fato inesperado de que mais tarde ela me dissesse ao vê-la: *Sony is the best!*

Aqui temos um exemplo de como o inglês se intercala em meio ao texto em árabe, destacando-se por estar escrito em alfabeto latino, produzindo um contraste visual com o alfabeto árabe. Certamente, isso se perde na tradução para uma língua como o português, cujo sistema de escrita é compartilhado pelo inglês.

Por outro lado, num segundo momento, a superposição de línguas manifesta o fenômeno linguístico de *code-switching*, característico da fala de muitos libaneses, que transitam do árabe ao francês, ou então ao inglês, de acordo com fatores situacionais. Esse fenômeno, que predomina na linguagem oral, revela-se na fala dos personagens, como se nota na fala da secretária da ginecologista:

P.116 - ألو بونجور مدام، لحظة بليز!

هكذا أجابت السكرتيرة عندما اتصلنا، نطلب تعيين موعد مع الطبيبة
(...)

- Alô, *bonjour madame*, um minuto, *please*!

Foi assim que nos atendeu a secretária quando ligamos pedindo para agendar uma consulta com a médica [...].

A presença das diferentes línguas no discurso dos personagens reveste a sua identidade e seus valores, de modo que essa superposição constitui um fator essencial que deve ser considerado na tradução da “letra” do texto.

Nota-se, por exemplo, que o protagonista possui pouca familiaridade com o inglês, como ele mesmo confirma: “Não sei nada de inglês, a não ser algumas palavras e frases que de tão faladas chegam a ser como árabe, por exemplo: *OK*,

darling, wow, TV e a frase *I love you*, que certamente todo mundo conhece [...]"⁷³.

Em contrapartida, o personagem domina o francês, que possui um caráter afetivo e íntimo, para ele.

Ao longo da narrativa, sua esposa demonstra uma forte curiosidade com relação ao vocabulário sexual, contudo, para utilizar com seu amante francês, como se vê nesta conversa entre Rachid e a esposa:

P.98 نقول بالإنجليزية عندما يبلغ أحد لذته ... (قالت كلمة لم أعد
أذكرها)، فماذا نقول بالفرنسية؟ قلت لها Jouis, J'ai joui فقالت: وأنت؟
كيف تقول: أنت بلغت؟ قلتُ Tu as joui فرددت Tu as joui, Tu as joui
عدة مرّات!

Em inglês quando alguém atinge o orgasmo se diz... (ela disse uma palavra da qual não me lembro mais), e o que se diz em francês? Respondi: "*Jouis, J'ai joui*", e disse: "e você? Como você diz : Você gozou?". Respondi-lhe: "*Tu as joui*", e ela repetiu: "*Tu as joui, tu as joui*", diversas vezes!

Sua esposa, por sua vez, apesar de não ser familiarizada com o francês, domina o inglês, graças ao seu gosto por programas de televisão estrangeiros. Ao longo da narrativa, ela utiliza o inglês em diversas situações, sobretudo, para se referir a questões ligadas à vida sexual, abstendo-se de utilizar o árabe, como é o caso desta passagem:

⁷³ TMS, p. 54.

P.48 أحببت منها أن تنادينني زوجها، ونحن لم نتزوج بعد، وكنت أحلم أن تقول لي أحب أن أحبل منك قريباً، وكنت أتوقع منها أن تقول لي ذلك قبل زواجنا، أو بعده لكن قبل أن تحبل، وكنت أحب وأتوقع أن تقولها لي بالإنكليزية Pregnant على عادتها عندما تتكلم عن مسائل تستدعي الحياء، وهذه كلمة تعلّمتها منها لأنها تقولها دائماً بدل أن تقول حبلى.

Eu gostava quando me chamava de marido e nem casados éramos. Eu sonhava que ela me dissesse “Gostaria de engravidar logo”, e eu esperava que me dissesse isso antes de nos casarmos, ou então depois, mas ainda assim antes de engravidar. Eu esperava ansiosamente que me dissesse em inglês *Pregnant*, como é de costume quando fala de questões que exigem pudor. Eu aprendi essa palavra com ela, porque sempre a utiliza, ao invés de “grávida”.

A tradução deve manter, portanto, a superposição de línguas, evitando o seu apagamento no texto de chegada, uma vez que é por meio da coexistência das três línguas no romance que se revela a identidade dos personagens. Com base nisso, analisaremos alguns casos específicos, apresentando as decisões práticas adotadas para evitar essa tendência deformadora.

- *‘alà “alfīnīš”* [*“au finish”*]

A inserção de frases ou vocábulos em língua estrangeira, em meio ao texto de partida, ocorre sempre junto à explicitação do seu sentido em árabe, como se verifica a seguir:

P.20 Il avait un tel **وباحت لي أيضا بأن ما كان يسحرها هو علاقته بجسده**,

.. rapport à son corps كانت تقول وتردد مسحورة سحراً (...)

Também me parecia que ficava encantada pela relação dele com o seu próprio corpo, *il avait un tel rapport à son corps*... Era o que ela dizia e repetia completamente enfeitiçada [...].

Logo, mesmo que o leitor não seja familiar com o francês, o narrador comunica o sentido da sentença em árabe, ainda que haja casos em que isso não aconteça, sendo necessário ao leitor recorrer ao contexto. Por esse motivo, selecionou-se para análise o caso da expressão francesa transliterada ao árabe *‘alà “alfīnīš”* [على "الفينيش"].

O trecho da narrativa onde aparece a expressão analisada se enquadra num dos momentos em que o protagonista revela seu ressentimento com relação à esposa que decidiu se casar com ele por falta de opção.

P.17 أخبرتها منذ فترة، أني التقيت بالصدفة امرأة كانت مغرمة بي، وأنّ هذه المرأة احمرّت واضطربت عندما أخبرتها أنني تزوّجت. لم أخبرها كيف غضبت منّي غضباً لا يوصف، عندما شاهدتها في المقهى وتحاشيت الكلام معها، وكان ذلك في اليوم التالي على انفرادي بها، منذ سنوات، في شقّة أحد الأصدقاء. لكنني سأخبرها ذلك غداً، بعد أن أكون اشتريت السوني 23 إنش مع طاولته المتحركة على دواليب صغيرة مطواعة، Berlioz لكنني لن أخبرها عن السبب الحقيقي الذي منعني من الكلام معها.

أحبّ أن أخبرها هذه الأخبار، حتّى تفهم أنني لم أصل إليها على "الفينيش".

Faz um tempo, contei para ela que tinha encontrado, por acaso, uma mulher que foi apaixonada por mim e que essa mulher ficou vermelha e sem graça quando lhe contei que tinha casado. Não contei para a minha esposa que a mulher ficou irritadíssima quando fingi que não a vi no café, para não ter que conversar. Isso aconteceu anos atrás, no dia seguinte após termos ficado a sós no apartamento de um amigo. Porém, vou lhe contar isso só amanhã, após ter comprado a sony de 23 polegadas, junto com o suporte móvel de rodinhas Berlioz. Mesmo assim, não vou lhe contar a verdadeira razão pela qual não quis falar com a mulher.

Eu gosto de contar essas histórias, para que não pense que cheguei até ela rastejando, “au finish”.

A expressão *‘alà “alfīnīš*” é um decalque da locução francesa *au finish*.

Enquanto a contração de preposição e artigo *au* [*à* e *le*] torna-se em árabe a

preposição *‘alà* mais o artigo *al-*, o anglicismo *finish* do francês entra como empréstimo transliterado em árabe *fīnīš* [فينيش], destacado entre aspas. *Au fīnīš* é empregado, em francês, no âmbito esportivo para se referir ao nocaute, mas também pode significar, no sentido figurado, o estado de exaustão de forças. Portanto, o personagem quer dizer que não chegou até a sua esposa “derrotado” ou “sem forças”, no sentido de não ter tido sucesso com outras mulheres anteriormente.

Desse modo, a tradução deve manifestar não só o sentido da locução francesa, que se compreende pelo contexto, mas também o estranhamento que causa ao leitor que não domina a língua francesa. Por exemplo, nas outras traduções de *TMS*, decidiu-se fazer uso do recurso de clarificação para explicitar o sentido de “não encontrei algo melhor”, comprometendo a “letra” do texto, ao apagar o termo *fīnīš*.

- *ḥattà tafham ‘annanī lam ‘ašil ilayhā ‘alà “alfīnīš”*

Francês [...] *afin qu’elle comprenne que je ne suis pas arrivé vers elle « par défaut »*⁷⁴ [lit. por falta de opção].

Espanhol [...] *con el fin de que comprendiera que no había llegado a ella “por no tener a mano algo mejor”* [lit. por falta de algo melhor].

Italiano [...] *affinché capisse che non ero approdato a lei come ultima spiaggia, ma che l’avevo realmente scelta* [lit. que não me atraquei a ela como última praia, mas que a tinha escolhido de fato].

⁷⁴ *TMS*: francês, p. 18; espanhol, p.21; italiano.p.20.

Assim como nesses casos, utilizou-se também de um recurso de explicitação, destruindo a “letra” parcialmente. Contudo, para resgatar o sentido e a forma simultaneamente, no texto de chegada, tomaram-se decisões que mantivessem a língua francesa na tradução. Por essa razão, manteve-se o termo *finish* na tradução, pensando num primeiro momento na solução por meio do decalque “não cheguei até ela no *finish*”.

No entanto, aos olhos do leitor brasileiro, essa palavra dificilmente poderia ser compreendida como sendo um anglicismo do francês, pois a grafia da palavra em francês e inglês é a mesma, o que geraria não só a dificuldade de se entender o decalque, como também geraria uma incoerência pelo fato do personagem não falar inglês. Em árabe, o efeito dessa expressão sobre o leitor talvez seja o mesmo, embora, por ser o alfabeto árabe fonético, haja uma maior facilidade em reconhecer a pronúncia afrancesada da palavra por parte do leitor libanês.

Sendo assim, resgatou-se a locução “*au finish*”, de forma integral, no lugar de *‘alà “alfīnīš*, embora se tenha suprimido o decalque do francês presente no original. Por fim, para auxiliar na compreensão do seu significado, adicionou-se o verbo “rastejando” para explicitar o sentido de que o personagem decidiu se casar com ela porque estava “exausto” e humilhado por não encontrar outra pessoa.

- A pronúncia da interjeição OK

O uso da interjeição OK é bastante recorrente na fala dos libaneses, tendo sido incorporada como um empréstimo do inglês ao árabe dialetal. Própria da oralidade e marca da influência da língua inglesa no árabe, a interjeição é muito

cara ao autor Rachid Daif, que chegou a utilizá-la no título de um de seus livros *‘Ūkī mā‘a assalāma!* (OK, tchau!).

Selecionou-se uma passagem onde o protagonista reflete sobre como são diferentes os modos de pronunciar a interjeição: na sua própria fala, carregada pelo sotaque do árabe dialetal libanês, e na fala de sua esposa, que demonstra domínio da língua inglesa. O desafio enfrentado aqui reside nos comentários metalinguísticos do narrador.

P.17 طلبت منها في الصباح أن تبقى عند والدتها، وقلت لها إنني سأصل بها نحوى العصر، بعد أن أفرغ من شؤني، وبعد أن أكون أشتريت التلفزيون واشتركت بالكابل. وقلت لها أيضاً: سنسهر في بيتنا هذه الليلة، وقالت "أوكي".
قالت: "أوكي".

أنا أقول أيضاً "أوكي" لكنني أقولها "أوكي" أي أشدد الكاف ولا أُلَفِّظ الواو ساكنة ولا أُلَفِّظ الياء بتاتاً، بينما هي تلفظ الكاف بدون تشديد وتلفظ الواو أيضاً وتسكن الياء، كما يلفظها الذين يجيدون الإنكليزية، وأحب ذلك منها.

Pela manhã, pedi que ficasse na casa de sua mãe e lhe disse que iria encontrá-la por volta do fim da tarde, depois que resolvesse as minhas coisas e depois que tivesse comprado a televisão, junto com a assinatura da tevê a cabo. Aproveitei para dizer: “vamos virar a noite lá em casa”, e ela respondeu: “OK”.

Ela falou “okay”.

Eu também digo “OK”, porém falo “okke”, ou seja, eu dobro o “k”, sem pronunciar o ditongo “ou” e o “i”. Já ela, diz a letra “k” sem dobrar, pronunciando os ditongos “ou” e “ei”, como quem domina o inglês, e eu gosto disso nela.

O sistema de escrita árabe não exige que as vogais breves sejam escritas, diferentemente das vogais longas. Desse modo, as vogais breves podem se revelar quando a intenção de quem escreve é explicitar a pronúncia da palavra para o leitor. Para isso, utilizam-se sinais diacríticos que são posicionados sobre as consoantes.

No original, a primeira ocorrência da palavra OK não exhibe os sinais diacríticos أوكي, no entanto, logo em seguida, o narrador repete-a em tom de retificação exibindo os diacríticos أوكي. Na tradução, para manter o efeito intencionado no texto de partida, a primeira ocorrência tornou-se OK e a segunda *okay*, grafada como em inglês.

Quando o personagem descreve a pronúncia, obviamente se refere às letras árabes e emprega os termos gramaticais árabes. Por isso, decidiu-se traduzi-los pelos seus equivalentes em língua portuguesa.

No caso da pronúncia do protagonista, as expressões são traduzidas da seguinte forma: *'uṣaddid alkaf* [reforço a letra *kāf* com *ṣadda*⁷⁵] torna-se “dobro o *k*”; *lā'alfud alwāw sākinatan* [não pronuncio a letra *wāw*⁷⁶ com *sukūn*] torna-se “não pronuncio o ditongo ‘ou’”; e *lā'alfud alyā'* [não pronuncio a letra *yā'*] torna-se “nem o *i*”. Logo, o protagonista diz “Okke”, com o mesmo sotaque dos

⁷⁵ Consistem em dois sinais diacríticos que explicitam a pronúncia das consoantes e semi-vogais. A *ṣadda* — reforça a pronúncia da consoante, duplicando-a, como no caso das consoantes duplas no italiano. O *sukūn* ْ indica a ausência de vogal breve combinada com a consoante.

⁷⁶ A letra *wāw* registra o som de vogal longa *ū*, a não ser quando grafada com *sukūn* (ausência de som vocálico) funcionando como semivogal *w*. O mesmo vale para a letra *yā'* a qual corresponde à vogal longa *ī*, porém quando escrita com *sukūn* adquire o som de semivogal *y*.

libaneses, levando o leitor da língua de chegada a ter contato com uma amostra da realidade linguística dos falantes da terra do personagem.

Por outro lado, ao tratarmos da pronúncia da esposa do personagem, temos: *talfuḍ alkāf bidūn tašdīd* [ela pronuncia a letra *kāf* sem colocar *šadda*] torna-se “ela diz a letra *k* sem dobrar”; *talfuḍ alwāw ‘ayḍan wa tusakkin alyā’* [ela também pronuncia a letra *wāw* e coloca *sukūn* na letra *yā’*] que se resume a “ela pronuncia os ditongos *ou* e *ei*”. A descrição leva o leitor a compreender a pronúncia da interjeição como “ouquei”, que se optou por escrever em inglês *okay*, não só para produzir o contraste entre inglês e árabe, intencionado no original, como também para facilitar na descrição gramatical com o uso da letra *k*, pois, se não tivéssemos transcrito a pronúncia libanesa com esta, teríamos que usar a letra *q*, oferecendo dificuldades quanto a questões gráficas.

- *Kūdūm* [condom]

Ao longo da narrativa, percebe-se que, apesar do árabe ser a língua comum entre o protagonista e sua esposa, esses não se compreendem. Assim como há casos em que ela busca conhecer palavras em francês, há também a situação inversa, onde o marido também quer entender o que sua esposa quer dizer em inglês.

P.86 عندما سألتني أوّل مرّة ألا تحبّ استعمال الكوندوم؟ قلت وما الكوندوم؟ قالت الواقي الذكري، فتعجّبت! لا بل صُدمت! أهّي فعلاً لا تريد الإنجاب؟ ثم إنني فوجئت أن يكون الواقي الذكري، وهذا هو الأهمّ، من بين المفردات التي تستعملها ببساطة. لقد أدخلت هذه العبارة إلى قاموس استعمالنا العاديّ، بواسطة بعض وسائل الإعلام، بحجّة الوقاية من السيدا.

Quando me perguntou, pela primeira vez, “você não gostaria de usar o *condom*?”, eu perguntei: “e o que é um *condom*?”. Respondeu: “É o preservativo”. Fiquei espantado! Não, fiquei chocado! Será que ela não quer mesmo ter filhos? Além do mais, o que me surpreendeu foi o fato de “preservativo” estar entre as palavras que ela usa normalmente. Isso é o mais importante. Afinal, essa palavra já entrou para o nosso vocabulário de uso cotidiano, por meio de alguns meios de comunicação, com a desculpa da prevenção contra a Aids.

Na conversa entre os dois personagens, temos a utilização de dois sinônimos para “preservativo”. A esposa do personagem usa *kūndūm* [كوندوم], transliteração ao árabe da palavra inglesa *condom*; já o protagonista, que desconhece o primeiro termo, emprega *alwāqī addakarī*, termo da língua-padrão difundido em todo mundo árabe, que significa literalmente “protetor masculino”, podendo igualmente aparecer simplesmente como *wāqī*.

A utilização de palavras diferentes, uma em inglês e outra em árabe, para referir-se ao preservativo reflete o conflito dos pontos de vista dos dois personagens com relação à questão dos métodos contraceptivos, em princípio, e à vontade do marido em ter filhos, que não é compatível com os planos da esposa, como demonstra o diálogo:

- ماما، انقطعت عادتي !

- (...)

- لا! لا! لا! ما هيك!

ثم التفت إلي وقالت: لماذا ترفض استعمال الكوندوم (تقصد الواقي الذكري)؟

أنا لا أستطيع استعمال الحبوب المانعة للحمل، لأسباب صحيّة!

يا إلهي!

ومن طلب منك ذلك؟ وكيف عرفت أنك لا تستطيعين لأسباب صحيّة؟

- Mamãe, a minha menstruação não veio!

- (...)

- Não! Não! Não pode ser!

Então, voltou-se para mim e disse: “Por que você se nega a usar *condom* (ela quis dizer preservativo)? Eu não posso tomar pílula anticoncepcional por motivos de saúde!”.

Meu Deus!

Mas quem foi que te pediu isso? E como eu iria saber que você não pode por motivos de saúde?

Por essa razão, foi imprescindível manter na tradução a diferenciação entre os dois termos, de modo que *kūndūm* foi transliterado *condom* e traduziu-se *alwāqī addakarī* como “preservativo”.

- *Kurat alqadam; kurat almaḍrib; kurat assalla*

Nesta passagem, o personagem liga sua televisão nova, pela primeira vez, deparando-se com uma infinidade de canais, cujo conteúdo é extremamente diversificado, resultado da globalização, com a qual o personagem ainda não está habituado.

P.52 كدت وأنا أتفرّج على هذه المشاهد والنساء الساحرات، والبرامج، والحيوانات والغابات، أنسى مشكلة الخيّاطة ومشكلة زوجتي (...). وشاهدت مباراة في **كرة القدم**، بين ناديين من الإكوادور، ولم أحلم يوماً بمشاهدتها، وقد أخبرتني زوجتي مرّة أنّ مادونا المغنيّة الشهيرة، ورمز الأنوثة والجنس، اشتهدت حارس مرمى المنتخب الإيطالي، وأبدت رغبة في لقائه. وشاهدت دورة في **كرة المضرب**، يعني **التنس**، وفي **كرة السلة**، يعني **الباسكت**.

Ao assistir àquelas cenas, mulheres encantadoras, programas, animais e florestas, eu quase esqueci o problema da costureira e da minha esposa. [...] Vi uma partida de futebol entre dois times do Equador que jamais sonhei em assistir. Uma vez, minha esposa me contou que a Madonna, a cantora famosa, símbolo feminino e sexual, estava a fim do goleiro da seleção italiana e declarou que tinha vontade de conhecê-lo. Vi um torneio de tênis, quer dizer *tennis*, e um jogo de basquete, isto é, *basket*.

Quanto às decisões tradutórias, deve ser levado em consideração, nesse trecho, o modo de transpor a diversidade lexical do árabe para se referir aos esportes, uma vez que, para alguns esportes específicos, o árabe apresenta, paralelamente, um nome árabe e um estrangeirismo.

Como se pôde notar, o esporte tênis é chamado de *kurat almaḍrib* [lit. bola da raquete], nome arabizado, e logo em seguida o personagem introduz o estrangeirismo *attanis*, derivado do inglês. O mesmo é feito com o basquete, cujo nome arabizado é *kurat assalla* [lit. bola do cesto], mas também é chamado de *bāskit*.

Atualmente, tanto o nome arabizado quanto o estrangeirismo são bastante difundidos, sendo utilizados simultaneamente pelos apresentadores de programas esportivos. Ainda assim, os estrangeirismos predominam na fala cotidiana, com exceção do futebol, que predomina o uso de *kurat alqadam* [lit.bola do pé].

A importância de se manter essa diversidade lexical reside no fato de representar, no romance, a influência do inglês na língua árabe. Além disso, o narrador opta por dizer os nomes dos dois esportes, tênis e basquete, na sua forma arabizada, introduzindo em seguida seus equivalentes estrangeiros por meio do verbo *ya^cni* [lit. significa], que é utilizado na fala com tom explicativo, sendo equivalente a “isto é” ou “quer dizer”.

Inferese que a intenção do personagem é mostrar que conhece e utiliza o nome árabe do esporte, embora também faça uso do estrangeirismo, para se assegurar de que se faz entender, visto que as pessoas empregam esses estrangeirismos com mais naturalidade para se referirem aos esportes, no cotidiano.

Ao cotejarmos as outras traduções de *TMS*⁷⁷, notamos que se omitiram os estrangeirismos, mantendo nas línguas de chegada apenas o nome habitual de cada um dos esportes. Certamente, isso se deu por não haver nas línguas em questão, como também acontece no português, dois nomes para o mesmo esporte, com a condição de que tenham uso corrente nos dias de hoje.

Finalmente, na tradução brasileira, *kurat almadrib* tornou-se tênis e *kurat assalla*, basquete. Quanto aos estrangeirismos, *attanis* foi traduzido para o inglês

⁷⁷ *TMS*: francês, p.61; espanhol, p.61; Italiano, p.55.

tennis e *bāskit* para o inglês *basket*. Ainda que a tradução tenha se distanciado da realidade linguística do árabe presente no discurso do personagem, pôde-se evitar a técnica da omissão e manter o contraste entre tradição e modernidade, representado pela coexistência do árabe e do inglês, no texto de partida.

Todos os casos analisados, até aqui, exemplificam como se dá a coexistência das três línguas como parte essencial da “letra” do texto, de modo que a sua preservação se revela fundamental, uma vez que a identidade e os valores dos personagens são veiculados por meio dessa pluralidade linguística que permeia o texto do romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste trabalho, partiu-se do pressuposto de que o objetivo ético da tradução só pode ser acolher o texto original, enquanto manifestação de um mundo particular, com todas as suas peculiaridades e estranhezas. É necessário que o tradutor viva a experiência do contato com o Estrangeiro que, segundo Berman, manifesta-se através da corporeidade do texto, a sua “letra”.

Ao se traduzir o romance *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*, buscou-se acolher o mundo construído por Rachid, ou melhor “Rachud”, o narrador do romance. Por isso, nossa intenção foi que, por meio do contato com a “letra” do original na tradução, pudesse o leitor vivenciar a visão de mundo do protagonista, conhecendo seus pensamentos mais íntimos, suas reflexões sobre o papel da mulher, sua obsessão pelo sexo e sua aversão à modernidade e à globalização.

A tradução do romance demonstrou que o processo tradutório vai além da transmissão do sentido, sendo necessário que se proteja a “letra” do texto contra a sistemática da deformação presente em toda tradução da prosa literária. Foi nisso que consistiu o objetivo central deste trabalho: refletir sobre as possibilidades de se neutralizar as forças deformadoras atuantes na tradução do romance.

As três tendências analisadas expõem o sucesso e os limites da tradução em proteger a “letra”.

No caso do empobrecimento quantitativo, preservou-se a “letra” que se constitui na diversidade lexical da obra, envolvendo termos sexuais, de modo a deixar transparecer toda a hipocrisia e falso moralismo do protagonista, que abusa

sexualmente da esposa, mas não hesita em empregar um linguajar coerente com um homem de bons costumes. É por meio da utilização de termos do árabe padrão, para se referir aos órgãos sexuais e ao ato sexual, que ele se distingue dos outros personagens. Enquanto sua esposa diz *'ayr* [pau], deixando-o indignado, o personagem diz *qaḍīb* [pênis]. Ou então, quando o irmão da costureira se enfurece, ofendendo sua esposa com o termo *kuss* [buceta], Rachid utiliza respeitosamente *farj* [vulva].

Quanto à destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares, as marcas dialetais são mantidas na tradução por meio do registro informal da língua de chegada e pelos contextos que envolvem as conversas e o tom da fala dos personagens.

Por um lado, encontraram-se soluções que não continham apenas um uso informal, mas também construíam a mesma imagem contida no original, como em *ḡayyir zeyt* que se torna “trocar o óleo”, conotando “copular”. Por outro lado, mais frequentemente, a tradução privilegia a natureza vernacular dos termos e seu uso informal em detrimento dos seus significantes, que seriam próximos aos do português, como no caso dos verbos *raklaj* [fazer pegar (os canais)] e *narvaz* [ficar putu]. Há também casos de destruição total da “letra” como o da expressão *btuḍrub ʿalʿālī* [ela pensa grande], onde não se consegue conferir o tom coloquial à tradução e nem reconstruir a imagem da expressão original, embora haja uma equivalência semântica, o que não é suficiente.

A última tendência, o apagamento das superposições de línguas, age sobre a parte da “letra” que veicula os fatores externos que compõem os personagens, suas tendências em serem mais conservadores, como o protagonista, ou então,

mais liberais e globalizados, como é o caso da sua esposa. A presença do francês e do inglês se faz constante em meio ao texto em árabe, sobretudo, nos momentos de intimidade, quando se revela a curiosidade dos personagens em conhecer novas palavras.

Embora evitar essa tendência seja mais simples que nos outros casos, pois em muitos momentos foi necessária apenas uma mera transcrição dos segmentos em língua estrangeira, deparamo-nos com certos desafios, como o decalque ^c*alà* “*alfīnīs*” [*au* “*finish*”] que se optou por traduzir ao francês, numa tentativa de resgate guiada pela fidelidade ao leitor, ferindo parcialmente a “letra”.

Durante a análise, os casos estudados mostraram que muitas vezes não é possível salvar a “letra” completamente, não apenas pelo fato da língua de chegada não apresentar soluções dentro de seu sistema, mas também pelo fato de diferentes tendências deformadoras atuarem sobre o mesmo ponto da “letra”, como acontece com muitos casos ao longo do texto de chegada.

É difícil, por exemplo, propor soluções ao apagamento da superposição de línguas que atua nos nomes dos esportes arabizados e seus estrangeirismos, *kurat assalla* [basquete]/ *albāskit* e *kurat almaḍrib* [tênis]/ *attanis*, sem considerar também o empobrecimento quantitativo no texto de chegada.

O mesmo se pode dizer de locuções como ^c*am ḥuṭṭula* ^c*alà* ^c*ayna* [estou jogando na cara dela], sobre a qual age duas tendências: a destruição das locuções, que não permite que se construa a imagem do original; e a destruição da linguagem vernacular. Em casos como esse, a escolha de qual tendência

neutralizar se baseou na identificação do traço estilístico mais marcante do texto, isto é, a presença do dialeto.

Concluindo o percurso deste trabalho, podemos dizer que a dinâmica da tradução é semelhante à relação conjugal do personagem, cujo insucesso não reside no casamento arranjado, mas sim na tentativa de Rachid em “domesticar” a sua esposa, submetendo-a aos seus padrões e desejos. Assim também o é a tradução etnocêntrica, que não aceita o texto na sua especificidade, adaptando-o e transformando-o, sem respeito nenhum pelo seu corpo, a “letra”. Por essa razão, a tradução ética é tal qual o casamento bem sucedido, que embora passe por momentos difíceis, em que não se aceite o outro na sua diferença, ainda assim é norteadada pelo respeito ao modo de ser da outra parte, isto é, busca-se na maior parte do tempo respeitar a sua “letra”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADDA^ĈIF, R. *‘Azīzī Assayyid Kawābātā*. 2. ed. Beirute: Riad El-Rayyes Books, 2001.
- _____. *‘Awdat al’almānī ‘ilā ruṣḍih*. Beirute: Riad El-Rayyes Books, 2006.
- _____. *‘Insī assayāra*. 1. ed. Beirute: Riad El-Rayyes Books, 2002.
- _____. *‘Ūkī ma^ĉ assalāma*. 1.ed. Beirute: Riad El-Rayyes Books, 2008.
- _____. *¡Al diablo con Meryl Streep!*. Trad. Belén H. Cristeto e Ahmad Damaj. Jaén: Alcalá Grupo Editorial, 2009.
- _____. *E chi se ne frega di Meryl Streep!*. Trad. Palma d’Amico. Roma: Jouvence, 2003.
- _____. *Līrning ‘Inglīš*. 3. ed. Beirute: Riad El-Rayyes Books, 2005.
- _____. *Qu’elle aille au diable, Meryl Streep!* Trad. Edgard Weber. França: Actes Sud, 2004.
- _____. *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*. 2.ed. Beirute: Riad El-Rayyes Books, 2008.
- _____. *Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*. 3.ed. Beirute: Dar Al Saqi, 2013.
- _____. *Who’s afraid of Meryl Streep*. Trad. Paula Haydar e Nadine Sinno. University of Texas Press. No prelo.
- AMYUNI, M.T. “Style as Politics in the poems and novels of Rashid al-Daif”. Em: *International Journal for Middle East Studies*, v. 28, n. 2, p. 177-192, 1996.
- BERMAN, A. *A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7LETRAS, 2007.
- _____. *A Prova do Estrangeiro*. Bauru: Edusc, 2002.
- BIN ḤAMZA, H. “Raṣīd Adḍa^ĉif : al’adab laysa mihnātī!”. *Al-Akhbar*, Beirute, p.12, 07/01/2006.
- BUFFONI, F. *Con il testo a fronte*. Novara: Interlinea Edizioni, 2007.
- FERGUSON, C.A. “Diglossia”, 1972. Em: BASSIOUNEY, R. *Arabic Sociolinguistics*. Washington, DC: Georgetown University Press, 2009.
- GAILLARD, F. *Etude de Traduction et Retraduction de la Cartomancienne de Machado de Assis*. 128 páginas. Dissertação. Pós-graduação em Estudos da Tradução. Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Maio de 2006. Cópia digital.

- ALḤIWĀR, F (Org.). *Al-jins ʿind al-ʿarab*. v.4. Colônia, Alemanha: Manšūrāt Aljamal, 2006.
- JAKOBSON, R. “On linguistics aspects of translation”. Em: VENUTI, L. (Org.). *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2000. pp.113-118.
- PRETI, D. “A língua falada e o diálogo literário”. Em: PRETI, D. (Org.). *Análise de textos orais*. São Paulo: Humanitas, 2003.
- PROCHÁZKA, S.; RITT-BENMIMOUN, V. “Female issues in Arabic dialects: words and expressions related to the female body and reproduction”. Em: *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, vol.13, pp. 31-92, 2009.
- RIḌĀ, Aḥmad. *Qāmūs raddu al-ʿāmyī ʾilā alfaṣṣih*. Beirute: Dār arrāʾid al-ʿarabyī, 1981.
- RIVELLO DA SILVA, S. *A Sistemática da Deformação na Tradução Brasileira de Ragazzi di Vita, de Pasolini*. 106 páginas. Dissertação. Pós-graduação em Estudos da Tradução. Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007. Cópia digital.
- TOROP, P. “Per un dialogo con il lettore italiano”. In: *La traduzione Totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*. Trad. Bruno Osimo. Milano: Hoepli, 2010. pp. 1 – 3.
- Tradução do sentido do Nobre Alcorão para a língua portuguesa, Al-Madinah Al-Munauarah, Complexo do Rei Fahd para imprimir o Alcorão Nobre, 1427[2006], trad. Helmi Nasr.
- VENUTI, L. *Escândalos da tradução, por uma ética da diferença*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

Referências eletrônicas

- Artigos

- BĪTĀR, H. “*Tiṣṭifil Mīrīl Strīb*”. *Jornal Al-ʿarab: Alḥaqīqa ʿan kutub*. 27/04/2009. Disponível em: <http://www.alarab.com.qa/details.php?docId=80521&issueNo=490&secId=18#> . Acesso: 31/07/2013 às 18:00.
- OSEKI-DÉPRÉ, I. “Teorias e Práticas da Tradução Literária na França”. Em: *Scientia Traductionis*, n. 13, pp.96-116, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/30235> . Acesso: 03/02/2014.

- Entrevistas

ADDA^CĪF, R. *Al'ibda' arriwā'ī lawḥa... wa-li-kull riwāya makān fihā*. 18/11/2012. Disponível em: <http://shabab.assafir.com:8080/Interview/?InterviewID=140> .Acesso: 10/07/2013 às 16:30. Entrevista concedida a 'Ādam Šamsuddīn.

_____. *Ma'a arriwā'ī allubnānīy Rašīd Adḍa'īf*. 23/04/2007. Disponível em: <http://www.doroob.com/archives/?p=17014> . Acesso: 05/08/2012 às 16:40. Entrevista concedida a Kamāl Riyāhī.

_____. *Rašīd Adḍa'īf: allahza aljinsiya laḥzat- taṣādum bayna quwā alḥadāta wa-t-taqlīd*. 15/04/2008. Disponível em: <http://www.rachideldaif.com/presse.php?lg=ar>. Acesso: 30/07/2013 às 16:00. Entrevista concedida a 'Ināya Jābir do jornal *Assaḥīr*.

- Comunicação Audiovisual

ADDA^CĪF, R. *Le lit: un lieu de confrontation* . Gravação em vídeo de comunicação em evento. *Assises Internationales du Roman*, Lyon, 22/05/2008. Disponível em: <http://www.rachideldaif.com/ecrits.php?lg=fr&article=4#4>. Acesso: 31/07/2013 às 22:00.

_____. Programa televisivo “*Ḥallīk bi-l-beyt*”. Canal *Almustaqbal*. Disponível em: <http://www.rachideldaif.com/presse.php?lg=ar>. Acesso: 12/07/2013 às 17:00. Entrevista concedida a Zāhī Wabbī.