

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)**

SIMONE DE SOUZA BURGUÊS

**RECEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE ASPECTOS CULTURAIS EM MILTON
HATOUM, VIA TRADUÇÃO**

**MARINGÁ
2014**

SIMONE DE SOUZA BURGUÊS

**RECEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE ASPECTOS CULTURAIS EM MILTON
HATOUM, VIA TRADUÇÃO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Helena Gomes
Wielewicki

**MARINGÁ
2014**

**RECEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE ASPECTOS CULTURAIS EM MILTON
HATOUM, VIA TRADUÇÃO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: __/__/2014

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Vera Helena Gomes Wielewicki

Universidade Estadual de Maringá

-Presidente-

Prof^a. Dr^a. Rosa Maria Olher

Universidade Estadual de Maringá

-Membro Titular-

Prof. Dr. José Carlos Aissa

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

-Membro Titular Externo-

Ao Alexandro, por sempre me apoiar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que me deu forças para chegar até aqui e concluir mais esta etapa em minha caminhada acadêmica.

Agradeço à minha orientadora, Professora Vera Helena Gomes Wielewicki, por ter acolhido meu projeto e nele ter acreditado; agradeço também pela paciência e pela liberdade concedida às minhas escolhas.

Agradeço à Professora Rosa Maria Olher e ao Professor José Carlos Aissa, por aceitarem fazer parte da banca examinadora do meu trabalho e por contribuírem com sugestões tão valiosas. Sem vocês, este trabalho não seria o que é.

Agradeço aos novos amigos da pós-graduação, pelos momentos tão valiosos compartilhados.

Agradeço, de modo especial, aos seguintes professores do PLE: Vera Helena Gomes Wielewicki, Rosa Maria Olher, Mirian Hisae Yaegashi Zappone, Alice Áurea Penteadó Martha, Marisa Corrêa Silva e Milton Hermes Rodrigues, por terem compartilhado seus conhecimentos de forma tão magistral, ajudando-me, durante o mestrado, a construir o conhecimento que, em parte, é encontrado neste trabalho.

Agradeço à amiga e Professora Líliam Marins, pelo apoio e orientação sempre.

Agradeço também à minha família, por sempre me apoiar e por compreender minha ausência durante esses dois anos.

Agradeço ao meu companheiro Alexandro, pelo companheirismo, pela compreensão e pela paciência sempre.

Agradeço ao secretário do PLE, Adelino, sempre presente e atento.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida.

Aprender a hablar es aprender a traducir.

(Octavio Paz)

BURGUÊS, Simone de Souza. **Recepção e representação de aspectos culturais em Milton Hatoum, via tradução.** 2014. 90f. Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2014.

RESUMO

O objetivo da nossa pesquisa foi analisar a recepção e representação de aspectos culturalmente marcados em Milton Hatoum, via tradução, a partir de uma perspectiva pós-moderna e desconstrutivista. Os objetivos específicos foram: analisar o discurso da crítica publicada em língua inglesa sobre as traduções para língua inglesa de todos os romances de Hatoum – *Relato de um Certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e a novela *Órfãos do Eldorado* (2008); tecer algumas considerações a respeito dos aspectos culturais que fazem parte do processo tradutório; discutir o papel desempenhado pelo tradutor nesse processo; e analisar a representação da cultura amazônica por meio da tradução para a língua inglesa dos três romances e da novela. Este trabalho justifica-se por poder ampliar os estudos da tradução, especialmente para o campo da literatura brasileira traduzida, neste caso para o inglês, acrescentando informações a esse respeito, tecendo uma leitura crítica acerca do assunto e contribuindo para o crescimento da área. Verificamos que os aspectos culturais de ambas as culturas envolvidas no processo interferem no fazer-tradutório. Além disso, constatamos que a tradução ainda é vista, em grande parte da crítica analisada, como menor que o texto de partida, e que no trato com uma tradução de uma obra brasileira e amazônica, o exotismo ainda é o aspecto mais enfatizado.

Palavras-chave: Tradução literária. Literatura Brasileira traduzida. Recepção. Milton Hatoum.

BURGUÊS, Simone de Souza. **Reception and representation of culturally marked terms in Milton Hatoum, via translation.** 2014. 90f. Dissertation (Master's Degree)-Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2014.

ABSTRACT

This research aimed at analyzing the reception and representation of culturally marked terms in Milton Hatoum via translation from a postmodern and deconstructivist point of view. Specifically, this study intended to discuss the international criticism about Milton Hatoum's works translated into English: *Relato de um Certo Oriente (Tale of a Certain Orient)*, *Dois Irmãos (The Brothers)*, *Cinzas do Norte (Ashes of the Amazon)* and *Órfãos do Eldorado (Orphans of Eldorado)*. Besides, it discussed the cultural aspects involved in the translation process. Moreover, it managed to argue about the translator's role in this process. Finally, it investigated the representation of the Amazonian culture through the translation of Hatoum's books published in English. This study can contribute to the growing of translation studies' field, mainly to the Brazilian literature translated into English, adding information and giving a critical view on the subject. It was found that the cultural aspects of both cultures involved interfere in the translation process. Furthermore, the analysis showed that the translation is still seen, by most critics analysed, as inferior to the source text. Beyond that, with regard to the translation of a Brazilian and Amazonian text, exoticism is still the most emphasized aspect.

Keywords: Literary translation. Brazilian literature translated. Reception. Milton Hatoum.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	PROBLEMATIZAÇÃO E JUSTIFICATIVAS.....	10
1.2	OBJETIVOS E HIPÓTESES.....	17
1.3	ROTEIRO DA DISSERTAÇÃO.....	17
2	ARCABOUÇO TEÓRICO	19
2.1	TRADUÇÃO LITERÁRIA.....	19
2.2	CULTURA AMAZÔNICA NAS OBRAS DE MILTON HATOUM.....	28
3	ANÁLISE E DISCUSSÃO	35
3.1	CULTURA E TRADUÇÃO LITERÁRIA.....	35
3.1.1	A ideia de cultura: algumas reflexões	35
3.1.2	O sujeito-tradutor	38
3.1.1	Aspectos culturais na tradução literária	41
3.2	A TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DE TERMOS AMAZÔNICOS CULTURALMENTE MARCADOS EM MILTON HATOUM.....	46
3.3	AS REPRESENTAÇÕES DE TRADUÇÃO COM BASE NA CRÍTICA INTERNACIONAL DAS OBRAS DE MILTON HATOUM.....	66
3.3.1	Conflitos familiares	66
3.3.2	Imigração	70
3.3.3	Cultura amazônica e a ênfase ao seu exotismo	72
3.3.4	As representações da tradução e do tradutor nas críticas – visibilidade e invisibilidade	76
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
	REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação resulta da participação no projeto *Multimodalidades e letramento literário: produção, circulação e recepção de textos literários na contemporaneidade*, coordenado pela professora Doutora Vera Helena Gomes Wielewicki. O projeto é desenvolvido na Universidade Estadual de Maringá, no Curso de Letras, e também no Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado, área de Concentração Estudos Literários, na linha de pesquisa *campo literário e formação de leitores*.

A presente dissertação investiga, com base na vertente pós-moderna e desconstrutivista dos estudos da tradução, a recepção e a representação de aspectos culturais das obras de Milton Hatoum traduzidas para o inglês. Para tanto, busca-se problematizar e analisar o discurso da crítica internacional (escrita em língua inglesa) a respeito das traduções dos romances de Hatoum para tal idioma.

1.1 PROBLEMATIZAÇÃO E JUSTIFICATIVAS

O surgimento da prática da tradução talvez date do início da humanidade, se pensarmos que a tradução pode ser considerada uma operação básica de interpretação para a sobrevivência humana. Ao tomarmos como ponto de partida o período pré-histórico, por exemplo, há evidências suficientes para comprovar que as escrituras e os desenhos gravados em pedras e em cavernas são, de certa forma, traduções que representam a vida daquele período. Podemos percorrer os vários períodos da história e mostrar de que forma a tradução se consolidou e qual a função exercida em cada um desses períodos.

O estudo da tradução de textos escritos, foco deste trabalho, requer uma consideração de tal campo em uma perspectiva histórica para que possamos compreender o atual panorama dos estudos da tradução. Essa não é, entretanto, uma tarefa fácil, visto que se trata de um tópico muito abrangente. Mas, para fins desta introdução, o que é mais apropriado a se fazer é apresentar de que modo a tradução foi abordada em certos períodos, linhas e movimentos básicos no Ocidente.

Iniciando com os romanos, as figuras que se destacam são as de Cícero e de Horácio, autores que influenciaram inúmeros tradutores posteriores. Segundo Bassnett

(2005, p. 66), “Ambos discutem a tradução no contexto mais amplo que inclui as duas principais funções do poeta: a tarefa humana universal de adquirir e disseminar a sabedoria e a arte especial de compor e dar forma a um poema”.

Ainda segundo a autora, “tanto Horácio quanto Cícero, em seus comentários sobre a tradução, fazem uma distinção importante entre tradução *palavra-por-palavra* e *por sentido (ou por imagem)*” (BASSNETT, 2005, p. 67). Constata-se que esses autores já sinalizavam para uma forma de tradução que valorizasse o sentido e o discurso presentes em um texto. Para ambos, a tradução seria uma forma de enriquecer a própria literatura e as línguas nativas. Com isso, há uma ênfase maior “nos critérios estéticos do produto em LM¹ em detrimento de noções mais rígidas de ‘fidelidade’” (BASSNETT, 2005, p. 67). Em poucas palavras,

[...] a arte do tradutor, para Horácio e Cícero, portanto, consistia na interpretação cuidadosa do texto em LF², de modo a produzir uma versão em LM baseado no princípio *non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu* (de expressar não palavra-por-palavra, mas o sentido) e sua responsabilidade era para com os leitores da LM (BASSNETT, 1995, p. 68).

Observa-se que os romanos tinham uma visão de tradução que priorizava a tradução de sentido, de discurso, e havia uma preocupação com os leitores da língua meta, ou seja, os receptores. Entretanto, nem sempre a tradução foi concebida dessa forma. Ao observarmos alguns aspectos e fatos das traduções da Bíblia, fica claro que se pregava que a tradução devia ser realizada palavra-por-palavra, para que nada se “perdesse” (visão tradicionalista dos estudos da tradução) ou fosse transformado na escritura sagrada.

A tradução, com a difusão do Cristianismo, passou a desempenhar a função de propagar a palavra de Deus. De acordo com Bassnett (2005, p. 69), “uma religião baseada em texto como o Cristianismo apresentava ao tradutor uma missão que compreendia critérios tanto estéticos quanto evangélicos”. Além disso, “a história da tradução da Bíblia corresponde à história da cultura ocidental em microcosmo”, como já mencionamos. No que tange às traduções da Bíblia, o tradutor que mais se destaca é São Jerônimo, famoso por ter declarado que traduziu a Bíblia pelo sentido, e não palavra-por-palavra. Com o passar dos anos e com as modificações na sociedade, especialmente

¹ Língua meta.

² Língua fonte.

no que diz respeito ao Cristianismo, as traduções da Bíblia foram realizadas de modo a atender ou contestar tais mudanças.

Outro fato marcante da história da tradução foi o movimento das *Belas Infiéis*, ocorrido na França, no século XVII, que consistia em domesticar, dar a cor nacional francesa a todas as obras que fossem traduzidas para tal língua. Nesse sentido, a tradução deveria ser bela, mas, conseqüentemente, infiel, daí o nome do movimento. Em termos mais conservadores, a definição que vigorava entre os tradutores era a de que a tradução deveria ser uma cópia fiel, *ipsis litteris*, do texto “original”³.

Por muito tempo, acreditou-se que a tradução deveria ser uma cópia “fiel”, idêntica ao texto de partida. Essa vertente dos estudos da tradução, conhecida como vertente tradicional ou conservadora, tem como teóricos do século XX, dentre outros, Nida (1964) e Catford (1980). Segundo tal perspectiva, a tradução é considerada uma transferência, uma transposição, uma reprodução. Para que uma tradução tenha sucesso, é preciso que reproduza, de forma literal, o texto da língua de partida para a língua de chegada. Nesse sentido, o tradutor deve desempenhar um papel passivo e neutro; não deve interpretar o texto a ser traduzido. Cabe a ele decodificar o texto de partida e recodificá-lo, sem transformações, na língua de chegada. Essa concepção de tradução compreende as línguas como estáveis, de modo que é possível encontrar equivalentes exatos de uma língua em outra.

A partir da década de 1980, começa a despontar uma nova forma de se compreender os estudos da tradução. Passamos de uma postura completamente tradicional para um pensamento mais abrangente de tradução, processo este que não concebe a tradução como uma mera atividade mecânica de reprodução de informações. A partir desse momento, o processo tradutório passa a ser visto como tão “original” e criativo quanto a escritura do próprio texto de partida. A tradução não é mais rechaçada, vista como prática infiel e de segunda mão, mas passa a ser considerada um elemento fundamental para a manutenção e a sobrevivência de uma obra. Tal perspectiva é nomeada contestadora/pós-moderna (MITTMANN, 2003, p.15). Trata-se de uma maneira de compreender a tradução em um contexto linguístico, que pensa a língua em um contexto maior. Essa vertente questiona a ideia de que exista um sentido único no texto, o qual

³ Na presente pesquisa, como já mencionado, corroboramos os postulados da vertente pós-moderna dos estudos da tradução. Por isso, toda vez que a expressão texto “original” for empregado, a palavra “original” será grafada entre aspas, pois acreditamos ser melhor utilizar a determinação texto de partida, e não texto “original”, como postula Arrojo (1986).

reflete as intenções do texto fonte. Além disso, busca desconstruir ideias polarizantes, tais como: fidelidade x infidelidade; original x tradução.

Com o advento da globalização e, conseqüentemente, da internet, as práticas tradutórias, bem como sua circulação e recepção, têm se modificado. Hoje, é possível trabalhar em traduções coletivas sem precisar trocar as partes traduzidas pelo correio convencional, caso em que é utilizada a internet. Além disso, as ferramentas disponíveis para a prática da tradução são inúmeras, motivo pelo qual precisam ser analisadas e utilizadas com critério, assunto que não será desenvolvido aqui. Atualmente, a circulação de conhecimento e informações é bastante rápida e as barreiras territoriais são mais facilmente quebradas.

Nesse contexto mundial, a tradução reforçou sua característica de integrante da condição humana. Cada vez mais, os mais variados textos são traduzidos em prazo de tempo muito curto. Uma notícia publicada via internet, por exemplo, no Japão, imediatamente é traduzida para outras línguas para que circule mundialmente. Documentos e acordos são traduzidos a todo momento, bem como obras literárias. Na atualidade, mesmo autores de países não tão prestigiados, como os dos EUA e de países do continente europeu, estão sendo traduzidos para diferentes idiomas, o que acontece, também, com autores brasileiros, tanto de clássicos da literatura, que já conquistaram renome internacional, quanto outros contemporâneos.

A literatura brasileira traduzida a partir da segunda metade do século XX aumentou de forma significativa. Textos que em séculos anteriores demorariam anos para serem traduzidos, na atualidade são traduzidos quase que simultaneamente. Um romance publicado em 2013, por exemplo, provavelmente já terá sua tradução em 2015 ou em 2016, ou seja, trata-se de um processo muito mais rápido do que no passado.

Com relação aos idiomas para os quais a literatura brasileira vem sendo traduzida, podemos citar o espanhol, o francês, o italiano, o irlandês, o árabe e o inglês – nosso idioma de estudo. É interessante pontuar que o inglês é uma das línguas mais traduzidas no mundo, basta observar as listas de livros mais vendidos da Revista *Veja*, por exemplo, e computar quantos são da literatura brasileira e quantos são traduzidos da literatura em língua inglesa. Sem dúvida, o número de traduções supera o de obras nacionais.

Venuti (2002) afirma que, apesar de ser uma das línguas mais traduzidas, se não a mais, desde a Segunda Guerra Mundial, o inglês é um dos idiomas para os quais menos se traduz. A esse respeito, o autor postula que a tradução para língua inglesa

encontra-se em uma situação desconfortável na economia cultural global. Para ele, “desde a Segunda Guerra Mundial, o inglês tem sido a língua mais traduzida em termos mundiais, mas uma das línguas para a qual menos se traduz” (VENUTI, 2002, p. 169).

A título de exemplificação,

[...] em 2004, dos cerca de 20 mil títulos lançados nos Estados Unidos, apenas 3.500 eram traduções, o que corresponde a 1,75% do total. Em contrapartida, no Brasil foram contabilizados, no mesmo período, 34.858 novos títulos, sendo 5.194 deles traduzidos, significando uma taxa de 15%. Porém o que mais chama a atenção é que, dessas traduções, 3.376 eram do inglês, contra apenas 31 obras vertidas do português para o inglês, segundo dados do Index Translationum, da Unesco (MARTINS, 2008, p. 40).

Dados como esses nos mostram que os Estados Unidos gozam “de uma hegemonia sobre países estrangeiros que não é simplesmente política e econômica, mas também cultural” (VENUTI, 2002, p. 170).

Outros países traduzem muito mais da literatura brasileira do que os EUA. Martins (2008) nos mostra dados do programa de apoio à tradução da Biblioteca Nacional, a qual incentiva a tradução de obras de literatura brasileira por universidades estrangeiras:

[...] – os países que mais solicitaram bolsas até agora foram a Espanha, com 45 livros brasileiros publicados, e a França, com 39. Itália e Alemanha também tem demonstrado interesse pela nossa produção literária, tendo já solicitado 20 e 17 bolsas, respectivamente;

– de todas as traduções feitas, apenas oito foram para o Inglês: quatro para editoras norte-americanas e quatro para editoras inglesas [...]

– em 2005, seis bolsas foram solicitadas por duas editoras suecas, cinco delas pela Tranan (MARTINS, 2008, p.49).

Os dados acima evidenciam que, mesmo com incentivos à tradução de obras brasileiras, os países falantes de língua inglesa ainda são bem resistentes à publicação de traduções desse tipo. No entanto, podemos observar que, nas últimas décadas, grandes avanços ocorreram no campo das traduções de obras brasileiras publicadas no exterior. Hoje, além dos clássicos (Jorge Amado, Clarice Lispector, Machado de Assis, Erico Verissimo, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa), autores contemporâneos também estão sendo publicados (Ana Maria Machado, Luis Fernando Veríssimo, Márcio Souza, Patrícia Melo, João Ubaldo Ribeiro, Lygia Fagundes Telles, Raduan Nassar, José J.

Veiga, Murilo Rubião, Bernardo Carvalho, Dalton Trevisan, Chico Buarque, Rubem Fonseca e Milton Hatoum).

O tradutor das obras de Hatoum para o inglês, John Gledson, é tradutor, ensaísta, crítico literário inglês e professor Emérito de Estudos Brasileiros na Universidade de Liverpool. O autor publicou livros em português a respeito de Carlos Drummond de Andrade: *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* (1981) e *Influências e impasses* (2003). Além de Drummond, Gledson tem inúmeros títulos sobre Machado de Assis: *Machado de Assis: ficção e história* (1986); *Machado de Assis: Impostura e Realismo* (1991); *Por um novo Machado de Assis* (2006). Além desses ensaios críticos, Gledson também organizou a coletânea *50 contos de Machado de Assis* (2007). No que diz respeito às traduções, foi traduzida por ele uma seleção de contos de Machado de Assis intitulada *A Chapter of Hats: Selected Stories* (2009). Além disso, ele é o tradutor das obras de Milton Hatoum para o inglês: *Relato de um Certo Oriente* (1989) / *Tale of a Certain Orient* (2004), em parceria com Ellen Watson; *Dois Irmãos* (2000) / *The Brothers* (2003); *Cinzas do Norte* (2005) / *Ashes of the Amazon* (2008) e *Órfãos do Eldorado* (2008) / *Orphans of Eldorado* (2010). Além dessas obras, Hatoum publicou outras duas, ainda não traduzidas: *A cidade ilhada* (2009), coletânea de contos, e *Um solitário à espreita*, coletânea de crônicas (2013).

Órfãos do Eldorado (2008) foi uma obra encomendada pela editora escocesa *Canongate*, para integrar a coleção *Myths*. Antes mesmo de receber o convite, Hatoum já tinha esboços de *Órfãos do Eldorado* (2008), porém escritos para um romance, e não para uma novela. Com as exigências da editora, entretanto, o autor precisou reformular sua ideia inicial e transformar um projeto de um romance de 200 páginas em uma novela de 103. Além disso, a novela foi confeccionada já pensada para ser traduzida, o que evidencia o papel que a patronagem/mecenato exerce sobre a tradução, aspecto que será, neste trabalho, apenas mencionado, pois não será objeto de análise.

A esse respeito, Lefevere (2007, p. 33) afirma que a “*patronage*” (traduzida para o português como mecenato) é um dos fatores de “controle que garante ao sistema literário não perder demais o passo em relação aos demais subsistemas constituintes da sociedade”. Para o autor, o mecenato “opera na maior parte das vezes fora do sistema literário” e deve “ser entendido como algo próximo dos poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura” (LEFEVERE, 2007, p. 34). Além disso, “o mecenato pode ser exercido por pessoas [...], mas também por grupos de pessoas, uma organização religiosa, um partido

político, uma classe social, uma corte real, editores e, por último, mas não menos importante, pela mídia, tanto jornais e revistas quanto grandes corporações de televisão” (LEFEVERE, 2007, p. 35). Com relação à obra em estudo, o principal componente do mecenato foi o editor da coleção na qual a tradução de *Órfãos do Eldorado* (2008) se enquadra.

A coleção *Myths* foi encabeçada por Jamie Byng, editor da *Canongate* (editora escocesa). Trata-se de um projeto de larga escala que consistiu em convidar autores contemporâneos renomados de vários países para que recontassem, a seu modo, alguns dos mitos de suas culturas. A coleção foi lançada no dia 21 de outubro de 2005, na feira de Frankfurt, na Alemanha. Os romances, novelas ou ensaios que surgirem dessa iniciativa serão publicados em 27 idiomas, pelas 35 editoras que se uniram à *Canongate* nesse projeto. Há, inclusive, um site exclusivo da coleção *Myths* (<http://www.themyths.co.uk/>), em que é possível encontrar informações a respeito das obras, dos escritores e das editoras filiadas ao projeto. Dentre as editoras, podemos destacar: Text Publishing (Austrália), Ink House (Bulgária), Knopf Canada (Canadá), Flammarion (França), Rizzoli (Itália), Kadokawa (Japão), Editorial Teorema (Portugal), Salamandra (Espanha), Grove Atlantic (EUA) e Companhia das Letras (Brasil). Aqui no Brasil, a coleção recebeu o nome *Mitos*. A coleção *Myths* já conta com quinze títulos publicados em inglês. Em português, já foram publicados *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum, e cinco traduções: *Breve História do Mito* (2005), de Karen Armstrong; *A Odisséia de Penélope – O mito de Penélope e Odisseu* (2005), de Margaret Atwood; *Mel de Leão – O mito de Sansão* (2006), de David Grossman; *Garota encontra garoto* (2008), de Ali Smith; e *O Bom Jesus e o Infame Cristo* (2010), de Philip Pullman.

Trata-se, portanto, de um projeto muito ambicioso, que pretende publicar muitos títulos ao longo dos anos. Em parte, tal iniciativa se deveu, também, ao sucesso que o mesmo editor conquistou com uma coleção de textos bíblicos. Na década de 1990, Jamie Byng criou um projeto com o objetivo de publicar 12 livros da Bíblia (6 do Antigo e 6 do Novo Testamento) de forma adaptada para o final do século XX e que traria prefácios de autores não “religiosos”. Os livros foram escolhidos da versão do Rei Jaime, uma das mais difundidas ao longo da história. Dado o imenso sucesso na Grã-Bretanha, um ano depois a coleção recebeu uma versão brasileira, publicada pela editora Objetiva.

Assim sendo, a presente dissertação justifica-se pelo fato de poder contribuir para os estudos da tradução, especialmente para o campo da literatura brasileira traduzida, neste caso para o inglês, acrescentando informações a esse respeito e tecendo uma leitura crítica sobre o assunto, visando acrescentar à tal área que tanto cresce nos últimos tempos.

1.2 OBJETIVOS

Como apresentado anteriormente, o principal objetivo é problematizar e analisar o discurso dos críticos sobre as traduções para língua inglesa de todos os romances de Hatoum – *Relato de um Certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e a novela *Órfãos do Eldorado* (2008). No decorrer do trabalho, procuramos tecer algumas considerações a respeito dos aspectos culturais que fazem parte de todo processo tradutório, o papel desempenhado pelo tradutor nesse processo e a representação da cultura amazônica por intermédio da tradução para a língua inglesa dos três romances e da novela.

1.3 ROTEIRO DA DISSERTAÇÃO

Esta dissertação é apresentada da seguinte forma:

No primeiro capítulo, trazemos algumas considerações acerca da tradução literária e da cultura amazônica presente nas obras de Hatoum. Com relação à tradução literária, efetuamos uma leitura teórica a respeito de tal modalidade tradutória sob o viés da vertente desconstrutivista fundamentada nas teorias de Hermans (1996), em que o autor discute sobre o “outro” na/da tradução; de Bhabha (1998) sobre as questões culturais da tradução; de Derrida (2002), com seus postulados acerca da desconstrução na tradução; de Venuti (2002), sobre “estrangeirização” e “domesticação”; e de Lefevere (2007), em que o autor compreende a tradução como uma forma de reescritura. No que tange aos traços da cultura amazônica presentes nas obras, apresentamos e discutimos alguns exemplos a partir das reflexões de Chiarelli (2007).

No segundo capítulo, de cunho analítico-reflexivo, analisamos a recepção e a representação de aspectos culturais de Milton Hatoum, via tradução. Este capítulo divide-se em três seções: a primeira, intitulada “Cultura e Tradução Literária”, apresenta algumas considerações a respeito dos aspectos culturais da tradução literária e da figura

do sujeito-tradutor, intermediador cultural; na segunda seção, nomeada “A tradução para o inglês de termos amazônicos culturalmente marcados em Milton Hatoum”, em especial em *Órfãos do Eldorado* (2008), buscamos problematizar as escolhas do tradutor, a fim de evidenciar que o processo tradutório é complexo, dinâmico e que está estritamente relacionado com a construção do sujeito-tradutor; finalmente, na terceira seção, discutimos o discurso de crítica em língua inglesa sobre as obras de Hatoum traduzidas para o inglês, com o intuito de questionar a representação da tradução e do tradutor nas críticas escolhidas.

Na conclusão, trazemos algumas considerações a respeito do assunto a partir das reflexões realizadas ao longo do trabalho. Entretanto, enfatizamos que nossas conclusões não são estáticas e controláveis, assim como as traduções.

2 ARCABOUÇO TEÓRICO

2.1 TRADUÇÃO LITERÁRIA

A vertente pós-moderna dos estudos da tradução traz uma nova forma de se compreender esse complexo campo de estudos, o da tradução. Para esta dissertação, apresentamos alguns dos principais teóricos e ideias da presente vertente.

Como mencionado, foi a partir das duas últimas décadas do século passado que a visão contestadora dos estudos da tradução começou, de fato, a se fortalecer. Entretanto, não podemos negar que inúmeros antecessores já traziam, em seus estudos, pontos que sugeriam uma visão mais crítica a respeito da tradução. Dentre eles, destacamos o filósofo alemão Walter Benjamin. Em seu ensaio, *A Tarefa-Renúncia do Tradutor (Die Aufgabedes Übersetzers)*, o autor, de certa forma, questiona a maneira como se traduzia em sua época, anos 1920, em que a tradução era vista como cópia fiel, que devia transpor de forma literal o sentido do texto fonte. Resumidamente, a tarefa do tradutor seria a de restituir o sentido do texto de partida no texto de chegada, ou seja, na tradução. Nas palavras do autor (2001, p. 203), “essa tarefa consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado”.

Os estudos pós-modernos da tradução postulam, e corroboramos de tal pensamento, que jamais será possível restituir a “intenção” de um texto, de um autor. Além disso, “a tradução não se vê [...] mergulhada no interior da mata da linguagem, mas vê-se fora dela, diante dela e, sem penetrá-la, chama o original para que adentre aquele único lugar, no qual, cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira” (BENJAMIN, 2001, p. 203). Benjamin, portanto, já sinalizava, em 1920, uma forma mais crítica de se entender a tradução.

Para o autor,

[...] a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até os mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2001, p.207).

Nesse ponto, fica clara a forma como Benjamin concebe a tradução: ela não deve buscar ser igual ao original, mas reconfigurar, transformar, na língua de chegada, o sentido do texto fonte.

Apesar de tratar sobre a sobrevida de uma obra por meio da tradução, de valorizar a tradução, de dizer que ela é tão original quanto o texto fonte, Benjamin permanece na posição prescritivista, uma vez que, no final de seu ensaio, ele sugere que “a versão justalinear do texto sagrado é o arquétipo ou ideal de toda tradução” (BENJAMIN, 2001, p. 215). Dessa forma, Benjamin apresenta a ideia de que a tarefa do tradutor implica uma dívida impagável.

O ensaio de Walter Benjamin é retomado e ampliado por Jacques Derrida em *Torres de Babel* (2002). Nele, Derrida busca questionar a dívida do tradutor trazida na teoria de Benjamin. Descontroem-se também oposições binárias, tais como: tradução e original, autor e tradutor, certo e errado, verdadeiro e falso, e assim por diante.

No início de seu texto, Derrida retoma o mito de Babel, segundo o qual uma família queria tornar seu nome tão conhecido que ele chegasse até os céus. Com esse intuito, começaram a empreitada de construir uma torre para alcançar tal objetivo, mas a torre foi destruída. Nas palavras de Derrida, “antes da desconstrução de Babel, a grande família semítica acabara de fundar seu império, ela o queria ver universal, e sua língua, que ela também tenta impor ao universo. O momento desse projeto precede imediatamente a desconstrução da torre” (DERRIDA, 2002, p. 14). A desconstrução da torre simboliza a impossibilidade de se alcançar uma homogeneidade das línguas. Ela torna impossível a tradução exata, mas, paradoxalmente, a torna necessária. A partir da desconstrução, “as línguas se dispersam, se confundem ou se multiplicam, segundo uma descendência que na sua dispersão mesma permanece selada do único nome que terá sido o mais forte, do único idioma que terá predominado” (DERRIDA, 2002, p. 19). De acordo com Derrida, o nome próprio Babel já carrega em si a ideia de confusão. E, a partir disso, “a tradução torna-se então necessária e impossível como o efeito de uma luta pela apropriação do nome, necessária e interdita no intervalo entre dois nomes absolutamente próprios” (DERRIDA, 2002, p. 19).

Benjamin, em seu ensaio, já trazia a ideia de que a tradução atua para a sobrevida de uma obra, postulado que é retomado por Derrida, o qual nos ensina que “tal sobrevida dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive *mais e melhor*, acima dos meios e seu autor” (DERRIDA,

2002, p. 33). Como já mencionado, é por meio da tradução que os textos sobrevivem ao tempo.

A dívida, na tradução, não é do tradutor, visto que o “original” já nasce endividado, já nasce pedindo para ser traduzido. Ou seja, “o original é o primeiro devedor, o primeiro demandador, ele começa por faltar – e por lastimar após a tradução” (DERRIDA, 2002, p. 40). Dessa forma, o tradutor não pode ser julgado e culpado por não resgatar o sentido do texto “original”, dado que no seu nascimento o texto fonte já é incompleto.

O autor traz, em seu estudo, a ideia de que a tradução é um complemento para o “original”, ela viria completar, contribuir ainda mais para a obra fonte. “E se o original chama um complemento, é que na origem ele não estava lá sem falta, pleno, completo, total, idêntico a si. Desde a origem do original a traduzir, existe queda e exílio” (DERRIDA, 2002, p. 47).

Na medida em que a tradução é um ato de leitura e de interpretação realizado por um determinado sujeito-tradutor, seu resultado está permeado pelas ideologias de quem a realiza. Conseqüentemente, a tradução atua como forte formadora de identidades culturais. Entretanto, é muito importante observar de que maneira a tradução atuará na construção de identidades.

De acordo com Venuti (2002, p. 129), a tradução geralmente é vista como domesticadora de textos estrangeiros, “inscrevendo neles valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas. Esse processo de inscrição opera em cada um dos estágios: na produção, circulação e recepção da tradução”. A questão da domesticação aparece fortemente nos estudos de Venuti. O autor acredita que o fator “domesticação” muitas vezes é priorizado, no que diz respeito à tradução, em detrimento de outros elementos que estão envolvidos no processo tradutório, que implica, necessariamente, certo nível de domesticação.

Para o autor, mesmo sendo, muitas vezes, caracterizada apenas como domesticadora, “a tradução exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras”. Tal construção se dá, principalmente, pela literatura. Consoante Venuti (2002, p.130), os textos estrangeiros escolhidos para serem traduzidos e as estratégias de tradução desenvolvidas “podem estabelecer cânones peculiarmente domésticos para literaturas estrangeiras, cânones que se amoldam a valores estéticos domésticos, revelando assim exclusões e admissões, centros e periferias que se distanciam daqueles existentes na língua estrangeira”. Com isso, “as literaturas

estrangeiras tendem a ser desvinculadas do seu sentido histórico pela seleção de textos para tradução, afastados das tradições literárias estrangeiras nas quais estabelecem seu significado” (VENUTI, 2002, p. 130).

Na maioria das vezes, a tradução de textos estrangeiros é domesticada de forma a atender os propósitos da cultura alvo. Nas palavras do teórico,

[...] os padrões tradutórios que venham a ser razoavelmente estabelecidos fixam estereótipos para culturas estrangeiras, excluindo valores, debates e conflitos que não estejam a serviço de agendas domésticas. Ao criar estereótipos, a tradução pode vincular respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo. A longo prazo, a tradução penetra nas relações geopolíticas ao estabelecer as bases culturais da diplomacia, reforçando alianças, antagonismos e hegemonias entre nações (VENUTI, 2002, p. 130).

Constata-se que a tradução pode, de acordo com os padrões de tradução escolhidos, moldar o texto a ser traduzido e, conseqüentemente, a cultura nele presente, de forma a atender aos interesses da cultura “domesticadora”. Com isso, estereótipos são criados e, com o passar do tempo, as imagens que são criadas sobre culturas estrangeiras, por meio da tradução, vão se fixando e refletindo na sociedade que recebeu culturas estrangeiras de forma estereotipada.

Entretanto, as traduções podem desencadear um processo ambíguo de formação de identidades. Ou seja, “ao mesmo tempo em que a tradução constrói uma representação doméstica para um texto ou cultura estrangeiros, ela também constrói um sujeito doméstico, uma posição de inteligibilidade que também é uma posição ideológica, informada pelos códigos e cânones, interesses e agendas de certos grupos sociais domésticos” (VENUTI, 2002, p. 131).

A questão da domesticação é tão interessante para culturas que almejam domesticar outras que “uma vez que a tradução pode contribuir para a invenção de discursos literários domésticos, ela tem sido incluída, de forma inevitável, em projetos culturais ambiciosos, especialmente no desenvolvimento de uma linguagem e uma literatura domésticas”. Conseqüentemente, “esses projetos sempre resultam na formação de identidades culturais alinhadas a grupos sociais específicos, a classes e nações” (VENUTI, 2002, p.147).

As traduções desenvolvem um papel muito importante no contato entre duas ou mais culturas, mantendo “relações sociais existentes, revestindo temas domésticos com

a qualificação ideológica para que adotem um papel ou desempenhem uma função numa instituição”. E não apenas as traduções literárias desempenham essa função, mas também as traduções técnicas que “permitem que os agentes alcancem e mantenham níveis de especialidade. Mas também podem causar mudança social por meio da revisão de tais qualificações e assim modificar papéis ou funções institucionais” (VENUTI, 2002, p. 150).

Para o autor, a tradução é escandalosa. Vale a pena citá-lo:

[...] a tradução é escandalosa porque pode criar valores e práticas diferentes, qualquer que seja o cenário doméstico. Isso não significa afirmar que a tradução pode sempre se livrar de **sua domesticação fundamental, de sua tarefa básica de reescrever o texto estrangeiro em termos culturais domésticos**. A questão, na verdade, é que um tradutor pode optar por redirecionar o movimento etnocêntrico de tradução a fim de descentralizar os termos domésticos que um projeto tradutório tem de, inevitavelmente, utilizar. Essa é uma ética da diferença que pode mudar a cultura doméstica (VENUTI, 2002, p. 156-157, grifo nosso).

Observa-se, mesmo em um cenário doméstico, seja ele qual for, que a tradução pode criar práticas e valores diferentes. Dependerá do sujeito-tradutor, visto que ele pode mudar a cultura doméstica através das estratégias e dos recursos tradutórios que utilizará. Entretanto, como bem pontua Venuti (2002), essa constitui uma ética da diferença capaz de mudar a cultura doméstica, mas toda tradução envolve uma “domesticação fundamental”.

Por intermédio de uma ética da diferença da tradução, o autor argumenta que “as diferenças linguísticas e culturais introduzidas por qualquer tradução podem permitir que um texto estrangeiro que parece esteticamente inferior e politicamente reacionário no âmbito nacional, represente valores opostos fora do país” (VENUTI, 2002, p. 165). Tal postulado evidencia a importância da tradução, por meio da qual textos nacionais se tornam conhecidos internacionalmente e, algumas vezes, com valores diferentes daqueles na cultura fonte.

Dentre os autores que se enquadram na perspectiva pós-moderna, Hermans (1996) traz postulados muito importantes no que diz respeito ao *outro* presente na tradução. Para o autor, sempre haverá outra voz, um outro eu presente em qualquer tradução. Em seu famoso texto “Translation’s Other”, (HERMANS, 1996), o autor trata da “outridade” (alteridade) do texto traduzido. O seu objetivo é mostrar de que modo a tradução se configura como um processo que resulta em um texto, de certa forma,

distinto de sua “fonte”, ou seja, o ato tradutório deixa transparecer os vários “outros” da recriação tradutória. O autor pretende mostrar as ambivalências, os paradoxos, o hibridismo e a pluralidade da tradução; defende que o texto traduzido não é meramente uma réplica, e sim um texto “original” a partir de outro “original”. Além disso, busca apresentar a importância cultural da tradução.

Primeiramente, o autor nos mostra que os problemas relacionados à tradução datam desde sua própria origem. Para melhor explicar esse panorama, Hermans se reporta aos estudos de Gadamer acerca da hermenêutica. Consoante o autor, a hermenêutica se constitui um ramo da Filosofia que se ocupa em estudar a teoria da interpretação. Hermans entende que, de acordo com os postulados de Gadamer, como a hermenêutica é o estudo da interpretação, logo ela envolve uma forma de tradução. Nesse sentido, entende a compreensão e a interpretação como um ato tradutório.

Para Hermans (1996), assim como a hermenêutica, toda tradução é um ato de interpretação. Para o autor, o processo hermenêutico envolve um processo de tradução, visto que a hermenêutica é um ramo da Filosofia que estuda a interpretação. Dessa forma, tratando-se de um ato de interpretação, Hermans explica que a tradução faz parte da condição humana, visto que “todo ato de compreensão envolve um ato de tradução de um tipo ou de outro” (HERMANS, 1996, p.02, tradução nossa)⁴.

Ainda comparando a tradução à hermenêutica, Hermans (1996) postula que ambas buscam tornar conhecido o que nos é estranho. Comentando acerca da hermenêutica, Hermans (1996, p. 2) argumenta como ela se assemelha à tradução, visto que “seu ‘problema de tornar o que é estrangeiro familiar’ se assemelha à estrutura da tradução, que certamente não é confinada a operações monolíngues. O estrangeiro é estrangeiro porque é, para todos os efeitos práticos, parte de um mundo estrangeiro, de uma língua estrangeira (tradução nossa)”⁵. Com isso, observamos que, de fato, a hermenêutica tem muito da tradução e vice-versa. Trata-se, todavia, de um tipo específico de tradução: a tradução entre línguas.

Para o autor, a tradução é autêntica, não se trata de uma produção menor, de qualidade inferior. Estamos diante de outro texto que é tão “original” quanto sua fonte. Esse “outro” presente na tradução busca remover as barreiras existentes entre as línguas,

⁴ “every kind of understanding involves an act of translation of one kind or another”. Todas as traduções apresentadas nesta dissertação, salvo as das obras de Milton Hatoum confeccionadas por John Gledson, foram realizadas pela pesquisadora.

⁵ “its ‘problem of making what is alien our own’ resembles the structure of translation, it is certainly not confined to monolingual operations. The alien is alien because it is, for all practical purposes, part of an alien world, a foreign language”.

diminuir os abismos culturais que impedem o entendimento, a comunicação entre línguas, culturas, povos (HERMANS, 1996).

Além disso, Hermans (1996) salienta que, na maioria das vezes, as pessoas realizam leituras de clássicos em traduções, mas não reconhecem que se trata de traduções e acabam lendo-as como se fossem realmente os “originais”. Dessa forma, a tradução é tida como transparente (deixa transparecer as marcas do original), ou seja, é muito clara, nada foi omitido, acrescentado ou modificado, a não ser a língua, e o trabalho do tradutor passa despercebido. O autor argumenta que se trata de uma situação muito irônica, pois é através das palavras do tradutor que se tem acesso ao outro lado da “barreira linguística”.

Para Hermans (1996), agir dessa forma é alimentar uma ilusão, ilusão essa que se pauta em tomar uma tradução como a fonte de um texto, o próprio “original”. É preciso reconhecê-la como uma tradução e compreender que, por se tratar de outro escritor, há outra intenção, outra função, outra língua, outra cultura, outra situação comunicativa. Evidentemente não há como a tradução ser um retrato fiel da fonte, portanto, pensar dessa forma é utópico. Ou seja, é ilusório pensar que a tradução pode resgatar o original *ipsis litteris*. Nas palavras do autor,

[...] uma tradução nunca coincidirá com sua fonte. Línguas e culturas não são sistemas simétricos nem mesmo isomórficos. Para cada instância de consonância, por mais que mensurada, também há dissonância. **Não apenas a língua muda com a tradução;** mas também o contexto, o objetivo, a função, a situação comunicativa por inteiro. Uma vez que o objetivo do tradutor neste processo não pode ser simplesmente neutralizado ou apagado sem deixar marcas, um modelo mais apropriado de discurso na tradução seria o indireto em vez do direto, mesmo porque o discurso indireto aumenta a distância e a diferença, reconhece a possibilidade de manipulação e desvio, e é geralmente mais confusa na maneira em que sobrepõe e mistura as várias vozes que fazem seu re-enunciado. É a diferença e, portanto, a opacidade e a desordem que são inscritas nas operações tradutórias, não coincidência, transparência ou equivalência em qualquer sentido formal. **Falar de tradução em termos de equivalência significa engajar-se em um elaborado – se socialmente necessário – ato de faz-de-conta** (HERMANS, 1996, p. 5, grifos e tradução nossos)⁶.

⁶ [...] **a translation will never coincide with its source.** Languages and cultures are not symmetrical or even isomorphic systems. For every instance of consonance, however measured, there is also dissonance. **Not only the language changes with the translation;** so does the context, the intent, the function, the entire communicative situation. Since the translator’s intention in this process cannot simply be neutralized or erased without trace, a more appropriate model of translated discourse might be indirect speech rather than direct quotation, if only because indirect speech increases distance and

Nessa citação há muito para ser explorado no que diz respeito à visão pós-moderna de tradução. Primeiramente, Hermans (1996) retoma a ideia de que a tradução jamais coincidirá com a sua fonte, visto que se trata de outro texto. Além disso, as línguas e as culturas são sistemas dinâmicos, não podendo, dessa forma, ser mensuradas e controladas. O autor argumenta que, com a tradução, não apenas a língua é modificada, mas toda a situação comunicativa, ou seja, transforma-se a língua, a intenção, o contexto e a função, tudo isso decorrente da intervenção do tradutor, desse “outro” que se revela no ato tradutório e que não pode, de forma alguma, ter sua ação negada. De acordo com o autor, um modelo de discurso tradutório mais apropriado seria aquele em que o tradutor apresenta um discurso indireto, ou seja, aquele em que não é citado diretamente o texto fonte (discurso direto). Para Hermans (1996), a comparação da tradução com o discurso indireto sinaliza para a prática da diferença, de renúncia, que é a tradução. Consoante Hermans (1996), a operação tradutória se dá a partir da diferença, da opacidade e da desordem, ou seja, não há coincidência, transparência ou equivalência na tradução. De fato, pensar a tradução como um texto equivalente à sua fonte constitui um pensamento ilusório.

Sendo assim, as traduções são sempre plurais, híbridas, descentralizadas; a voz do outro sempre está presente. Apesar disso, ainda há vários tradutores que tentam se neutralizar ao máximo e ser o mais próximo e fiel possível da fonte. Consoante Hermans (1996), o tradutor que age dessa forma está negando sua própria atuação, visto que sua função seria a de tornar o desconhecido conhecido aos outros.

Para Hermans (1996), a tradução nos é apresentada como uma construção cultural. De acordo como autor, houve uma construção histórica da hierarquia entre o original e a tradução. Essa relação é vista sob uma perspectiva machista, em que o original teria posição principal (homem) e a tradução seria sempre inferior e subordinada (mulher). Dessa forma, compreende que cada cultura produzirá e receberá as traduções de uma forma particular. Isso nos ajuda a entender o porquê de determinados textos terem valor para serem traduzidos, quais não são dignos de

difference, acknowledges the likelihood of manipulation and misuse, and is generally messier in the way it superimposes and intermingles the various voices that make up its re-enunciation. It is difference and therefore opaqueness and untidiness that are inscribed in the operations of translation, not coincidence or transparency or equivalence in any formal sense. **Speaking of translation in terms of equivalence means engaging in an elaborate – if socially necessary – act of make believe** (HERMANS, 1996, p. 5, grifo nosso).

tradução, o porquê de certas escolhas e o porquê de certos elementos serem omitidos, e assim por diante. Ainda nesse sentido, percebemos que as traduções nos apresentam elementos culturais, realidades, mundos que nos são possíveis apenas através delas.

Com relação aos tradutores, Hermans (1996) postula que eles são sujeitos construídos, social e historicamente, e, com isso, eles nunca apenas traduzem. Eles interpretam, realizam escolhas, posicionam-se, tudo isso porque há um objetivo a ser alcançado. Com isso, o tradutor se coloca como agente social, deixando evidente, conscientemente ou não, suas histórias de leitura, suas ideologias, sua cultura, seu contexto. Não há como traduzir a partir de uma posição de completa neutralidade.

Hermans (1996) postula que o campo da tradução é um campo híbrido. Não é possível conceber a tradução sob uma única operação cognitiva e um único aspecto. É preciso compreendê-la com um olhar mais plural. A tradução é uma construção cultural, uma instituição social. Nós definimos tradução com nossos próprios termos, a partir do que nós conhecemos. Nosso conhecimento sobre tradução também é cultural. A tradução nunca é inocente ou pura, ela é sempre social, histórica e ideologicamente construída. Ela não espelha identicamente o “original”, ao contrário, ela transforma, modifica o texto fonte. Não há tradução sem modificação. Definitivamente, a tradução se dá na diferença.

No entanto, quando se trata de tradução literária, Arrojo (1986, p. 26) assinala que “a grande maioria dos escritores e poetas que abordam a questão da tradução de textos literários considera que traduzir é destruir, é descaracterizar, é trivializar”. Mesmo com o advento das teorias pós-modernas de tradução, ainda há uma hierarquia entre “original” e tradução, aquele quase sempre considerado melhor que esta.

Para essa visão hierárquica, a tradução viria a ferir o texto fonte. Essa visão nos permite inferir que, nesse caso, a literatura é colocada em um pedestal, é vista como um texto sagrado que não pode, de forma alguma, ser tocado, manipulado. Além desse fator, Lefevere (2007) mostra que o desprestígio da tradução literária também reside nas ideias românticas que consideram o autor um gênio que não permite que sua obra seja manipulada.

Nesse ponto, retomamos que a tarefa do tradutor é resgatar o “não dito” pelo “original”. Nesse sentido, Derrida (2002, p. 47), com base na metáfora de Benjamin da tangente, afirma que “a tradução toca o original de forma fugitiva e somente em um ponto infinitamente pequeno de sentido”. Podemos relacionar esse pensamento ao grande postulado de Lefevere (2007), ou seja, à ideia de que toda tradução é uma

reescritura, uma manipulação do “original” que o toca em apenas um ponto. É impossível recuperar exatamente o que foi expresso no texto de partida.

Com relação à literatura, Lefevere (2007) entende que a função do sistema literário é tornar os textos acessíveis aos leitores, logo, sendo a tradução uma forma de fazer que uma obra sobreviva por décadas, séculos – tornando-a, assim, acessível ao maior número de leitores possível –, ela não é, de forma alguma, prejudicial a um texto de partida. Ao contrário, a teoria da tradução literária deve estar lado a lado com a teoria da literatura, para que juntas possam dar conta da “poética vigente em certa época e as normas de tradução que prevalecem em determinado período” (LEFEVERE, 2007, p. 49).

O grande postulado de Lefevere consiste na ideia de que toda tradução é uma reescritura de um texto de partida. Ou seja,

[...] toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder, formador de uma cultura sobre outra (LEFEVERE, 2007, p. 11-12).

Lefevere, assim como Hermans (1996), ainda argumenta que, apesar de a tradução ser desprestigiada, muitos leitores entram em contato com grande parte da literatura universal por intermédio desta. Quantos leitores leram na língua de partida clássicos, tais como: Cervantes, Kafka, Dante e Shakespeare? Muito poucos ou quase ninguém. É por intermédio das traduções que diversos leitores têm acesso às obras-primas da literatura mundial.

Como pudemos observar, a tradução não é mais vista, pelo menos na vertente pós-moderna, como um tipo de escritura menor, inferior, derivativa, mas sim outra escrita, resultante de outra situação enunciativa, outro contexto, com outro propósito, de fato, outro texto.

2.2 CULTURA AMAZÔNICA NAS OBRAS DE MILTON HATOUM

A cultura amazônica é uma incógnita. Trata-se de uma região colonizada por espanhóis e portugueses, mas que, ao longo de sua história, sofreu influência de

inúmeras outras culturas, além das indígenas ali presentes. Entretanto, como todas as outras, a cultura amazônica não é estanque, ou seja, não pode ser isolada para ser estudada. O que podemos fazer é estudá-la em seu constante movimento. Ao longo da história literária brasileira, muitos são os autores que escreveram sobre a Amazônia, tendo-a como cenário, como personagem, como tema e assim por diante. Nesse contexto, as obras de Hatoum, autor em estudo, representam de forma muito significativa a cultura amazônica brasileira, especialmente em sua interação com outras, por exemplo, a cultura árabe.

Milton Hatoum é considerado um dos grandes escritores brasileiros da contemporaneidade. Filho de imigrantes libaneses, nasceu e cresceu na Manaus dos anos 1950/1960 rodeado de imigrantes de inúmeras etnias, além dos nativos amazonenses. Estudou arquitetura e ensinou literatura brasileira na Universidade Federal do Amazonas e na Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos. Atualmente, trabalha como tradutor, é colunista no jornal “O Estadão”, profere palestras, além de continuar trabalhando em seus projetos literários. No momento, trabalha em um romance.

No que tange à sua produção literária, podemos observar que uma das características de suas obras é o sofisticado trabalho com a linguagem. Suas narrativas são exuberantes e podem ser consideradas “palavra-ornamento” (CHIARELLI, 2007, p. 45). Para a autora, “a palavra surge como recurso fundamental na montagem dos diferentes relatos. Nessa perspectiva, é possível afirmar que na ficção do autor amazonense persiste ainda a crença no poder transfigurador da linguagem como forma de acesso a um mundo que se perdeu”. Além disso, “para Hatoum, a linguagem afigura-se como pátria, território possível e desejável, espaço que abriga e equaciona, ainda que de forma tensa e provisória, esses dilemas e conflitos referentes aos múltiplos pertencimentos” (CHIARELLI, 2007, p. 46). Ou seja, Hatoum nasceu e cresceu em um mundo convergente, cercado de dilemas, de conflitos, de hibridismos.

Trata-se de narrativas fragmentadas que visam a uma abertura da narrativa tradicional, visto que a fragmentação no modo de narrar é uma das características da ficção contemporânea. É muito interessante lembrar que, em *Relato de um certo Oriente* (1989), primeiro romance de Hatoum, é a partir das narrativas orais de outros personagens que a “narradora principal” vai compondo a narrativa que nos é apresentada. Chiarelli (2007, p. 56) enfatiza que, “com relação à fragmentação

discursiva, Hatoum promove a aposta na força salvadora da palavra, no resgate parcial de uma memória coletiva doadora de novos sentidos”.

Hatoum inaugura sua produção literária em 1989 com o romance *Relato de um certo Oriente*, que narra a trajetória e os dramas de uma família libanesa vivendo em Manaus, baseado nos conflitos interiores e exteriores dos personagens. Pelo fato de, em suas obras, alguns de seus personagens serem imigrantes, algumas vezes Hatoum é classificado meramente como um escritor de literatura imigrante. Com isso,

[...] embora apresente personagens imigrantes em suas obras, Hatoum tampouco pode ser considerado um escritor da imigração por excelência. Seus romances ultrapassam a temática, abordando outros tópicos, a exemplo das questões político-culturais do norte do Brasil. O autor não fixa identidades para seus personagens, ao contrário, propicia leituras que ultrapassam a cristalização na caracterização do imigrante (CHIARELLI, 2007, p. 36).

Além disso,

Hatoum escapa do rótulo de escritor da imigração por não propor, em sua obra, nenhum tipo de institucionalização da categoria do imigrante, evitando a possibilidade de ser visto como portador de um valor absoluto que englobe esses indivíduos. Ainda que traga no cerne de suas questões tal problemática, situar Hatoum única e exclusivamente sob tal rubrica equivaleria a empobrecê-la, diminuindo em complexidade o alcance da reflexão a que se propõe (CHIARELLI, 2007, p. 37).

Percebe-se que a questão da imigração é apenas mais uma das apresentadas nas obras do autor em questão, embora, muitas vezes, ele acabe sendo caracterizado como um escritor de imigração apenas.

Como assevera Chiarelli (2007, p. 37), “após a publicação de *Dois Irmãos* (2000), é possível perceber no projeto literário do autor a tendência de minimizar a presença da imigração em seus escritos”. Além de tentar minimizar tal presença em suas obras, o autor também não apresenta um regionalismo exagerado. Consoante a autora,

Hatoum não exagera nas descrições, não há exuberância - e a obviedade - da floresta, dos igarapés, dos índios, figuras repisadas do imaginário amazônico. Ao contrário: questões mais sutis se assomam, como o conflito da tradição (representada pela casa materna) com a modernidade (simbolizada pela cidade e seu caos - é Manaus, em detrimento da selva amazônica, que se sobressai no texto) e os tópicos da memória e da alteridade (CHIARELLI, 2007, p. 67).

Como é possível observar, várias são as temáticas abordadas por Hatoum em suas obras. Não há como elencá-lo em uma única categoria, por exemplo. Trata-se de um autor contemporâneo que, apesar de ser originário de uma região muito específica (amazônica), trata dos mais diversos temas em suas obras: política, imigração, regionalismos, conflitos familiares, para citar alguns.

As obras de Milton Hatoum têm como cenário (principal ou não) a Amazônia, especialmente Manaus, cuja cultura recebe atenção internacional do ponto de vista de certo “exotismo”, ou seja, muitas vezes, enfatiza-se primordialmente o caráter exótico da Amazônia. Em suas obras, o autor não prioriza o exotismo de sua região, mas sempre traz elementos dessa cultura, uma vez que suas narrativas, em algum ponto, se passam nesse cenário.

A Amazônia retratada em seus romances não é a Amazônia do século XXI, mas sim do século XIX e XX, contexto histórico de seus romances. Essa Amazônia por ele representada é um verdadeiro “caldeirão de culturas”⁷, em que vemos se misturarem aos indígenas e à população branca nativa, imigrantes de inúmeras culturas. Consequentemente, há um processo de troca mútua no que diz respeito às culturas envolvidas.

Em seu primeiro romance, *Relato de um Certo Oriente* (1989), Hatoum retrata o hibridismo cultural amazônico. Nele, há a convergência de inúmeras culturas: a narradora principal, Emelie, apesar de ter nascido em Manaus e de ser filha de brasileiros, “incorporaria muito da cultura oriental na qual foi educada e, da mesma forma que outros membros dessa família de imigrantes libaneses, viveria a experiência do exílio e do entre-dois”. Dessa forma, seu regresso para Manaus após um longo período no sul do Brasil “é um regresso em busca dessa sua origem adotiva, dessa cultura oriental presente em sua memória e da qual a casa em que foi criada em Manaus é o espaço simbólico” (SOARES, 2008, p. 69). Segundo a autora, a casa de Emelie em Manaus é um símbolo do caldeirão de culturas que é essa cidade. Em sua casa, além do encontro entre Líbano e Amazônia, entre catolicismo e islamismo, há o encontro entre pessoas de diferentes nacionalidades, “como o alemão Dornier, que é uma espécie de confidente da família, os vizinhos portugueses do Minho, um casal de judeus do Marrocos, os franceses donos do restaurante La Ville de Paris e nativos da região” (SOARES, 2008, p. 71). Consequentemente, no romance, há passagens que evidenciam

⁷ “Melting pot”: de acordo com o *Longman Dictionary*, é um lugar em que culturas, raças, países ou classes sociais convergem.

um pouco de cada uma dessas culturas interagindo e influenciando a cultura local. Desse modo, esse romance não mostra, apenas, a exuberância da Amazônia, mas também a realidade cultural desse Estado. Com relação à floresta amazônica, há uma passagem em que, ao comentar sobre Dorner, o narrador diz:

Lembro também de suas [de Dorner] exaustivas incursões à floresta, onde ele permanecia semanas e meses, e ao retornar afirmava ser Manaus uma perversão urbana. “A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio”, dizia. Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas, ou que, sem transpor a muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável. Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem (HATOUM, 1989, p. 73).

Constata-se que Hatoum traz a floresta como cenário e como personagem desse romance.

Em seu segundo romance, *Dois Irmãos* (2000), há muitas semelhanças com *Relato de um Certo Oriente* (1989). Primeiramente, assim como no primeiro romance, há pessoas na mesma família que pertencem a religiões diferentes: Zana, a mãe, é uma cristã marronita e o pai, Halim, muçulmano, o que denota o hibridismo da região. Muito mais do que uma história sobre a Amazônia e sua exuberância, trata-se de um conflito familiar ferrenho e de questões identitárias muito fortes. Novamente, não há uma ênfase exagerada à questão da floresta, fauna e flora amazônicas, como podemos observar nessa passagem em que um indiano se interessa por comprar a casa de Zana e Halim: “Ouvira dizer que Manaus crescia muito, com suas indústrias e seu comércio. Viu a cidade agitada, os painéis luminosos com letreiros em inglês, chinês e japonês” (HATOUM, 2000, p. 226).

Esse recorte mostra a globalização e a modernização pela qual Manaus estava passando, já que nesse romance é ela que está em primeiro plano, e não a floresta. Entretanto, há inúmeras passagens em que se comenta sobre a natureza, a fauna e a flora amazônicas, como em: “detestava [Yaqub] os raios de Zana quando fugiam nas manhãs de chuva torrencial e o Caçula, só de calção, enlameado, se atirava no igarapé perto do presídio” (HATOUM, 2000, p. 14). Ou em: “Domingas largou o ferro e foi acolher o recém-chegado. Abraçou-o, e foi o abraço mais demorado que ela deu num homem da casa. Depois serviu-lhe suco de jambo, armou a rede no alpendre e pôs aí uma mesinha com pupunhas cozidas e um bule de café” (HATOUM, 2000, p. 194).

A Manaus modernizada de que fala o indiano no comentário antes mencionado é o cenário de *Cinzas do Norte* (2005). “É justamente essa Manaus devastada e transformada pela chamada ‘reforma urbana’ impetrada pelo regime militar na década de 1970 e patrocinada por empresas estrangeiras que Milton Hatoum retrata em seu terceiro romance” (SOARES, 2008, p. 76). Esse é o romance mais político do autor. Trata-se da história de uma geração na qual Hatoum retrata como foi viver na Manaus dessa década, vivência essa que ele mesmo teve. A Amazônia, contudo, também está presente nesse romance: “sentou, chamou o cachorro, ficou olhando o rio entre as faixas escuras da floresta” (HATOUM, 2005, p. 62); “no trecho mais largo do rio, surgiram nuvens adensadas, e uma neblina viscosa cobriu as margens e a floresta” (HATOUM, 2005, p. 62). No romance, Hatoum fala das *Cinzas desse Norte* representado em sua obra desde *Relato de um Certo Oriente* (1989).

Finalmente, em *Órfãos do Eldorado* (2008), estamos diante de uma novela em que Hatoum retraduz o *Mito do Eldorado*⁸, da *Cidade Encantada Amazônica* para os dias atuais, como visto na introdução. Para fazê-lo, o autor se vale de inúmeras lendas do imaginário coletivo amazônico e da exuberância da floresta. Na análise a respeito da tradução para o inglês dos elementos culturais presentes na novela, exemplificaremos de forma mais detalhada a maneira como a cultura amazônica é descrita na obra. Trazemos, agora, apenas um exemplo:

Fazia tanto tempo que eu não pisava na Boa Vida. Florita olhou com tristeza o antigo pasto: um capinzal com tocos de árvores queimadas. Os cacauzeiros, com folhas enferrujadas, mortos. Os cupinzeiros avançavam nos tabiques e vigas da casa. Enquanto Florita e o prático limpavam os quartos e a varanda, eu olhava a velha sumaumeira na margem do rio (HATOUM, 2008, p. 67).

Em seus romances, Hatoum retrata, também, muitos dos costumes locais. Com relação à gastronomia, por exemplo, observamos que a prática de preparar uma tartarugada (termo que será discutido na seção sobre a tradução de elementos culturais) é muito comum. Além da tartarugada, a farofa com ovos de tartaruga também é bem recorrente. Uma variedade de peixes e de tartarugas é trazida para as obras.

Além da culinária, a fauna e a flora também estão presentes em suas obras. Várias são as árvores: cupuaçu (mesmo nome de seu fruto), itaubá, jacareúba, jambo (mesmo nome de seu fruto), sapupira, babaçu, buriti, oitizeiro, piassava, tucum, aturiá,

⁸ Eldorado vem do espanhol El Dorado e foi utilizado pela primeira vez por Orellana para nomear um país de extraordinária riqueza na América do Sul (CUNHA, 1982).

ingá (mesmo nome de seu fruto), pau-rainha, amapá. Frutas: graviola, biribá, cupuaçu, graviola, pitomba, guaraná, araticum, ingá. Peixes: jaraqui, pacu, pirarucu, tambaqui, tucunaré, surubim, curimatã, matrinxã, bodó. Pássaros: ani, batuira, jacamim, jaçanã, saurá, seriema. Bebidas: cachaça, caiçuma. Culinária: beiju, farofa, maxixe, tacacá. Os costumes e as festas também se fazem presentes, por exemplo, o dormir em redes, o tirar uma sesta depois do almoço, o fazer o uso de “mosquiteiros” para dormir e as festas religiosas. Muitas lendas do imaginário coletivo também aparecem na novela em estudo e serão analisadas em detalhe na seção sobre a tradução cultural.

Como fica evidente, Milton Hatoum é um autor contemporâneo renomado, que já tem suas obras inseridas no cânone literário contemporâneo brasileiro. Trata-se de um autor que, sendo da Amazônia, não apenas trata e explora os elementos culturais e a beleza Amazônica, mas também excede tudo isso, abordando temas globais e fazendo, desse modo, que sua obra alcance um número muito maior de leitores, especialmente graças às traduções delas para diversos idiomas. Hatoum mostra, por meio de suas obras, que a Amazônia não é apenas uma terra exótica, com muitos rios, igarapés, índios, plantas e animais, mas também um lugar onde ocorrem fatos, assim como em outras regiões do Brasil e do mundo.

3 DISCUSSÃO E ANÁLISE

3.1 CULTURA E TRADUÇÃO LITERÁRIA

3.1.1 A ideia de cultura: algumas reflexões

Quando tratamos de cultura, deparamo-nos com uma infinidade de conceitos, de concepções, motivo pelo qual se torna difícil encontrar ou formular uma definição e/ou definições para tal termo. Em seu livro, **A ideia de cultura** (2011), Eagleton esclarece que a palavra cultura está entre as mais complexas e sua etimologia deriva do conceito de natureza. Esse discurso de que cultura é um conceito complexo encontra-se, também, em outros autores, por exemplo, nos estudos de Stuart Hall, para quem ainda hoje “o conceito continua complexo – um local de interesses convergentes, em vez de uma ideia lógica ou conceitualmente clara. Essa ‘riqueza’ é uma área de contínua tensão e dificuldade no campo” (HALL, 2011, p. 126).

Apesar de se tratar de um conceito complexo, a cultura está em todos os lugares, em todas as pessoas. No que diz respeito a esse termo complexo, Santos (1983, p. 07) afirma que “temos sempre em mente a humanidade em toda sua riqueza e simplicidade de formas de existência”. Dessa forma, apreende-se que todos os seres humanos têm cultura, não há quem seja aculturado, visto que cultura abarca todos os níveis de uma sociedade. As culturas diferem entre si, mesmo dentro do mesmo país, por exemplo. “Cada cultura é o resultado de uma história particular, e isso inclui também suas relações com outras culturas, as quais podem ter características bem diferentes” (SANTOS, 1983, p. 12). É o que acontece no Brasil, por exemplo. Estamos diante de um país muito grande e heterogêneo, em que diferentes culturas convergem.

No campo dos estudos culturais, o antropólogo norte-americano Geertz se destaca por ter cunhado o conceito de *modelo simbólico*. Em sua obra **A interpretação das Culturas** (1973), o autor defende um conceito de cultura que, segundo ele, é essencialmente semiótico. Nas palavras de Geertz (1973, p. 4), “acreditando [...] que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e suas análises; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de

significado”. E essa ciência interpretativa é pública, já que seu significado o é. Ou seja, trata-se da representação do público, das pessoas que integram uma sociedade.

Ao tratar sobre o objetivo da antropologia, Geertz começa a introduzir o conceito de modelo simbólico:

O objetivo da antropologia é o alargamento do universo do discurso humano. De fato, esse não é seu único objetivo [...]. No entanto, esse é um objetivo ao qual o conceito de cultura semiótico se adapta especialmente bem. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo do qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos, ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível, isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 1973, p. 10).

No excerto acima, para o autor, o conceito semiótico de cultura se adapta muito bem ao alargamento do universo do discurso humano que é objetivo da antropologia. Além disso, a cultura é entendida como um sistema entrelaçado de signos/símbolos interpretáveis. Dessa forma, ela é sempre contextual, não podendo ser controlada.

Ampliando essa ideia, Geertz trata claramente da cultura como *modelo/sistema simbólico*:

A cultura é tratada de modo mais efetivo [...] puramente como sistema simbólico (a expressão-chave é, “em seus termos”), pelo isolamento dos seus elementos, especificando as relações internas entre esses elementos, passando então a caracterizar todo o sistema de uma forma geral – de acordo com os símbolos básicos em torno dos quais ela é organizada, as estruturas subordinadas das quais é uma expressão superficial, ou princípios ideológicos nos quais ela se baseia (GEERTZ, 1973, p. 12).

Para o autor, a cultura é uma forma de expressão ideológica. Sendo assim, pode ser compreendida como um sistema de símbolos e de significados que resulta, conseqüentemente, de um processo histórico dinâmico.

Entretanto, não é tão simples acessar os modelos simbólicos de uma determinada cultura. Nas palavras de Geertz (1973, p. 13), “quaisquer que sejam, ou onde quer que estejam esses sistemas de símbolos ‘em seus próprios termos’, ganhamos acesso empírico a eles inspecionando os acontecimentos e não arrumando entidades abstratas em padrões unificados”. Se pensarmos no caso de *Órfãos do Eldorado* (2008), os modelos simbólicos foram eleitos a partir da leitura atenta e da observação da novela.

Geertz postula que os estudos da cultura são muito particulares. Neles, “os significantes não são sintomas ou conjunto de sintomas, mas atos simbólicos ou conjuntos de atos simbólicos e o objetivo não é a terapia, mas a análise do discurso social (GEERTZ, 1973, p. 18)”. Dessa forma, para se estudar uma cultura, é preciso observar quais são esses conjuntos de atos simbólicos, compreendendo que ato ou modelo simbólico é, neste estudo, entendido como manifestação cultural, que se vale, como afirma Geertz (1973, p. 20), das formas da sociedade, fazendo delas, assim, a substância da cultura.

Como “as formas da sociedade são a substância da cultura” (GEERTZ, 1973, p. 20), a cultura é dinâmica, pois a sociedade está em constante transformação. E argumenta que “a análise cultural é intrinsecamente incompleta e, o que é pior, quanto mais profunda menos completa”. Ou seja, a cultura nunca estará pronta, fechada para ser estudada. Ela é viva e, conseqüentemente, está em constante processo de modificação. Geertz (1973, p. 20) ainda afirma que a cultura “é uma ciência estranha, cujas afirmativas mais marcantes são as que têm a base mais trêmula, na qual chegar a qualquer lugar com um assunto focado é intensificar a suspeita, a sua própria e a dos outros de que você não o está encarando de maneira correta [...]”. Como já mencionado, não se trata de uma ciência fixa, engessada. Ela é dinâmica, movimenta-se, modifica-se, e assim por diante.

Geertz traz, em seus postulados, a ideia de que a ideologia é um “sistema ordenado de símbolos culturais” (GEERTZ, 1973, p. 108). Nesse sentido, fica claro que os modelos simbólicos são portadores de ideologia e, conseqüentemente, são caracterizados como manifestação cultural. Além disso, esses modelos também atuam na configuração do pensamento. Geertz explicita tal ideia nos ensinando que “o pensamento consiste na construção e manipulação dos sistemas simbólicos que são empregados como modelos de outros sistemas numa forma tal que a estrutura desses outros sistemas é, por assim dizer, ‘compreendida’” (GEERTZ, 1973, p. 110). Segundo o autor (1973, p. 110), “[...] pensar, conceituar, formular, compreender, entender, ou o que quer que seja consiste não em acontecimentos fantasmagóricos na cabeça, mas em combinar os estados e processos dos modelos simbólicos como os estados e processos mais amplos”. Ou seja, tudo circunda os modelos simbólicos de uma determinada cultura.

Os modelos simbólicos/manifestações culturais se dão através das mais variadas linguagens. Bakhtin (1988, p. 36) afirma que “a palavra é o fenômeno ideológico por

excelência” e “acompanha e comenta todo o ato ideológico”. Dessa forma, a linguagem é portadora de ideologia e, conseqüentemente, de cultura.

3.1.2 O sujeito-tradutor

O tradutor é um intermediador cultural que sofre influência das culturas envolvidas no processo tradutório. Nesse contexto, Coracini (2005) lembra, com propriedade, que o tradutor é um sujeito que está à mercê da ideologia da globalização, que se faz através da centralização e da homogeneização, “se não de todos e de tudo, ao menos daqueles e dos setores cujas características atrapalham ou dificultam, de alguma maneira, o desenvolvimento da economia dos países industrializados” (CORACINI, 2005, p. 31). Isso deixa claro que Gledson, na condição de professor e escritor inglês, é influenciado não apenas por sua cultura de origem, mas também pela cultura brasileira (sua especialidade na Universidade) e por todas as suas outras vivências culturais.

Nesse sentido, Coracini (2005) parte do pressuposto de que “o que se diz sobre o outro é constituído pelas auto-representações (ou imagens) desse outro, ao mesmo tempo em que colabora para reforçar ou modificar essas representações” (CORACINI, 2005, p. 31). Dessa forma, a imagem que se cria para o tradutor e para sua tarefa tradutória está estritamente relacionada às auto-representações de quem está a criar tal imagem (especialistas ou teóricos da tradução). Ainda nas palavras da autora, “ao mesmo tempo constituem um discurso que atravessa, de alguma maneira, o imaginário do profissional da tradução, interferindo na sua configuração identitária” (CORACINI, 2005, p. 31).

No caso de Gledson, como mencionado anteriormente, o autor está trabalhando, de certa forma, de acordo com a patronagem vigente (indivíduos ou identidades que, de uma forma ou de outra, patrocinam a produção e a circulação de um determinado texto). Gledson se preocupa com o discurso construído sobre ele (na condição de tradutor) e sobre suas traduções. É preciso produzir algo que “agrade” o público receptor e os editores.

Para apresentar de que forma a identidade do tradutor se constitui, é preciso recorrer a várias áreas do saber. Na visão de Coracini (2005, p. 33), os estudos sociais veem a identidade social e individual como o resultado de um “rol de características que, ao mesmo tempo em que identificam um indivíduo a outros semelhantes (por isso

formam um grupo) distinguem-se dos indivíduos no mesmo grupo assim como distinguem os grupos entre si”.

Sob o viés da Psicanálise, a identidade seria o que o indivíduo é capaz de dizer sobre si mesmo, de seu ego que se constrói na interação com os outros membros da sociedade, sob o discurso dos outros. Com relação ao tradutor, ele “constrói sua identidade a partir dos vários discursos sobre ele, dos discursos sobre sua(s) tradução (ões) e sobre a tarefa do profissional da tradução, das imagens ou das representações que outros – teóricos, sobretudo, mas também outros tradutores – deixam escapar pela linguagem”, como já mencionado. Ainda nas palavras da autora, “a identidade se constrói no imaginário, nas identificações imaginárias, que podem ou não se transformar em simbólicas, constituindo o Outro do inconsciente, ou valores que, sem saber, orientam o indivíduo, suas escolhas, seu rumo” (CORACINI, 2005, p. 34).

Uma vez que, no encontro com o outro, o reforço de certos traços é inevitável, traços estes que, de certa forma nos agradam – “o eu se sente aparado na imagem semelhante” (BERRY, 1991, p.72 *apud* Coracini, 2005) –, porque são identificações, o indivíduo acaba assumindo essas imagens como se elas definissem o próprio eu ou o eu de um dado grupo social ou profissional, ou melhor, como se proporcionassem “o encontro com o eu, um reconhecimento” (CORACINI, 2005, p. 35).

Na atualidade, estamos diante do “sujeito do imaginário ou sujeito das pulsações, que acredita tudo poder, porque crê tudo poder comprar, porque não conhece a falta, o impossível, o inefável; é sobretudo a falta do objeto a consumir que justifica seus esforços” (CORACINI, 2005, p. 35). Se pensarmos bem, o tradutor age dessa maneira em algumas ocasiões, pois é um ser humano como outro qualquer e precisa suprir suas necessidades básicas, muitas vezes se submetendo a trabalhos intensos por uma pequena quantia de dinheiro.

Tudo isso torna

[...] a identidade fluida, imprecisa, fugaz, sempre em movimento e em constante transformação, deixando o indivíduo solitário (no meio da multidão), desaparecendo e, por isso mesmo, suscetível a frequentes crises de depressão (que não sabe – ou não pode? – verbalizar). Não restam dúvidas de que o tradutor que, evidentemente, pertence a esse mundo, sofre suas consequências (CORACINI, 2005, p. 36).

De acordo com Coracini (2005), são duas as principais visões do que é ser tradutor e do que é traduzir. Para a autora, essas visões, quando não explícitas nos textos, encontram-se subjacentes a dois procedimentos distintos, os quais são usados

pelos teóricos para discutirem aspectos da tradução que consideram relevantes para seus objetivos. Primeiramente, arrolar características que são atribuídas à tradução, ao tradutor e à sua tarefa e, segundo, “olhar o tradutor como um sujeito que sofre a instabilidade do momento histórico-social em que vive e que se faz presente, ainda que não de modo consciente, no texto que traduz” (CORACINI, 2005, p. 38).

Traduzir, então, é assumir o lugar do autor, o que pode ser sintetizado como o desejo de autoria, de ser tão bom quanto o autor, de se ver no lugar daquele que deseja, com cujos traços o sujeito-tradutor se identifica, mas que jamais atingirá (CORACINI, 2005, p. 43). Nas palavras de Coracini (2005),

[...] há uma mitificação do autor por parte do tradutor que se curva diante dele, sobretudo quando se trata de um nome (re)conhecido, a ponto de almejar uma fidelidade ímpar, o que o leva a lutar com todas as suas forças contra qualquer gesto de interpretação a qual, por alguma razão, venha a corromper as ideias ou as palavras do mestre (CORACINI, 2005, p. 43).

No caso de Gledson, constatamos que isso não ocorre, visto que o tradutor, apesar de trabalhar com o canônico Machado de Assis e com Milton Hatoum, que é um renomado escritor contemporâneo, faz-se muito visível em suas traduções, a ponto de deixar explicitamente suas marcas, conforme estudaremos nos subcapítulos 3.2 e 3.3.

Apesar de se considerar e de ser (co)autor do texto que traduz,

[...] o sujeito-tradutor, herdeiro que é de diferentes concepções teóricas que assimila de forma mais ou menos consciente, assumindo o discurso do outro – teórico ou especialista da tradução, cuja autoridade ele legitima e que, por isso mesmo internaliza – se encontra, então, numa região de conflitos entre o desejo de fidelidade e de reverência ao autor do texto-base e o desejo de ser o lugar da origem, de ser completo, que se traduz na ânsia da criatividade e de autoria. Ao mesmo tempo em que defende a tradução como criação, o tradutor ou o autor do texto traduzido afirma se ater a cada palavra na preocupação com o sentido do texto (CORACINI, 2005, p. 47-48).

Definitivamente, “o tradutor se encontra, pois, entre a ânsia de fidelidade e a impossibilidade de ser fiel”. E com relação à construção da identidade, “é na identificação com o outro que todo sujeito define sua identidade que, tal como a linguagem, desliza, escapa, derrapa...” (CORACINI, 2005, p. 48-49).

3.1.3 Aspectos culturais na tradução literária

Traduzir entre línguas é traduzir culturas. Estudos recentes (STOLZE, 2009) mostram que os estudos da tradução vêm assumindo uma abordagem cada vez mais cultural; isso não significa que eles já não tivessem, mas nos dias atuais estão ganhando mais visibilidade. Até mesmo os textos técnicos que, à primeira vista, parecem não apresentar elementos culturais, estão permeados de referências culturais da língua de partida, as quais trazem, conseqüentemente, implicações para sua tradução.

Mesmo quando se trata de escritores de textos técnicos, não há como – para citar um exemplo – desvincular-se de quem se é e do lugar de onde se fala. Um escritor até pode tentar se “neutralizar” no momento da escrita, mas, ao lermos seu texto, observamos que ele traz, mesmo que de forma muito sutil, elementos de sua cultura. Isso evidencia que a cultura sempre está como pano de fundo daquilo que é apresentado em qualquer texto, seja ele traduzido ou não.

Nesse sentido, Azenha Junior (1999, p. 29) postula que

[...] o ponto de partida para a construção da dimensão cultural dos estudos de tradução é a relação embrionária entre linguagem e cultura, uma relação, aliás, que [...] funciona não apenas na direção cultura → linguagem, mas também no sentido contrário; é a noção de linguagem como parte integrante de uma cultura, como um fenômeno de tal sorte comprometido com uma realidade extralinguística que é, ao mesmo tempo, seu espelho e elemento condicionante [...].

A partir dessa ideia, Azenha Junior (1999). caracteriza essas mudanças com a “virada cultural” nos estudos de tradução. A “virada cultural” parte do pressuposto de que a língua é e expressa uma cultura. Dessa forma, é imprescindível que os aspectos culturais de ambas as línguas envolvidas no processo tradutório sejam levados em consideração.

Isso se torna mais claro quando, a partir da última década do século XX, principalmente com o advento dos estudos pós-coloniais, a tradução começa a adquirir novas definições. As culturas, agora, são muito mais híbridas e, de acordo com Hall (2003), o hibridismo está em estreita relação com a tradução cultural. Nas palavras do autor,

[...] o hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de **um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que**

permanece em sua indecidibilidade (HALL, 2003, p. 74, grifo nosso).

Para Hall (2003), o hibridismo é um processo de tradução cultural infinito, visto que os sujeitos nela envolvidos estão em constante mudança e desenvolvimento. Nesse contexto, diversos escritores, como Octavio Paz, Carlos Fuentes e os irmãos Campos, sugerem repensar o papel e o significado da tradução e, como justificativa,

[...] estabelecem paralelos com a experiência cultural, pois assim como o modelo do colonialismo era baseado na noção de uma cultura superior tomando posse de uma inferior, o original sempre foi visto como superior à sua “cópia”. Portanto, a tradução estava condenada a existir em uma posição de inferioridade como relação ao texto-fonte de que parecia derivar (BASSNETT, 2005, p. 16).

A perspectiva de tradução a ser contestada, nesse caso, é aquela em que a tradução é vista como produto de segunda mão, inferior ao texto de partida. Dessa forma, na percepção pós-moderna dos estudos de tradução, “tanto o original quanto a tradução são agora vistos como produtos iguais da criatividade do escritor e do tradutor” (BASSNETT, 2005, p. 16). E, com isso, os argumentos conservadores de que uma tradução deveria ser completamente “fiel” ao original, reproduzindo literalmente o texto de partida na língua de chegada, começam a perder força.

No mundo globalizado, Bassnett (2005, p. 17) afirma que “[...] o movimento de povos por todo o globo pode ser visto como um espelho do próprio processo da tradução, pois esta não é apenas a transferência de textos de uma língua para outra”. Hoje, a tradução é “corretamente vista como um processo de negociação entre textos e entre culturas, durante o qual todos os tipos de transações ocorrem mediados pela figura do tradutor”. Ou seja, o tradutor é um mediador cultural de extrema importância, visto que ele contribui, fortemente, para o intercâmbio de culturas.

Nesse sentido, Gledson desponta como um mediador cultural entre a cultura brasileira (especialmente a amazônica) e as culturas de língua inglesa, principalmente a britânica, já que o tradutor é inglês e as traduções foram publicadas, inicialmente, na Inglaterra. Graças às suas traduções, tanto as obras de Machado de Assis, como mencionado anteriormente, quanto as de Milton Hatoum contribuem para que haja um diálogo entre as culturas envolvidas. O papel de Gledson como mediador cultural é muito importante, pois o tradutor é especialista em Estudos Brasileiros, especialmente em Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade, o que enriquece o intermédio cultural, já que Gledson apresenta textos que mostram facetas diferentes da cultura

brasileira, e não apenas a visão geral de um país exótico, como vemos na maioria das vezes. Além de ser um mediador cultural, ele também é um homem traduzido, visto que, ao longo de sua construção, o indivíduo vai se modificando, se ressignificando.

Nesse cenário, o escritor indiano Homi Bhabha, calcado nos estudos pós-coloniais, emprega o termo tradução “não para descrever uma transação entre textos e línguas, mas no sentido etimológico de ser carregado de um local a outro”. Com isso, o autor usa “a tradução metaforicamente para descrever a condição do mundo contemporâneo, onde milhões migram e mudam de local todos os dias” (BASSNETT, 2005, p. 17). Gledson, por exemplo, migrou da Inglaterra para o Brasil, pela primeira vez, na década de 1970 para estudar Carlos Drummond de Andrade, ou seja, trata-se de um sujeito traduzido.

Nas palavras de Bhabha (1998, p. 307), a migração pós-colonial “não é apenas uma realidade ‘transicional’ mas também um fenômeno tradutório”. Ao se mudar para o Brasil, Gledson passa por novas traduções; é um sujeito retraduzido. Essa retradução ocorreu pela necessidade que, no momento, Gledson tinha de aprimorar seus conhecimentos em Estudos Brasileiros, visto que precisou assumir aulas de literatura brasileira na universidade de Liverpool, em decorrência da demissão do colega que era responsável por tal disciplina. Em entrevista concedida, Gledson comenta:

Vim para o Brasil, primeiro em 1970, e principalmente naquela época, para estudar Carlos Drummond de Andrade. Durante uma década mais ou menos, eu continuei esses estudos, mas no fim da década, comecei a me interessar por Machado de Assis por duas razões, principalmente porque um colega meu na Universidade, lá, tinha se demitido, e eu tive que dar aulas sobre Machado (GLEDSON, 2005).

Segundo Bhabha, a irresolução ou, em outras palavras, “a liminaridade da experiência migrante é mais um fenômeno tradutório do que transicional; não existe resolução para ele porque as duas condições são conjugadas de modo ambivalente na ‘sobrevivência’ da vida migrante” (1998, p. 308). A ideia de liminaridade apresentada por Bhabha é um conceito cunhado por Walter Benjamin. Bhabha explica que o

[...] **sujeito da diferença cultural** torna-se um problema que Walter Benjamin descreveu como a irresolução, ou liminaridade, da ‘tradução, o *elemento de resistência* no processo de transformação, ‘aquele elemento em uma tradução que não se presta a ser traduzido’. Este **espaço da tradução da diferença nos interstícios** está impregnado daquela temporalidade benjaminiana do presente que evidencia o momento de transição, e não apenas o contínuo da história; é uma estranha tranquilidade que define o presente no qual a

própria *escrita* da transformação histórica que se torna estranhamente visível. A cultura migrante do ‘**entre-lugar**’, a posição minoritária, dramatiza a **intraduzibilidade da cultura** (BHABHA, 1998, p. 308, grifo nosso).

Nesse sentido, o tradutor também está no entre-lugar, entre-línguas, entre-culturas, ou seja, trata-se de um intermediário cultural, situação em que, seguramente, Gledson se encontra.

Dessa forma, apreendemos que, de acordo com o autor acima citado, a tradução *ipsis litteris* dos elementos culturais nunca será possível, visto que se trata de duas culturas diferentes, a de partida e a de chegada, culturas essas que são híbridas, plurais, dinâmicas e produtivas, construídas por diferenças e outridades/alteridades, (HERMANS, 1996). Como ele menciona, a intraduzibilidade da cultura existe porque o tradutor se encontra no entre-lugar, no entre-culturas. Vale lembrar que, quando o autor utiliza o termo *tradução cultural*, Bhabha compreende cultura no contexto da experiência pós-colonial, experiência que ele mesmo vivenciou.

Fazemos, aqui, um parêntese para dar um exemplo apresentado por Bhabha acerca do hibridismo presente nas obras traduzidas. Em seus estudos, o autor fala da blasfêmia do livro, já que “hibridismo é heresia” (BHABHA, 1998, p. 309). O exemplo dado por ele é a transposição cultural de nomes sagrados do Islã presentes em *Os versos satânicos*. Segundo ele,

[...] o conflito de culturas e comunidades em torno de *Os versos satânicos* [...] obscurece a ansiedade da cultura irresolvível, fronteiriça, do hibridismo que articula seus problemas de identificação e sua estética diaspórica em uma temporalidade estranha, disjuntiva, que é, ao mesmo tempo, o *tempo* do deslocamento cultural e o *espaço* do ‘**intraduzível**’ (BHABHA, 1998, p. 309, grifo nosso).

Nesse sentido, o livro blasfema, comete uma heresia por conta de seu caráter híbrido, visto que, para os fundamentalistas, a blasfêmia seria uma visão deturpada, uma alienação do sagrado, que pode ser apreendido como sinônimo de um texto “original”, ou seja, um texto de partida. Esse exemplo evidencia que a transposição cultural nem sempre é realizada de forma harmônica, tranquila. Muitas vezes ela se mostra como “a configuração da reescrita disjuntiva da experiência migrante, transcultural” (BHABHA, 1998, p. 311).

A novidade, o novo da tradução do discurso migrante ou minoritário (caso da literatura brasileira em comparação com outras literaturas consideradas “maiores”, como a francesa e a inglesa) “tem de ser descoberto *in media res*” (BHABHA, 1998, p.

311). E, dessa forma, “o novo da tradução cultural é semelhante ao que Walter Benjamin descreve como a ‘estrangeiridade das línguas’ – aquele problema de representação inato à própria representação” (p. 311). Além disso, Bhabha argumenta que, “com o conceito de ‘estrangeiridade’, Benjamin se aproxima de uma descrição da performatividade da tradução como a encenação da diferença cultural” (p. 312). Nas palavras de Paz (2009, p. 11), a tradução

[...] já não é uma operação com tendência a mostrar a identidade última dos homens, mas um veículo de suas singularidades. Sua função consistia a mostrar as semelhanças acima das diferenças; de agora em diante declara-se que estas diferenças são insuperáveis, seja a estranheza do selvagem ou a do nosso vizinho.

De acordo como autor (PAZ, 2009, p. 13), “cada língua é uma visão de mundo, cada civilização é um mundo. O sol que canta o poema asteca é diferente do sol do hino egípcio, mesmo que o astro seja o mesmo”. Esse é um bom exemplo e evidencia que as culturas são diferentes umas das outras, mas, ao mesmo tempo, completam-se através da linguagem e

[...] a complementaridade da linguagem como comunicação deve ser compreendida como algo que emerge de um estado constante de contestação e fluxo causado pelos sistemas diferenciais de significação social e cultural. Esse processo de complementaridade como suplemento agonístico é a semente do ‘intraduzível’ – o elemento estrangeiro em meio à performance da tradução cultural. E é esta semente que se transforma na famosa, rebuscada analogia do ensaio de Benjamin: ao contrário do original, em que fruta e casca formam uma certa unidade, no ato da tradução o conteúdo ou assunto é tornado desconectado, subjugado e alienado pela forma de significação, como um manto real de amplas dobras (BHABHA, 1998, p. 312).

Com esse exemplo, Bhabha (1998) enfatiza que “a tradução é a natureza performativa da comunicação cultural” (p. 313). Ou seja, é apenas por meio dela que a comunicação cultural é possível. É apenas através da tradução cultural que o universo das obras de Hatoum torna-se conhecido fora do Brasil. Além disso, “a tradução cultural dessacraliza as pressuposições transparentes da supremacia cultural e, nesse próprio ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica *no interior* das posições minoritárias” (p. 314).

Dessa forma, literaturas das posições minoritárias ganham mais visibilidade, que deixa de ser, ao contrário do que a mídia vende, uma visão estereotipada e exótica de países como o Brasil. Desse modo, a tradução evidencia que não há, de forma alguma,

supremacia cultural. A literatura brasileira, pelo fato de ser traduzida para o inglês, por exemplo, não é melhor do que a literatura japonesa ou hindu. Na verdade, as culturas convergem, especialmente por meio da tradução.

3.2 A TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DE TERMOS AMAZÔNICOS CULTURALMENTE MARCADOS EM MILTON HATOUM

Tendo em vista que a tradução requer, impreterivelmente, um trato especial com os aspectos culturais de um texto, passaremos à análise de como os termos culturalmente marcados da cultura amazônica presentes em *Órfãos do Eldorado* (2008) foram traduzidos para a língua inglesa.

A cultura amazônica é conhecida nacional e, especialmente, internacionalmente por um “suposto” exotismo. Apesar de Hatoum não se considerar um autor regionalista por excelência, observamos que, de fato, sua obra apresenta inúmeros aspectos da cultura regionalista amazônica. A novela em análise possui muitos elementos dessa cultura, especialmente lendas e o *Mito do Eldorado*, já que a obra foi escrita para ser inserida na coleção *Myths*, conforme já mencionado na introdução.

De acordo com o dicionário *Aurélio*, lenda é uma “narração de caráter maravilhoso, em que os fatos históricos são deformados pela imaginação do povo ou do poeta; legenda”. Mito, consoante o mesmo dicionário, é uma “narrativa de significação simbólica, transmitida de geração em geração dentro de determinado grupo, e considerada verdadeira por ele”.

Para melhor compreensão do *Mito do Eldorado*, presente no texto em análise, trazemos algumas considerações importantes acerca da ideia de *mito*. Barthes (1980) define: o mito é uma fala. “Um sistema de comunicação, uma mensagem. Eis porque não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma” (BARTHES, 1980, p. 199). Por ser um sistema de comunicação, ele é, por excelência, historicamente determinado. De acordo com o autor, o mito surge da história: “a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da ‘natureza’ das coisas” (p. 200). Ou, seja os mitos são historicamente construídos. Barthes postula que o mito é um *estudo da fala*, compreendendo fala, nesse sentido, como “toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual” (p. 201). Entretanto, “isso não quer dizer que se deva tratar a fala mítica como a língua: na verdade, o mito depende de uma ciência

geral extensiva à linguística, que é a *semiologia*” (p. 201). Vale lembrar que “a semiologia é uma ciência das formas, visto que estuda as significações, independentemente de seu conteúdo” (p. 202). Com isso, reforçamos a ideia de Geertz (1973) com relação ao estudo da cultura como um estudo semiótico, ou seja, que estuda as significações dos modelos simbólicos, independentemente de seu conteúdo.

Como vimos, os mitos são historicamente construídos, entretanto “nunca existiu uma versão única e ortodoxa de um mito. À medida que as circunstâncias mudam, precisamos contar as histórias de modo diferente, para expor sua verdade intemporal” (ARMSTRONG, 2005, p. 15). A partir dessa citação, podemos afirmar que os mitos são traduzidos e retraduzidos ao longo da história, e é justamente isso que Hatoum faz em *Órfãos do Eldorado* (2008). A empreitada do escritor amazonense foi a de traduzir para os dias atuais o mito amazonense do *Eldorado*. Nesse processo, sem dúvida alguma, houve transformações para que o leitor contemporâneo brasileiro compreendesse tal mito. Além disso, não podemos nos esquecer de que tal mito, através da novela em estudo, foi (re)traduzido para a língua inglesa. Hatoum marca explicitamente sua tradução dos mitos amazônicos na própria língua de partida, o português, para compor a novela: “usei livremente algumas poucas narrativas indígenas e passagens dos livros de Betty Mindlin, Candace Slater e Robin M. Wright sobre mitos da Amazônia brasileira” (HATOUM, 2008 b p. 107). Trata-se, portanto, de várias traduções, o que evidencia que um texto nunca para de ser lido/interpretado/traduzido.

O início da narrativa da novela já direciona os leitores para o conhecimento do mito do *Eldorado* que, segundo o próprio autor da novela, é “uma das versões ou variações possíveis da *Cidade Encantada*, que, na Amazônia, é referida também como uma *lenda* (HATOUM, 2008b p. 106)”. No que tange à lenda da *Cidade Encantada*, Hatoum esclarece que

[...] muitos nativos e ribeirinhos da Amazônia acreditavam – e ainda acreditam – que no fundo de um rio ou lago existe uma cidade rica, esplêndida, exemplo de harmonia e justiça social, onde as pessoas vivem como seres encantados. Elas são seduzidas e levadas para o fundo do rio por seres das águas ou da floresta (geralmente um boto ou uma cobra sucuri), e só voltam ao nosso mundo com a intermediação de um pajé, cujo corpo ou espírito tem o poder de viajar para a Cidade Encantada, conversar com seus moradores e, eventualmente, trazê-los de volta ao nosso mundo (HATOUM, 2008b, p. 105-106).

A feitura do posfácio é muito interessante, uma vez que traz, tanto para o leitor de língua portuguesa como para o leitor de língua inglesa, informações muito importantes para a compreensão da lenda da *Cidade Encantada* e sua relação com o mito do *Eldorado*. Vale lembrar que o posfácio também está na tradução para o inglês. Como Hatoum relata, trata-se de um mito que faz parte do imaginário coletivo da Amazônia, que é, de certa forma, uma visão utópica de uma sociedade perfeita.

Logo no primeiro parágrafo da novela, já nos deparamos com muitos elementos característicos da cultura amazonense: o leitor encontra uma índia que, desgostosa da vida, pretende ir para a *Cidade Encantada*, para o *Eldorado*. A explicação dada por Hatoum para a lenda da *Cidade Encantada* fica clara quando o narrador apresenta qual o motivo pelo qual a índia estava à beira do rio: “dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na Aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver em um mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça” (HATOUM, 2008, p. 12). Depois disso, a tapuia para de falar e entra na água, sumindo sem nunca voltar. Como podemos observar, aparecem, nesse exemplo, todos os elementos mencionados por Hatoum na explicação sobre o mito: a mulher é atraída por um ser encantado para um lugar melhor, onde não haja “tanto sofrimento e desgraça”. Essa passagem é a porta de entrada para várias outras menções à *Cidade Encantada*, as quais perpassam toda a novela. No meio da narrativa, quando Arminto se envolve com Dinaura, as pessoas começam a fantasiar sobre Dinaura, novamente remetendo ao *Mito do Eldorado*:

No porto de Vila Bela, alguém espalhou que a órfã [Dinaura] era uma cobra sucuri que ia me devorar e depois me arrastar para uma cidade no fundo do rio. E que eu devia quebrar o encanto antes de ser transformado numa criatura diabólica. Como Dinaura não falava com ninguém, surgiram rumores de que as pessoas caladas eram enfeitiçadas por Jurupari, deus do Mal. (HATOUM, 2008b, p. 35).

Já no final da novela, o narrador retoma o mito para justificar o sumiço de sua amada, Dinaura:

[...] esperei Ulisses Tupi, famoso por encontrar saída nos labirintos dos nossos rios. Chegou de surpresa, barba tão crescida que escondia os olhos. Parecia outro. Jurou que Dinaura estava viva, mas não no nosso mundo. Morava na cidade encantada, com regalias de rainha, mas era uma mulher infeliz. Ele ouviu isso nas palafitas de beira de rio, nas freguesias mais distantes; ouviu de caboclos solitários, que

vivem com suas sombras e visões. Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. Era cativa de um desses bichos terríveis que atraem mulheres para o fundo das águas. E descreviam o lugar onde ela morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. A cidade encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância (HATOUM, 2008b, p. 64).

Observamos que o *Mito do Eldorado* é tão forte para a população amazonense que Arminto usa-o para justificar o desaparecimento de Dinaura. Como postula Armstrong (2005), os mitos foram e são usados pelas sociedades para justificar aquilo que não tem explicação lógica, como o sumiço de Dinaura.

Retomemos o primeiro parágrafo para analisá-lo mais detalhadamente:

A voz da mulher atraiu tanta gente, que fugi da casa do meu professor e fui para a beira do Amazonas. Uma índia, uma das tapuias da cidade, falava e apontava o rio. Não lembro o desenho da pintura no rosto dela; a cor dos traços, sim: vermelha, sumo de urucum. Na tarde úmida, um arco-íris parecia uma serpente abraçando o céu e a água (HATOUM, 2008b, p. 11).

Em tradução para o inglês:

The woman's voice attracted so many people, that I escaped from my teacher's house and went down to the edge of the Amazon to see. An Indian woman, one of the city's tapuias, was speaking and pointing to the river. I can't remember what designs were painted on her face; their colour I can remember, though: red urucum juice. In the humid afternoon, there was a rainbow that looked like a serpent, embracing the sky and the water (HATOUM, 2010, p. 1, traduzido por Gledson, grifo nosso).

O primeiro elemento que nos chama a atenção, na tradução, é o fato de o tradutor ter optado por não explicar o que é o “Amazonas”, não colocando a palavra no glossário ou mesmo em uma nota de rodapé. Como o Amazonas é um rio bem conhecido internacionalmente, não se faz necessário incluir explicações adicionais. Em seguida, temos a mulher, cuja voz atraiu muitas pessoas, que é uma “tapuia”, ou seja, uma indígena. Mesmo para os leitores brasileiros, a palavra “tapuia” causa certo estranhamento. Mesmo na língua portuguesa, é preciso que se faça uma tradução da palavra tapuia, ou seja, que se explique, para os que não sabem, o que significa tal palavra. Provavelmente, mesmo leitores brasileiros não saberão do que se trata, precisando, assim, recorrer a uma tradução intralingual.

Na tradução, optou-se por deixar a palavra “tapuia” em português e explicá-la no glossário: “*An Indian woman, **one of the city’s tapuias**, was speaking and pointing to the river*”. No glossário⁹ (*glossary* em inglês), a explicação para “tapuia” é a seguinte: “*a word originally applied to indigenous groups who spoke languages not belonging to the large and important Tupi group. In the novel, it is used to mean an indigenous person who, through subjection to white people, has lost part of his or her own culture*” (HATOUM, 2010, p. 160, traduzido por Gledson). É interessante observar que, além de explicar o sentido geral de tapuia, o tradutor também explica em que sentido essa palavra está sendo empregada na novela.

Nessa mesma citação, observamos que o narrador traz um elemento muito característico da cultura dos indígenas brasileiros, especialmente dos amazonenses: o uso de “urucum” (na culinária, utilizado como colorífico, conhecido popularmente como colorau) como tinta para o corpo, que, no exemplo do livro, surge para pintar o rosto. Na tradução, a palavra urucum também é deixada em português e adicionada ao glossário: “[...] *their colour I can remember, though: **red urucum juice***”. No glossário, urucum aparece como “*a small tree (Bixaorellana) with a fruit whose yellow or red juice is used as a colourant in food, and by indigenous groups for body painting*” (HATOUM, 2010, p. 161, traduzido por Gledson).

É interessante pontuar que o tradutor traz, no glossário, o urucum tanto utilizado na culinária quanto na pintura corporal em grupos indígenas, ampliando ainda mais a explanação do vocábulo para o leitor de língua inglesa. O efeito que isso pode causar na tradução será a criação da imagem desse ingrediente que serve tanto para alguns pratos da culinária brasileira quanto para corante das tribos indígenas.

O início da narrativa nos traz, ainda, um fato interessante: Florita, a tapuia que cuidou de Arminto desde criança, atua como uma tradutora para o narrador. Na passagem do início da novela em que todos correm para a beira do Amazonas para ver a mulher, o narrador conta: “Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena; traduzia umas frases e ficava em silêncio, desconfiada. Duvidava das palavras que traduzia” (HATOUM, 2008b, p. 11). Nesse episódio, Arminto diz que só depois ele entendeu o porquê de várias coisas que naquele dia

⁹ Um glossário é uma lista ou livro em que se explica o significado de palavras de difícil compreensão. Na obra em análise, o glossário, em inglês *glossary*, explica os termos que foram deixados na língua de partida, o português, na tradução para o inglês. O glossário foi confeccionado pelo tradutor Gledson.

aconteceram. Já quase no final da narrativa, Arminto retoma esse episódio. Transcrevemos, aqui, seu diálogo com Florita:

Ela [a tapuia] entrou na água e, de costas para mim, disse:
 Não foi isso que ela contou, não. Mas ela falava em língua geral, e tu traduzias. **Traduzi torto**, Arminto. Tudo mentira.
 Mentira? (HATOUM, 2008b p. 90, grifo nosso).

E, ao questioná-la sobre a mentira, ela responde: “eu ia contar para uma criança que a mulher queria morrer? Dizia que os filhos tinham morrido de febres, e que ela ia morar no fundo do rio porque não queria mais sofrer na cidade” (HATOUM, 2008b, p. 90). Vê-se que Florita traduz, manipula as duas línguas envolvidas na situação, a língua indígena e a língua portuguesa. Essa habilidade de Florita é fundamental para a formação do narrador, já que ela era a intermediadora cultural entre Arminto (filho de homem branco) e os indígenas, como ele mesmo menciona: “Florita traduzia as histórias que eu ouvia quando brincava com os indiozinhos da Aldeia, lá no fim da cidade” (HATOUM, 2008b, p. 12). Tratava-se de lendas estranhas. “Lendas que eu e Florita ouvíamos dos avós das crianças da Aldeia. Falavam em língua geral, e depois Florita repetia as histórias em casa, nas noites de solidão da infância” (HATOUM, 2008b, p. 13). Assim, ao longo de toda a vida do narrador, Florita foi sua mãe, tradutora, professora, conselheira e cuidadora.

Realizado esse parêntese para comentar acerca da atividade tradutora de Florita, apresentamos e discutimos outra lenda presente na novela: a história do homem da “piroca” comprida, ou seja, do “pênis comprido”. Diz a lenda que a piroca do homem era tão comprida que atravessava o rio Amazonas, passava pela ilha do Espírito Santo e “fisgava uma moça lá no Espelho da Lua. Depois a piroca se enroscava no pescoço do homem, e, enquanto ele se contorcia, estrangulado, a moça perguntava, rindo: Cadê a piroca esticada?” (HATOUM, 2008b, p. 12). Com relação a essa lenda, é interessante observar o marcador cultural “piroca”. Essa palavra não está registrada no dicionário *Aurélio*. Todavia, de acordo com o dicionário *Michaelis online* de língua portuguesa, pode significar “**adj 1 Reg** (Amazonas) Calvo, careca, pelado. **2 Reg** (Norte) Avarento, sovina. **Sf 1 V pênis. 2** Vegetação arbórea rala, xerófila, que dá nos pedrais de rios”. Dentre essas acepções, no contexto da novela, a palavra “piroca” é utilizada para nomear o órgão genital masculino. Em inglês, a tradução foi realizada da seguinte forma:

*Listen to this one: it's the story of a man with an enormous **cock**, so long it crossed the Amazon, went right through Espírito Santo Island and speared a girl in the Mirror of the Moon Lake. Then the **cock** wound itself round the man's throat, and while he struggled to avoid being strangled, the girl asked, laughing: Now where's the long **cock** got to?*(HATOUM, 2010, p. 3, traduzido por Gledson, grifo nosso).

Nota-se que o tradutor optou por buscar em inglês uma palavra que tivesse um efeito semelhante ao do português, em vez de deixar o vocábulo “piroca” em português e incluí-la no glossário com uma explicação. A palavra escolhida para a tradução foi “*cock*”. De acordo com o *Longman Dictionary online*, a palavra “*cock*” também serve para descrever o órgão sexual masculino e, assim como a palavra “piroca”, é usada de forma informal e chula.

Há também a lenda de uma mulher que foi seduzida por uma anta-macho:

[...] o marido dela matou a anta, cortou e pendurou o pênis do animal na porta da **maloca**. Aí a mulher cobriu o pênis com barro até ficar seco e duro; depois dizia palavras carinhosas para o bichinho e brincava com ele. Então o marido esfregou muita pimenta no pau de barro e se escondeu para ver a mulher lambe o bicho e sentar encima dele. Diz que ela pulava e gritava de tanta dor, e que a língua e o corpo queimavam igual fogo. Aí o jeito foi mergulhar no rio e virar um sapo. E o marido foi morar na beira da água, triste e arrependido, pedindo que a mulher voltasse para ele (HATOUM, 2008b, p. 12, grifo nosso).

Vejam como esse texto foi transposto na tradução:

*I remember the story of a woman who was seduced by a male tapir. Her husband killed the tapir, cut the animal's penis and hung it up in the doorway of the **hut**. The woman covered the penis with mud until it was hard and dry; she spoke affectionately to the little thing and caressed it. Then the husband rubbed a lot of pepper onto the clay cock and watched from his hiding place as the woman licked the little thing and sat astride it. They say she jumped and screamed with so much pain, and that her tongue and body burned like fire. The only way out was to dive into the river and become a toad. And the husband went to live by the riverbank, sad and repentant, begging his wife to come back to him* (HATOUM, 2010, p. 4, traduzido por Gledson, grifo nosso).

Nesse ponto, observamos, novamente, um marcador cultural. Chamamos a atenção para a palavra “maloca”. De acordo com o dicionário *Aurélio*, trata-se de uma “1. Habitação índia, que aloja diversas famílias ou 2. Aldeia indígena”. Logo, fica claro que se trata de um contexto indígena. Na tradução, John Gledson escolheu utilizar a palavra “*hut*” para traduzir “maloca”. Se observarmos a definição de “*hut*”, de acordo

com o *Longman Dictionary online*, veremos que a ideia implicada na palavra é a de uma pequena casa ou abrigo, geralmente feito de madeira ou de metal.

O que nos intriga, nesse caso, é que há outras palavras em língua inglesa com essa ideia, mas que remetem à questão da habitação indígena, por exemplo, a palavra “*longhouse*”, que traz em si a noção de habitação indígena. Nesse caso, acreditamos ser bem provável que o tradutor tenha optado pelo vocábulo “*hut*” porque na narrativa realmente não menciona se tratar de um contexto indígena. Tal escolha evidencia que, de fato, a tradução se constitui uma interpretação do tradutor, ou seja, Gledson interpretou dessa forma e optou por traduzir “maloca” por “*hut*”.

A partir desses quatro exemplos, os marcadores culturais “tapuia”, “urucum”, “piroca” e “maloca”, podemos trazer à baila as discussões acerca dos processos de estrangeirização e de domesticação.

Dentre as várias formas e estratégias de tradução, Venuti (2002) propõe duas formas que se tornaram muito conhecidas ao longo dos anos: a estrangeirização e a domesticação. Na verdade, Venuti aprimorou os postulados do filósofo alemão Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834).

No dia 24 de junho de 1813, Schleiermacher proferiu seu famoso ensaio “*Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*” (Sobre os diferentes métodos de tradução) na Academia Real de Ciências, em Berlim. Em sua conferência, Schleiermacher afirma que o verdadeiro tradutor é aquele que busca realizar o encontro entre o autor de um texto de partida e seu leitor. Há duas formas de fazê-lo: o tradutor pode deixar o autor em paz o máximo possível e dele aproximar o leitor ou vice-versa (SCHLEIERMACHER *apud* VENUTI, 1995, p. 19-20). Schleiermacher apenas menciona esses dois métodos sem, entretanto, defini-los. Defende, todavia, o primeiro, visto que ele propicia um distanciamento entre o autor do texto de partida e o leitor do texto traduzido. O método que aproxima leitor e autor do texto fonte, de acordo com Schleiermacher, “não exige nenhum empenho e esforço de seu leitor [e] por magia lhe transfere o autor estrangeiro para seu presente imediato e [...] quer lhe mostrar a obra assim como ela seria, se o autor mesmo a tivesse escrito na língua do leitor” (SCHLEIERMACHER, *apud* VENUTI, 1995, p. 63). Por isso, Schleiermacher defende que o método do distanciamento é o mais adequado para a tradução. O que Venuti fez em suas obras, especialmente em *Translator’s Invisibility* (1995) (*Invisibilidade do Tradutor*) e *Escândalos da Tradução* (2002), foi agregar um componente ideológico ao postulado de Schleiermacher. Não que ele não o tivesse, mas Venuti o trouxe à tona e o

aprimorou. O método por Schleiermacher chamado de aproximação recebeu o nome de **domesticação** e o método de distanciamento, **estrangeirização**.

Muitas vezes, como pontua Arrojo (1986), as traduções, especialmente de textos literários, são vistas com maus olhos pelo fato de levarem uma suposta “fama” de descaracterização, manipulação e redução da qualidade do texto de partida. A esse respeito, Venuti (2002, p. 129) argumenta que “a tradução com frequência é vista como suspeita porque, inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas”. Ou seja, por meio da domesticação, o tradutor busca “facilitar” a leitura do texto traduzido, eliminando, por exemplo, termos de difícil compreensão da língua de chegada, adaptando elementos que, sem a devida adequação, não fariam sentido para o leitor do texto traduzido. Nos exemplos acima, teria sido uma forma de facilitar a leitura traduzir “maloca” por *hut* e “piroca” por *cock*? Acreditamos que sim, visto que se trata de um elemento característico dos índios amazônicos, por isso Gledson optou por realizar uma tradução domesticadora. Apesar de ser, em alguns casos, vista como negativa, de acordo com Venuti (2002), toda tradução envolve, em maior ou menor grau, um processo de domesticação.

Esse processo, como pontua Venuti (2002), já se inicia na escolha do texto a ser traduzido visto que, a partir do momento em que se escolhe um, outros são descartados, não por serem inferiores, mas porque há a necessidade de se escolher um para ser traduzido, e essa escolha é ideologicamente determinada.

Nesse aspecto, consideremos Gledson, que vem para o Brasil desde a década de 1970. Dentre todos os escritores que estudou – os autores contemporâneos com os quais entrou em contato e conheceu –, porque escolheu as obras de Milton Hatoum para serem traduzidas? Como podemos observar, Hatoum foi escolhido dentre outros autores contemporâneos, o que nos mostra que, de acordo com a visão do especialista em Estudos Brasileiros, ele merece ser traduzido para outros idiomas. Como já visto, as obras de Hatoum apresentam diferentes temáticas, algumas locais (cultura amazônica) outras globais (conflitos pessoais e familiares, imigração), fazendo que suas obras não apresentem apenas uma visão exótica do Brasil, contribuindo, assim, fortemente para que o estereótipo de país exótico comece a ser quebrado e as outras características do Brasil passem a ganhar visibilidade internacionalmente, por meio da tradução literária.

A domesticação “continua de forma mais contundente no desenvolvimento de uma estratégia de tradução que reescreve o texto estrangeiro em discursos e dialetos

domésticos, sempre uma escolha de certos valores domésticos em detrimento de outros” (VENUTI, 2002, p. 129). O tradutor escolhe valores a serem perpetuados através da tradução, inevitavelmente e inconscientemente muitas vezes. O processo de domesticação não termina com a finalização da tradução; ela “complica-se um pouco mais graças às formas diversas nas quais a tradução é publicada, revista, lida e ensinada, produzindo efeitos políticos e culturais que variam de acordo com diferentes contextos institucionais e posições sociais” (VENUTI, 2002, p. 130). Uma tradução de Shakespeare realizada por Millôr Fernandes, por exemplo, é diferente de uma tradução “clássica” de um mesmo texto shakespeariano, evidenciando que o processo de domesticação ocorre de diferentes formas quando se trata de uma mesma tradução.

Segundo Venuti (2002), o processo de domesticação atua diretamente na formação de identidades culturais. Para ele, “a tradução exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras”. Isso acontece porque “a seleção de textos estrangeiros e o desenvolvimento de estratégias de tradução podem estabelecer cânones peculiarmente domésticos, cânones que se amoldam a valores estéticos domésticos, revelando assim exclusões e admissões, centros e periferias que se distanciam daqueles existentes na língua estrangeira” (VENUTI, 2002, p. 131).

Fazemos aqui um parêntese e retomamos o exemplo das *Belas Infieis* para ilustrar o que Venuti postula acerca da domesticação nessas citações. O movimento mencionado ocorreu na França no século XVII. As traduções realizadas naquele período e país deveriam domesticar os textos de partida, conferindo-lhes a cor local francesa. Bem, não estamos defendendo que a domesticação seja uma estratégia tradutória ruim, mas, infelizmente, essas traduções tiveram uma influência negativa nas traduções brasileiras de certos autores, por exemplo, de Freud e de Dostoievski, que foram realizadas a partir das traduções francesas. Com o passar do tempo e com o advento da globalização, começou-se a perceber que havia alguns pontos nas teorias e nos postulados desses autores que estavam muito distantes dos textos de partida. Isso evidencia o grande poder que a tradução exerce na construção de identidades culturais. Por se tratar de um processo que permeia a tradução de qualquer texto, a domesticação, muitas vezes, acontece de forma inconsciente.

Da mesma forma, as traduções técnicas também apresentam condicionantes culturais, implicando, também, um processo de domesticação e, conseqüentemente, de formação de identidades culturais, visto que “as traduções técnicas – livros científicos ou jurídicos, por exemplo – permitem que os agentes alcancem e mantenham níveis de

especialidade. Mas também podem causar mudança social por meio da revisão de tais qualificações e assim modificar papéis ou funções institucionais” (VENUTI, 2002, p. 150).

A estrangeirização é o outro processo tradutório proposto por Venuti. Nele, busca-se marcar a diferença entre o texto de partida e o leitor da tradução, ou seja, evidencia-se que se trata de um texto traduzido, deixando marcas do texto de partida para que o leitor da tradução perceba que se trata de um texto que não foi, originalmente, escrito em sua língua materna. Nesse sentido, a estrangeirização prioriza uma tradução que não seja “fluyente”, ou seja, dá-se prioridade a uma tradução que cause estranhamento. Nos exemplos mencionados – tradução dos marcadores culturais “tapuia” e “urucum” –, Gledson buscou causar um estranhamento no leitor de língua inglesa, levando-o a questionar o que significavam aquelas palavras. O tradutor poderia ter domesticado esses dois marcadores culturais, buscando na língua inglesa palavras que tivessem sentido semelhante, mas preferiu marcar que se trata de um texto traduzido que não foi, inicialmente, escrito em inglês.

A esse respeito, Venuti postula que

[...] um projeto tradutório pode se distanciar das normas domésticas a fim de evidenciar a estrangeiridade do texto estrangeiro e criar um público-leitor mais aberto a diferenças linguísticas e culturais –, mas sem ter que recorrer a experiências estilísticas que são tão alienadoras a ponto de causarem o próprio fracasso. O fator-chave é a ambivalência do tradutor em relação às normas domésticas e às práticas institucionais nas quais elas são implementadas, uma relutando em identificar-se completamente com elas aliadas a uma determinação em dirigir-se a comunidades culturais diversas, elitizadas e populares (VENUTI, 2002, p. 166).

Outro elemento bastante importante nas obras de Milton Hatoum é a gastronomia amazonense. Na novela em análise, os pratos típicos mais enfatizados são a tartarugada e a farofa com ovos de tartaruga, além da grande variedade de peixes, pois a geografia favorece essa culinária: há muitos rios e, conseqüentemente, muitos peixes e tartarugas. Apesar de o contexto histórico da novela ser a primeira e segunda guerras mundiais, outros romances desse autor, situados nas décadas finais do século XX, também descrevem a mesma culinária.

Um desses hábitos gastronômicos pode ser exemplificado por esta passagem em que Florita (tapuia que sempre cuidou do protagonista, Arminto) serve uma das refeições: “[...] depois do banho ela serviu o almoço: feijão com *jerimum* e maxixe,

peixe na brasa e *farofa com ovos de tartaruga* (HATOUM, 2008b, p. 26, grifo nosso)". Em outro trecho, o narrador menciona que seu pai "[...] depois da missa [...] oferecia uma *tartarugada* para o povo (HATOUM, 2008b, p. 43, grifo nosso)". Essas duas passagens evidenciam o quanto tais pratos são característicos da cultura amazonense.

Na tradução, a primeira citação aparece da seguinte forma: "[...] *After the bath she served lunch: beans with **pumpkin and maxixe, grilled fish and farofa with turtle eggs*** (HATOUM, 2010, p. 25, traduzido por Gledson, grifo nosso)". Nesse caso, observamos que o tradutor, novamente, optou por incluir as palavras "maxixe" e "farofa" no glossário, valendo-se, assim, do processo de estrangeirização. Para "maxixe", o tradutor traz a seguinte explicação: "*a common low-growing plant (Cucumisanguria) with small, green, spiny fruit, much used for cooking*" (HATOUM, 2010, p. 158, traduzido por Gledson). E, em relação à "farofa", Gledson esclarece que se trata de "*a dish made of manioc flour, fried pieces of egg, meat etc. It is often used as a stuffing*" (HATOUM, 2010, p. 156, traduzido por Gledson). É interessante observar que o tradutor traz a acepção geral de farofa, ou seja, ele não explica, no glossário, que a farofa é feita com ovos de tartaruga, no contexto (exótico) da novela, por exemplo. Com esses recortes, constatamos mais um momento em que ocorre estrangeirização na tradução realizada pelo tradutor.

Entretanto, a palavra "jerimum" não foi incluída no glossário. Na cultura brasileira, apesar de ser usado para qualquer tipo de abóbora, tal vocábulo é mais corriqueiramente empregado nas regiões norte e nordeste do país, que possuem abóboras típicas da região. Pelo fato de o tradutor ter incluído "maxixe" e "farofa" no glossário, acreditamos que seria interessante incluir na lista o vocábulo "jerimum", já que se trata de uma palavra usada em contextos tão específicos. Apesar de que a escolha por "*pumpkin*" também traz muito bem a ideia do "jerimum", visto que a "*pumpkin*" também é aquela abóbora maior, estilo "abóbora moranga" que é utilizada para fazer doce, em contraposição às palavras "*courgette*" e "*zucchini*", por exemplo, que são utilizadas para descrever a "abobrinha". Vale lembrar que, enquanto no Brasil se faz doce de abóbora, na Inglaterra, EUA e Canadá, por exemplo, se faz a "*pumpkin pie*", ou seja, a torta doce de abóbora.

Com relação ao prato "peixe na brasa", observamos que a solução encontrada por Gledson foi utilizar a tradução *grilled fish*. Tal escolha evidencia que a tradução é, de fato, a interpretação que o tradutor faz do texto de partida, ou seja, Gledson interpretou "peixe na brasa" por "*grilled fish*", que não é, necessariamente, feito na

brasa. Entretanto, nós brasileiros sabemos que um peixe assado na brasa não é um peixe grelhado comum. Isso nos mostra que o tradutor é sujeito de si mesmo e que realiza escolhas que, em alguns casos, são realizadas automaticamente.

Com relação ao segundo exemplo, observa-se que o prato “tartarugada” é muito característico da cultura em questão, já que se trata de um prato muito recorrente em todos os romances de Milton Hatoum. Apesar de parecer estranho, mesmo para habitantes brasileiros fora do território amazônico, a carne de tartaruga é tradição na culinária amazônica. Trata-se de uma das carnes mais consumidas e apreciadas nesta cultura. Da tartaruga, aproveita-se tudo, até o casco, onde se faz a famosa “farofa com ovos de tartaruga”. A “tartarugada” que aparece na novela é uma espécie de guisado de tartaruga em que se cozinha a carne com outros ingredientes, tais como: batatas, cenouras, carás e inhames. Apesar de se tratar de uma questão cultural de origem indígena, a caça e consumo de carne de tartaruga não são “liberados”; hoje em dia, há políticas de uso e de manejo sustentável de tal “produto”, mas essa discussão não cabe aqui.

Com relação à tradução, John Gledson optou pela seguinte estratégia para solucionar a questão da “tartarugada”: “*After the Mass he gave a huge meal of turtle meat to the people* (HATOUM, 2010, p. 52, traduzido por Gledson, grifo nosso)”. A escolha por “*meal of turtle meat*” nos mostra que, de fato, antes de qualquer coisa, a tradução é interpretação e que as línguas são diferentes.

A título de exemplificação, trazemos a tradução, também realizada por Gledson, da palavra “tartarugada” em uma passagem do romance *Cinzas do Norte* (2005, p. 19) em que Jano (pai do protagonista Raimundo) diz que adora tartarugada. Em tradução para o inglês, o escolhido foi “*I adore turtle stew*” (*Ashes of the Amazon*) (HATOUM, 2008a, p. 21, traduzido por Gledson). Esse exemplo comprova a premissa de que o tradutor é um sujeito sócio-histórico-ideologicamente construído e traduzido, já que Gledson procedeu de forma distinta em diferentes momentos. Mesmo em se tratando de duas obras de Hatoum traduzidas pelo mesmo sujeito, em cada uma das traduções Gledson realizou uma leitura diferente e, conseqüentemente, uma tradução distinta para o mesmo termo em português. A este respeito, Arrojo (1986) afirma que

[...] ainda que um tradutor conseguisse chegar a uma repetição total de um determinado texto, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do “original”; revelaria, inevitavelmente, uma leitura, uma interpretação desse texto que, por sua vez, será, sempre, apenas *lido* e

interpretado, e nunca totalmente decifrado ou controlado (ARROJO, 1986, p. 22).

Como podemos observar, a tradução é sempre leitura e interpretação, o que evidencia que o significado não é estático, ou seja, não pode ser “controlado”. Da mesma forma que Gledson leu em momentos diferentes as obras de Hatoum, suas traduções, conseqüentemente, foram distintas. Ou seja, Gledson estava em diferentes momentos de sua vida, não era a mesma pessoa nas duas situações. E, como a tradução é o reflexo das ideologias, leituras do tradutor, a tradução do termo tartarugada foi distinta. Em suma, todo processo tradutório passa pela leitura e interpretação do tradutor, implicando, conseqüentemente, transformações.

Além da gastronomia, lendas e *mito do Eldorado*, as festas também são muito representativas da cultura presente na obra em estudo. Há uma passagem em que Dinaura convida Arminto para a festa da *Santa Padroeira*. De acordo com o narrador, tratava-se de uma festa muito popular:

A festa é na noite de 16 de julho e até hoje afogueia a cidade. Vinham romeiros do interior do Amazonas e do Pará. Lembro que meu pai trazia muitos fiéis de Manaus. **Dormiam e comiam no barco**; à noite, pediam à Virgem proteção para Amando. Eu ouvia as preces, e via os fiéis no convés com uma vela acesa na mão. **Parecia um barco em labaredas, uma cobra grande iluminada na margem do Amazonas**. Em julho o homem esbanjava mesmo. Pagava os enfeites da praça, a pintura da igreja do Carmo, dos mosteiros e paróquias, a roupa nova dos leprosos, a capa e o cordão dos devotos à virgem. Depois da missa ele oferecia uma tartarugada para o povo (HATOUM, 2008b, p. 43, grifo nosso).

Em tradução para o inglês:

[...] *The festival was on the night of 16 July, and still lights the town every year. Pilgrims came from the interior of Amazonas and Pará. I remember my father used to bring many of the faithful from Manaus. **They ate and slept in the boat**; at night they asked the Virgin to protect Amando. I heard the prayers and saw the faithful on the deck with burning candles in their hands. **It looked like a boat in flames, like a great anaconda lit up on the bank of the Amazon**. In July, Amando really had been lavish with his money. He paid for the decoration of the square, the painting of the Carmo Church, the monasteries and parish churches, the new clothes for the lepers, the capes and ropes for the devotees of the Virgin. After the Mass he gave a huge meal of turtle meat to the people* (HATOUM, 2010, p. 52, traduzido por Gledson, grifo nosso).

Nessa passagem, o que podemos destacar é a religiosidade presente na novela. Como o narrador nos mostra, seu pai trazia fiéis de Manaus. Isso evidencia, também, quão influente Amando era, visto que trazia os fiéis, fornecia abrigo e comida. Vale ressaltar que, novamente, aparece a questão do transporte fluvial: os fiéis vinham de Manaus de barco e nele se abrigavam no período em que em Vila Bela ficavam. Nesse trecho, aparece, ainda, outra expressão bem característica da região: novamente, há a metáfora da “cobra grande”, que aparece como representação do barco aceso com as velas dos fiéis. Na tradução, Gledson optou por traduzir “cobra grande” por “*great anaconda*”, o que evidencia, mais uma vez, que o tradutor optou por estrangeirizar e dar visibilidade à cultura amazônica.

Na passagem a seguir, o narrador retrata a alegria que a festa trazia para todos:

Na tarde de 16 de julho as órfãs e as internas entraram na praça do Sagrado Coração de Jesus em fila indiana. Ninguém usava uniforme. Vi as filhas de famílias ricas separadas das órfãs, e **uma roda de meninas tapuias encolhidas pela timidez e pobreza**. Todas gostavam da festa da Padroeira porque era o dia mais livre do ano. Podiam atolar os dentes na comida e nos doces; podiam dançar e cantar até as dez da noite. As mais **afeitas** escapavam para a beira do rio e se enxeriam para os rapazes de Manaus e Santarém. Diz que três ou quatro órfãs engravidavam na noite de devoção à Virgem, mas eu não quis saber se era verdade. O que eu mais queria era ver Dinaura. Ouvi o coral das internas; depois o Trio Tavares tocou **modinhas com cavaquinho, violino e nhapé, um chocalho indígena**. Quando anoiteceu o bispo pediu ao povo que ouvisse em silêncio a penitência das sete órfãs (HATOUM, 2008b, p. 44, grifo nosso).

Com essa passagem, é possível observar alguns elementos da música amazonense, além de mostrar um pouco a realidade das meninas órfãs do Amazonas, as tapuias.

On the afternoon of 16 July the orphans and the boarders entered the Square of the Sacred Heart of Jesus in single file. Nobody wore a uniform. I saw the daughters of the wealthy families separated from the orphans, and a circle of tapuia girls shrinking back, paralysed by shyness and poverty. They all loved the Patron's festival because it was the freest day in the year. They could sink their teeth into the food and sweets; they could dance and sing till ten at night. The boldest of them ran down to the edge of the river and pushed themselves into the company of the boys from Manaus and Santarém. Three or four orphans, they say, got pregnant on the night of devotion to the Virgin, but I had no desire to know if it was true or not. What I wanted most was to see Dinaura. I heard the choir of the boarding girls; then the Tavares Trio played modinhas with a cavaquinho, a violin and a nhapé, an indigenous kind of maracas. As darkness fell, the bishop

asked everyone to listen in silence to the penance of seven orphans (HATOUM, 2010, p. 53-54, traduzido por Gledson, grifo nosso).

No que concerne às referências musicais apresentadas na novela, observamos alguns elementos característicos da música amazonense. De acordo com o dicionário *Aurélio*, “modinha” é uma “cantiga popular urbana com acompanhamento de violão; moda”. O “cavaquinho”, por seu turno, é uma “pequena viola, de 4 cordas simples e dedilháveis”. Para “cavaquinho”, o glossário esclarece que se trata de “a *small guitar, similar to a ukelele, very widespread in Brazil and used in folk ensembles*” (HATOUM, 2010, p. 156, traduzido por Gledson). E, para “modinha”, “*a traditional form of popular song, usually sentimental in tone and in the minor key*” (HATOUM, 2010, p. 158, traduzido por Gledson). A palavra “nhapé” aparece em itálico, mas no próprio texto há uma explicação do que ele é, ou seja, um chocalho indígena. Na tradução, o tradutor procede da mesma maneira: “and a *nhapé*, an indigenous kind of maracas”.

Quando as órfãs começam a fazer suas preces, mais lendas emergem do imaginário coletivo amazonense. A primeira jovem conta que “numa noite de chuva ela foi possuída pela Cobra-Grande e ficou tão agitada que toda a ilha começou a tremer, e por isso o rio Amazonas inundou sua casa (HATOUM, 2008b, p. 44)”. Outra jovem relatou que antes de se mudar para o orfanato não parava de sonhar com sangue. Tratava-se da primeira menstruação. Pelo fato de sentir muitas dores, seu tio a levou para ser curada por um pajé da aldeia. Ao chegarem ao pajé,

Maniva foi proibida de entrar na casa, porque o sangue da menstruação era maléfico para os pajés. Sangue sagrado. Proibido. Era enviado pelos espíritos da natureza: os trovões, as águas, os peixes e até os espíritos dos mortos. **Então o pajé contou que o criador do mundo chupou o rapé-paricá da vagina de sua sobrinha que estava menstruada, dormindo.** Uma parte do pó caiu na terra dos povos da Amazônia e se espalhou por toda a floresta, mas só os pajés podem cheirar o pó do cipó e ver o mundo, só eles podem abrir a visão e depois transformar, criar e curar os seres. (HATOUM, 2008b, p. 44-45, grifo nosso).

Na tradução para o inglês:

[...] one rainy night she had been possessed by the Cobra-Grande and had become so agitated that the whole island began to tremble, and as result the river Amazon had flooded her house. She then knelt and prayed to expel this profane story from her mind (HATOUM, 2010, p. 54).

[...]

Maniva was forbidden from entering the house because menstrual blood was harmful to the shamans. It was sacred, prohibited blood. It was sent by the spirits of nature: thunder, water, fish and even the spirits of the dead. Then the shaman said that the creator of the world sucked the powder, made from crushed paricá leaves, from his niece's vagina when she was menstruating, asleep. Some of the powder was scattered over the lands of the peoples of the Amazon and spread throughout the forest, but only the shamans can smell the powder and see the world; only they have had the power to open people's eyes and then transform, create and cure other beings (HATOUM, 2010, p. 56-57, traduzido por Gledson, grifo nosso).

O excerto acima traz um ótimo exemplo para discutirmos alguns pontos dos postulados de Derrida a respeito de tradução. Trata-se da palavra “pajé”. Na tradução para o inglês, Gledson optou por utilizar a palavra “*shaman*”. Em português, existe a palavra “xamã”, entretanto, ela não tem a mesma significação que pajé, apesar de, algumas vezes, essas duas palavras serem utilizadas como sinônimas. De acordo com o dicionário *Aurélio*, o substantivo “pajé” significa “para os indígenas brasileiros, indivíduo que tem o poder de comunicar-se com potências e seres não humanos e realizar curas e outros atos rituais”. O “xamã”, por sua vez, é, “entre certos povos, espécie de sacerdote que recorre a forças ou entidades sobrenaturais para realizar curas, adivinhação, exorcismo, encantamentos, etc.”. Essas definições evidenciam que, em português, “pajé” seria um “xamã” indígena, se compararmos os dois substantivos. Isso nos leva a inferir que “pajé” é uma especificação tipicamente brasileira, visto que em inglês se utiliza “*shaman*” e, em português, também existe a palavra “xamã”, apesar de sua significação ser um pouco distinta.

A primeira questão digna de nota é a *différance* proposta por Derrida. Com relação a esse conceito, Batalha & Jr. afirmam que,

[...] ao cunhar o termo *différance*, o pensamento derridiano leva o conceito de Saussure de “diferença” às últimas consequências, desenvolvendo criticamente a teoria do signo saussuriano. *Différance* (diferência/diferância), palavra inexistente no francês, remete-se à diferença e ao mesmo tempo àquilo que se vai diferir, ou seja, tem a ver com a alteridade e também com o provisório, com uma promessa de sentido que jamais se cumpre. Como essa promessa é postergada e jamais levada a cabo, encontrar a tradução de uma palavra que parece intraduzível, para o filósofo, evidencia o contínuo deslocamento do centro e das margens, desconstruindo, por conseguinte, conceitos solidamente estabelecidos (BATALHA; PONTES JR, 2007, p. 68).

A *différance*, portanto, não é nem uma palavra, nem um conceito, e sim a ideia de algo ambíguo e provisório. Assim é o modelo cultural “pajé”. Tal palavra, a partir

das acepções presentes em sua tradução para o inglês *shaman*, mostra-nos que se trata de um conceito sem sentido fixo, como fica claro quando vemos sua tradução para o inglês, *shaman*. Além disso, trata-se de um sentido provisório, ou seja, em outros momentos, diferentes tradutores e até mesmo o próprio Gledson, podem atribuir outra tradução para essa mesma palavra, como vimos, por exemplo, com as diferentes traduções de “tartarugada” realizadas por Gledson em diferentes momentos. A *différance* fica clara, ainda, no exemplo de “pajé”, porque apresenta uma “promessa de sentido que jamais se cumpre”, ou seja, o sentido de “pajé” não é e nem nunca será fixo; não pode, dessa forma, ser controlado e, conseqüentemente, não há a possibilidade de uma tradução permanente para um determinado termo como “pajé”, por exemplo. Além disso, a promessa de uma tradução “perfeita” é sempre postergada e jamais se cumpre. A palavra “pajé” sempre significará de forma diferente para leitores diferentes, pois cada leitor, sócio-histórico-ideologicamente construído e situado, realiza uma leitura diferente e, conseqüentemente, uma tradução diferente. Com isso, “encontrar a tradução de uma palavra que parece intraduzível, para o filósofo, evidencia o contínuo deslocamento do centro e das margens, desconstruindo, por conseguinte, conceitos solidamente estabelecidos” (BATALHA; PONTES JR, 2007, p. 68). Aqui reside a desconstrução proposta por Derrida.

Outra questão importante a ser discutida a partir do exemplo “pajé” é a metáfora da “torre de Babel”. Para Derrida (2002, p. 11-12), “a ‘torre de Babel’ não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica”. Como já mencionado, a empreitada da construção da torre não se concretiza. Ao destruir a torre, Deus ressalta a impossibilidade de se alcançar a homogeneidade das línguas e, com isso, torna impossível a tradução. A tentativa da construção da torre simboliza uma busca por completude, já que, com sua construção, a família tenta tornar seu nome conhecido em todas as línguas, mas fracassa.

O mesmo ocorre com a tentativa de completude na tradução. Ela é impossível, não há completude na tradução da palavra “pajé”; a tradução sempre será incompleta, sempre faltará algo; o tradutor sempre buscará um sentido completo que não existe e nunca existirá. Para Derrida, *différance* tem a ver com a alteridade, outridade, pois ela é o oposto do etnocentrismo, ou seja, ela busca reconhecer o “outro”, suas

particularidades e suas diferenças. A *différance* valoriza a cultura do “outro”, buscando dar-lhe visibilidade.

A utilização de redes para o descanso também está muito presente na novela. Trata-se de um elemento cultural muito representativo da região amazônica. Tal hábito se dá por influência da cultura indígena presente na Amazônia e também pela falta de recursos financeiros. Na novela, na casa de Arminto se usam redes, mas há também camas, já que se trata de uma família abastada. O pai, Amando, por ser de outra geração, dorme na rede e, quando Arminto retorna para o “Palácio Branco”, a rede de seu pai ainda está no mesmo lugar: “[...] Notei que a rede de Amando estava armada no mesmo lugar da sala [...]” (HATOUM, 2008b, p. 25). Mas, como já mencionado, há camas na casa do narrador: “(...) Meu quarto, arrumado, com o mosquiteiro estendido sobre a cama, como se eu não tivesse saído de casa.” (HATOUM, 2008b, p.25-26). Entretanto, apesar de ter uma cama, Arminto também faz uso da rede: “Almocei sem vontade e, como era cedo para ir à praça, deitei na rede da sala e fiquei pensando em Estrela; pensava nela para não sofrer com mais uma desfeita de Dinaura” (HATOUM, 2008b, p. 49).

Observamos, na tradução, que John Gledson traduziu esse traço cultural tão comum na Amazônia da seguinte forma: “*I noted that Armando’s hammock was slung in the same place in the parlour*” (HATOUM, 2010, p. 24, traduzido por Gledson). Nesse ponto, notamos que a rede do pai de Amando continuou armada, mesmo depois de sua morte, talvez como uma forma de recordação do pai. Neste outro exemplo: – “*I lunched with no appetite, and as was too early to go to the square, I lay down in the hammock in the parlour and thought about Estrela; I was thinking about her so as not to suffer more disappointment at the hands of Dinaura*” (HATOUM, 2010, p. 63, traduzido por Gledson) – aparece o costume de tirar uma “sesta” depois do almoço na rede. E, por fim, temos o fragmento em que é mencionado o “mosquiteiro”, muito comum nas regiões próximas a rios, devido à quantidade de mosquitos. Em inglês, a tradução para mosquiteiro é “mosquito net”: “[...] *My room was cleaned and ready, with the mosquito net hung over the bed as if I’d never left home*” (HATOUM, 2010, p.24-25, traduzido por Gledson).

A Amazônia é conhecida por ser o mundo das águas, ao contrário do nordeste brasileiro, por exemplo, que é o mundo da seca e do sertão. Com isso, dada a geografia dessa região brasileira, o transporte foi e ainda é predominantemente fluvial. Na novela, consequentemente, é muito forte a presença desse tipo de transporte, tratando-se, assim,

de mais um elemento da cultura em estudo. Vejamos um exemplo: “desembarquei em Vila Bela às duas horas da tarde de 24 de dezembro e, quando avistei o palácio branco, senti a emoção e o peso de quem volta para casa. Aqui eu era outro. Quer dizer, eu mesmo: Arminto, filho de Amando Cordovil, neto de Edílio Cordovil, filhos de Vila Bela e deste rio Amazonas” (HATOUM, 2008b, p. 25). Nesse ponto, observamos uma passagem em que o narrador retorna à sua cidade natal por meio do transporte fluvial. Na tradução para o inglês, temos:

I disembarked at Vila Bela at two in the afternoon of 24 December, and when I caught sight of the white palace, I felt the emotion and sense of oppression you feel when you return home. Here I was someone else. That is, I was myself: Arminto, the son of Amando Cordovil, grandson of Edílio Cordovil, sons of Vila Bela and the River Amazon (HATOUM, 2010, p. 23-24, traduzido por Gledson).

A pobreza e, conseqüentemente, a violência contra as crianças amazonenses é retratada na novela. Muitas são as meninas que são abandonadas e sofrem outro tipo qualquer de violência. Florita, a mulher que cuidara de Arminto desde que ele era uma criança, não tem família, adotando, assim, a família de Arminto como sua. Florita retrata a situação de inúmeras indígenas que eram trazidas para a cidade e “adotadas” por famílias com melhores condições para que elas trabalhassem na casa. Essas são as tapuias amazonenses. Vale lembrar, nesse ponto, que na tradução Gledson explica que a palavra tapuia “*in the novel, is used to mean an indigenous person who, through subjection to white people, has lost part of his or her own culture*” (HATOUM, 2010, p. 161, traduzido por Gledson). Apesar de triste, esse também é um dos modelos simbólicos presentes na obra em análise.

Por fim, é de se observar que nossa análise evidencia que, em relação à tradução dos aspectos culturais presentes na novela *Órfãos do Eldorado* (2008), a tradução de termos culturalmente marcados é uma tarefa complexa, mas possível. Agora, passaremos à análise de comentários críticos acerca de todas as obras de Hatoum que foram traduzidas para o inglês.

3.3 AS REPRESENTAÇÕES DE TRADUÇÃO COM BASE NA CRÍTICA INTERNACIONAL DAS OBRAS DE MILTON HATOUM

As obras de Milton Hatoum, graças às traduções para outros idiomas, têm repercutido internacionalmente, fato comprovado pelo grande número de citações na mídia internacional na internet, por exemplo: *web sites*, como *The New York Times* (jornal norte-americano), *The Telegraph* e *The Guardian* (jornais britânicos). Dentre os elementos abordados nas críticas internacionais recolhidas, destacamos os seguintes aspectos: conflitos familiares, imigração, cultura amazônica e aspectos da tradução. Nesse sentido, é importante analisar como a crítica internacional está recebendo as obras do referido autor traduzidas para o inglês e, também, a representação do tradutor nas críticas. Além disso, também é importante observar qual a visão de Brasil que se veicula internacionalmente por intermédio desses comentários críticos.

3.3.1 Conflitos familiares

Hatoum é conhecido pelos dramas familiares representados em seus romances. Todos eles, em maior ou menor grau, apresentam conflitos familiares muito intensos que são primordiais para o desenrolar das narrativas.

Com relação ao primeiro romance de Hatoum, *Relato de um Certo Oriente* (1989), traduzido inicialmente como *The Tree of the Seventh Heaven* (1994) e, posteriormente, em nova tradução, sob o título de *Tale of a Certain Orient* (2004), todos os ensaios críticos escolhidos comentam a respeito do conflito familiar presente no romance. De acordo com Packer (2011, p. 01), o romance “nos fala sobre a problemática história de uma família libanesa-brasileira na metrópole de Manaus e foca nas representações da figura da matriarca Emelie” (tradução nossa).¹⁰ Aqui já observamos que a crítica ressalta a questão do hibridismo e, conseqüentemente, do exotismo das obras de Hatoum. Ou seja, trata-se de um contexto de imigração, uma família de libaneses-brasileiros, em um contexto exótico, Manaus.

Em uma resenha da *Kirkus reviews* (revista norte-americana), encontramos um comentário mais detalhado acerca do conflito:

¹⁰tells the problematic story of a Lebanese-Brazilian family in the Amazonian metropolis of Manaus and focuses on representations of a matriarch figure, Emelie.

[...] vários narradores revelam a luta destrutiva entre os membros dispersos de uma família de imigrantes libaneses. Sua história segue por inúmeras gerações através de quase oito décadas, começando com a conflituosa realocação do clã para a cidade portuária de Manaus, e culminando com a imponente progressão da morte da matriarca Emelie, cujo ardente cristianismo desafiou tanto a fé muçulmana de seu marido quanto às diversas negligências de seus filhos e seus parentes (TRAFALGAR, 2005, p. 1, tradução nossa)¹¹.

Nesse excerto, o crítico comenta que a figura da matriarca Emelie é fundamental para o desenrolar da trama. Tudo começa com o retorno da narradora principal (neta da matriarca) a Manaus após um longo período de ausência. Essa narradora vai, através de várias formas e recursos, resgatando e reanimando o conflituoso passado de sua família. Além disso, o crítico comenta acerca do fazer literário de Hatoum, mencionando uma das técnicas narrativas utilizadas, ou seja, a multiplicidade de vozes narrativas.

O conflito circunda as memórias da matriarca Emelie, que está doente e prestes a morrer. Nas palavras de Mensah (2000, p. 1),

O romance concentra-se nas memórias que são evocadas quando Emelie fica doente, e descobre que está morrendo. A neta de Emelie repentinamente volta para casa para visitar a avó que está prestes a morrer, pela primeira vez desde sua infância, e sua visita repentina é essencialmente o gatilho que acende as memórias vívidas de sua vida familiar passada em Manaus. A neta de Emelie se reúne com muitos outros membros da família que ela não via desde sua partida do porto de Manaus, e nem todos esses encontros são preenchidos com alegria e felicidade. Esta tensão no passado e no presente da família fica clara quando nós descobrimos que apesar de existirem lembranças felizes de sua infância em Manaus, também há a persistente devastação de eventos que aconteceram enquanto ela ainda era apenas uma menina crescendo em Manaus. Essas questões e eventos têm distanciado a família e não deixou de causar conflitos dentro da estrutura familiar (tradução nossa)¹².

¹¹Multiple narrators reveal the internecine warfare among the scattered members of a Lebanese immigrant family. Their story follows several generations through nearly eight decades, beginning with the clan's embattled relocation to the Amazon port city of Manaus, and climaxing with the stately progression toward death of its matriarch Emelie, whose ardent Christianity has challenged both her husband's Muslim faith and their children's and relative's miscellaneous derelictions.

¹²The novel centres on memories which are evoked and awaken when Emilie becomes ill, and is discovered to be dying. Emilie's granddaughter returns home suddenly to visit her dying grandmother for the first time since her childhood, and it is her sudden visit home which is essentially the trigger which ignites the vivid memories of her past family life in Manaus. Emilie's granddaughter is reunited with many other family members who she has not seen since her departure from the port of Manaus, and not all of these reunions are ones filled with joy and happiness. This strain on the families past and present becomes clear when we discover that although there are some happy memories of her childhood in Manaus, there is also the lingering devastation of events which took place while she was still a child growing up in Manaus. These issues and events have driven the family apart and have not ceased to cause conflict within the family structure.

Nesse ponto, observa-se a forma como as memórias vão mostrando ao leitor a instauração e a manutenção do conflito na família da matriarca Emelie. Aqui, destaca-se outra característica do fazer literário de Hatoum: a utilização do memorialismo.

No segundo romance do autor, *Dois Irmãos* (2000) / *The Brothers* (2002), também estamos diante de um romance familiar. No entanto, essa obra é, mais especificamente, a conturbada história dos irmãos gêmeos Omar e Yaqub, que desencadeiam um conflito que se expande para a família toda. Como enfatiza Butler (2002, p. 1), o romance

[...] retrata não apenas a inexorabilidade de sua rivalidade, mas a maneira como ela gradualmente desmantela os laços familiares circundantes. Há a mãe, unilateral em suas afeições, o pai, doente de ciúmes do menino que roubou o amor de sua esposa, e, talvez o mais comovente de todos, o narrador da história, Nael, que descobrimos ser o filho ilegítimo da empregada nativa e de um dos gêmeos – mas qual deles? (tradução nossa)¹³.

De acordo com Searle (2002, p. 1), ainda com relação aos gêmeos, “eles crescem para odiar um ao outro quase como um legado da sangrenta herança comunalista de seus pais”¹⁴. Quando os gêmeos são adolescentes, Yaqub é mandado para o Líbano, porém, quando retorna,

[...] o ódio fraternal ainda é intenso e Yaqub se muda para São Paulo para se qualificar e trabalhar como engenheiro, quase partindo o coração de sua mãe que fez de sua vida a tentativa de reconciliar seus filhos – um que vive por pura ambição, e o outro que exemplifica a anti-ambição da carne e uma vida de paixão desencadeada e de raiva (SEARLE, 2002, p. 1, tradução nossa)¹⁵.

O conflito entre ambos toma proporções tais que a crítica acaba comparando-os aos irmãos Cain e Abel: “imagine a história de Cain e Abel transportada para uma cidade nas margens do Amazonas na metade do século XX e você terá o gostinho deste **estranho e assombroso** romance”¹⁶. O autor da resenha ainda nos diz que “seus pobres

¹³:it portrays not just the inexorability of their feud, but the way it [...] gradually dismantles the surrounding family bonds. There’s the mother, tragically one sided in her affections, the father, broken by jealousy of the boy who has stolen his wife’s love, and perhaps most touchingly of all, the story’s narrator, Nael, who we discover is the illegitimate offspring of the Indian maid and one of the twins – but which one?

¹⁴they grow to hate each other almost as a legacy of their parents’ own bloodletting communalist heritage.

¹⁵to qualify and practice as an engineer, almost breaking the heart of his mother, who has made her life’s work the reconciliation of her sons – one who lives for sheer ambition, the other who exemplifies the anti-ambition of the flesh and a life of unleashed passion and anger.

¹⁶:imagine the story of Cain and Abel transported to a town on the banks of the Amazon in the mid-20th century and you will have the flavour of this strange and haunting novel.

pais anseiam que eles se reconciliem, mas como leitor você sente que isso nunca acontecerá. Há algo implacável em seu ódio”¹⁷(ROBSON, 2002, p. 1, tradução e grifo nossos). Por que um romance estranho e assombroso? Pelo cenário, pelo conflito, pelo ódio presente na narrativa.

No terceiro romance de Hatoum, *Cinzas do Norte* (2005) / *Ashes of the Amazon* (2008), também nos deparamos com um conflito familiar, mais especificamente entre pai e filho. De acordo com Sethi (2009, p. 1, tradução nossa), à medida “que o golpe militar se intensifica, uma batalha feroz entre as vontades do pai, Jano, e seu filho, Mundo, é travada, um tema de rivalidades familiares [...]”¹⁸. O resenhista apresenta um pouco sobre o contexto do romance: período em que ocorre o golpe militar no Brasil. Jano tem planos para o futuro de Mundo, porém o filho vai completamente contra tudo o que o pai tenta obrigá-lo a ser e a fazer. Mundo anseia ser artista, desenhista, entretanto, para o pai, artistas são “vagabundos”.

Da mesma forma, em *Órfãos do Eldorado* (2008) / *Orphans of Eldorado* (2010), primeira novela de Hatoum, há o conflito familiar entre Arminto e seu pai Amando Cordovil, grande empresário que fez fortuna durante o ciclo da borracha. O pai despreza o protagonista pelo fato de, segundo ele, Arminto ter sido a causa da morte de sua esposa amada: “sua mãe te pariu e morreu”.

Nas palavras de Engles (2010, p. 1, tradução nossa),

Arminto Cordovil é desprezado por seu poderoso pai, Amando, porque sua mãe morreu no momento de seu parto. Ele é mandado para uma pensão no porto de Manaus onde logo sucumbe a prostitutas licenciosas e farras. Inesperadamente convocado a comparecer no “palácio branco” de seu pai rio abaixo em Vila Bela, ele chega a tempo de ver seu pai morrer a seus pés antes de dizerem uma palavra um ao outro. Arminto herda a fortuna e a empresa de transporte, mas não o braço forte dos Cordovil¹⁹.

Isso nos mostra que realmente se trata de uma relação muito conflituosa entre pai e filho, relação esta que não tem resolução, visto que Amando morre sem ter a chance de ter uma última conversa com o filho. Fica claro, com esse exemplo de *Órfãos*

¹⁷(their poor parents long for them to be reconciled; but as a reader you sense that it is never going to happen. There is something implacable in their hatred)

¹⁸as military coups rage, a fierce battle of wills is waged between the father, Jano, and his son, Mundo, a theme of familial rivalries.

¹⁹Arminto Cordovil is despised by his powerful father, Amando, because his mother died giving birth to him. He is sent to a boarding house in the port of Manaus where he soon succumbs to licentious whoring and carousing. Unexpectedly summoned to his father’s “white palace” downriver in Vila Bela, he arrives in time to see Amando die at his feet before they’ve uttered a word to each other. Arminto inherits the fortune and freight company, but not the strong arm of the Cordovils.

do *Eldorado* (2008), que a temática do conflito familiar está presente em todas as obras de Milton Hatoum. Assim como os conflitos familiares, a questão da imigração também é evidenciada na crítica internacional.

3.3.2 Imigração

O tema da imigração libanesa no Brasil é recorrente, pelo menos, nas duas primeiras obras do autor amazonense. Tanto a crítica nacional quanto a internacional têm discorrido acerca desse tema que está presente em *Relato de um Certo Oriente* (1989) / *Tale of a Certain Orient* (2004) e *Dois Irmãos* (2000) / *The Brothers* (2002).

No que diz respeito ao primeiro romance de Hatoum, *Relato de um Certo Oriente* (1989), Mensah (2000) afirma que muito do que está presente na obra é, também, parte da vida do escritor:

Os cenários deste romance são mais ou menos os mesmos da infância do próprio Hatoum. Ele não apenas foi criado em Manaus como é, também, descendente de uma grande família de imigrantes libaneses. Esta é a chave que permite que Hatoum capture essas memórias realistas, vivas, comoventes e coloridas da vida ficcional da família de Emelie no porto de Manaus (MENSAH, 2000, p. 1, tradução nossa)²⁰.

De fato, muito do que é apresentado nos romances de Hatoum faz, também, parte de sua própria realidade, parte do que ele mesmo vivenciou e conheceu. Dessa forma, o romance apresenta traços autobiográficos. A esse respeito, em uma entrevista, Hatoum afirma que a personagem Soraya foi inspirada em uma prima surda-muda que Hatoum teve e que também morreu em um atropelamento. Ao ser questionado a respeito de qual foi a motivação para a morte de Soraya, neta de Emelie, em um acidente em *Relato de um Certo Oriente* (1989), Hatoum afirma:

Isso aconteceu em minha família. Quando eu era criança, brincava muito com uma prima que era surda-muda, como está no livro. E, um dia, ela saiu correndo para a rua e foi atropelada por um ônibus. Morreu instantaneamente. Foi uma das cenas mais chocantes de minha infância, uma cena que nunca esqueci. Eu me lembro do desespero e da tristeza da mãe dela (minha tia) e dos parentes chorando quando souberam que ela foi atropelada. Eu era muito pequeno, devia ter uns

²⁰The novel's settings are based in Manaus, a small village in the middle of the Amazons of a Brazilian rainforest river port. The settings of this novel are or more or less exact to the upbringing of Hatoum himself. Not only was he raised in Manaus as a child, also a descendant of a large, Lebanese immigrant family. This is the contributing key which allows Hatoum to capture such realistic, vivid, touching and colorful memories of the fictional lives of Emelie's extended family in the port of Manaus.

seis anos, mas esse fato ficou muito marcado em minha memória. É um episódio autobiográfico, no sentido de que aconteceu algo parecido à cena do romance. A memória inventa suas versões a partir de um fato do passado (GEBALY, 2010, p. 3).

Em *Dois Irmãos* (2000), o tema da imigração também está latente. Estamos, novamente, diante de uma narrativa em que são apresentados os conflitos familiares de uma família de libaneses. E, de acordo com Eder (2002, p. 1, tradução nossa), “Hatoum evoca brilhantemente, de modo cômico e nostálgico, a vida dessa comunidade ribeirinha de libaneses. Ele evoca os cheiros, sabores, barulhos e a agitação da antiga cidade de Manaus”²¹.

Pelo fato de, em suas obras, alguns de seus personagens serem imigrantes, algumas vezes Hatoum é classificado meramente como um escritor de literatura imigrante. Entretanto,

[...] embora apresente personagens imigrantes em suas obras, Hatoum tampouco pode ser considerado um escritor da imigração por excelência. Seus romances ultrapassam a temática, abordando outros tópicos, a exemplo das questões político-culturais do norte do Brasil. O autor não fixa identidades para seus personagens, ao contrário, propicia leituras que ultrapassam a cristalização na caracterização do imigrante (CHIARELLI, 2007, p. 36).

E continua,

Hatoum escapa do rótulo de escritor da imigração por não propor, em sua obra, nenhum tipo de institucionalização da categoria do imigrante, evitando a possibilidade de ser visto como portador de um valor absoluto que englobe esses indivíduos. Ainda que traga no cerne de suas questões tal problemática, situar Hatoum única e exclusivamente sob tal rubrica equivaleria a empobrecê-la, diminuindo em complexidade o alcance da reflexão a que se propõe (CHIARELLI, 2007, p. 37).

Ou seja, o presente romance apresenta um projeto literário que busca não apenas enfatizar a figura do imigrante em si, mas também

[...] criar dissonâncias na construção monolítica da imagem do imigrante, proporcionando múltiplas possibilidades de enriquecer o debate. Traz [...] à cena personagens de extrema complexidade, vivenciando situações e dramas que não circunscrevem a figura do imigrante ao clichê, pelo contrário, acabam por ampliar essa

²¹Mr. Hatoum lustrously evokes, in a mode as much of comedy as nostalgia, the life of his Lebanese riverside community. He evokes the smells, savors, noises and bustle of Manaus's old town and waterfall.

experiência possibilitando outros desdobramentos da questão (CHIARELLI, 2007, p. 38).

As questões e os problemas referentes à imigração são, portanto, mais globais, extrapolando, assim, o aspecto meramente local, e é justamente isso que Hatoum defende.

Realizado esse resgate dos elementos que a crítica internacional apresenta sobre as traduções dos romances de Milton Hatoum para o inglês, passaremos, agora, aos aspectos relacionados à cultura amazônica, os quais são mencionados nas críticas às obras de Hatoum.

3.3.3 Cultura amazônica e a ênfase ao seu exotismo²²

Conforme mencionado, o Brasil é conhecido internacionalmente de forma estereotipada, por meio de elementos culturais amplamente ressaltados, tais como: samba, futebol, mulheres bonitas e florestas exuberantes, especialmente a amazônica. Isso se reflete, também, no campo da tradução, que emprega o exotismo brasileiro como motivo para traduzir as obras brasileiras para outros idiomas. O suposto “exotismo” brasileiro vem de longa data; tudo começa com o próprio “descobrimento” do Brasil. Basta retomar os primeiros textos produzidos nas terras tupiniquins, a exemplo da carta de Pero Vaz de Caminha, que descreve a primeira impressão do homem branco diante do índio:

Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas. Vinham todos rigidamente em direção ao batel. E Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os depuseram.

[...]

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixar de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência. Ambos traziam o beijo de baixo furado e metido nele um osso verdadeiro, de comprimento de uma mão travessa, e da grossura de um fuso de algodão, agudo na ponta como um furador. Metem-nos pela parte de dentro do beijo; e a parte que lhes fica entre o beijo e os dentes é feita

²² Etimologicamente, “exótico” vem do latim *exoticus* derivado do grego *exotikos*. A palavra traz a ideia de algo que é estranho, estrangeiro, que está fora de sua ótica, ou seja, a ideia de algo exótico sempre é relativa, pois depende do ponto de vista de quem vê o que é considerado exótico (CUNHA, 1982).

a modo de roque de xadrez. E trazem-no ali encaixado de sorte que não os magoa, nem lhes põe estorvo no falar, nem no comer e beber.

Os cabelos deles são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta antes do que sobre-pente, de boa grandeza, rapados todavia por cima das orelhas. E um deles trazia por baixo da solapa, de fonte a fonte, na parte detrás, uma espécie de cabeleira, de penas de ave amarela, que seria do comprimento de um coto, mui basta e mui cerrada, que lhe cobria o toutiço e as orelhas. E andava pegada aos cabelos, pena por pena, com uma confeição branda como, de maneira tal que a cabeleira era mui redonda e mui basta, e mui igual, e não fazia minguia mais lavagem para a levantar (CAMINHA, 1963, p. 2).

A leitura do excerto já evidencia a primeira representação do Brasil como um lugar “exótico”. O início do texto já descreve os homens da “nova terra” como “todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”. Para os “descobridores”, vindos da Europa, continente frio, encontrarem uma terra quente, cheia de paisagens verdes e pessoas que viviam nuas, sem dúvida alguma, pareceu-lhes muito exótico. Além disso, o narrador comenta a respeito de um hábito estranho, o de prender ossos aos lábios. São descritos, também, os cabelos lisos dos índios e os adornos por eles utilizados.

Trata-se, pois, de uma descrição completamente exótica de um europeu que retrata este “outro” como um ser exótico. A primeira descrição de nossa terra já se caracteriza como exótica. O Brasil, pela ótica da Europa, sempre foi exótico, conseqüentemente, a imagem que os próprios brasileiros criam de si é, de certo modo, exótica, pois, como afirma Carbonell i Cortés,

[...] uma conseqüência da hegemonia cultural ocidental é a influência inversa que seus textos tiveram sobre as culturas dos territórios colonizados. Os textos modernos e pós-modernos que tratam de aspectos exóticos se voltaram para o Outro e influenciaram consideravelmente na imagem que as culturas coloniais tinham de si mesmas (CARBONELL i CORTÉS, 1997, p. 27, tradução nossa)²³.

De certa forma, é o processo que ocorre com a cultura brasileira. Fomos moldados a partir da visão do outro a nosso respeito. Nesse sentido, Carbonell i Cortés (1997) afirma que a tradução atua como ponto de contato entre culturas e como veículo de imposição hegemônica, como veremos mais adiante.

²³ una consecuencia de la hegemonía cultural occidental es la influencia inversa que sus textos esenciales han tenido sobre las culturas de los territorios colonizados. Los textos modernos y posmodernos que tratan de aspectos exóticos han vuelto hacia el Otro y han influido considerablemente en la imagen que las culturas coloniales tenían de sí mismas.

Ao pesquisarmos na crítica internacional em língua inglesa a respeito das obras de Hatoum traduzidas para o inglês, dentre os elementos mencionados, o que salta aos olhos é a cultura amazônica e seu “exotismo”. Vejamos alguns exemplos de como a crítica se manifesta a esse respeito.

O romance de estreia de Hatoum, *Relato de um Certo Oriente* (1989), apresenta, de acordo com Packer (2011, p. 1), o cenário manauara: “a prosa do romance tem lugares marcantes e alguns destaques particulares são descrições líricas do pôr-do-sol amazônico [...]”²⁴.

Com relação a *Dois Irmãos* (2000), Stephan (2003, p. 1) argumenta que “o que também chama a atenção é a evocação que Hatoum faz deste mundo exótico, a partir dos mercados, com seu cheiro e moscas, a exuberância da folhagem, cores vivas e uma infinidade de cheiros [...]”²⁵. É essa a forma como a crítica aborda esse outro, como o cheiro e as moscas dos mercados, a floresta exuberante. A esse respeito, Carbonell i Cortes (1997) afirma que, muitas vezes, busca-se no “outro”, no exótico, aquilo que lhe falta, ou seja, não há na Europa nada igual à floresta amazônica. Daí, talvez, a ênfase conferida ao aspecto exótico da cultura amazônica.

Ainda referente a *Dois Irmãos* (2000), a crítica comenta acerca do hibridismo da população de Manaus. Nas palavras do jornal inglês *The Guardian* (2002, p. 01), os habitantes são “cultural e racialmente misturados: portugueses católicos, libaneses cristão maronitas, comerciantes árabes do Oriente Médio que viajam de barco pelo sistema fluvial como se viajassem pelo Mediterrâneo, judeus, e os povos indígenas das margens do rio e da selva”.²⁶ O hibridismo da população é enfatizado, entretanto, como pontua Carbonell i Cortés, esse hibridismo permeia, também e sempre, o ato tradutor, visto que

[...] uma perspectiva mais linguística, ligada ao processo de tradução, pode, contudo, nos convencer de que a hibridização não é, somente, um processo inevitável, mas que pode chegar a ser muito positivo. Os aspectos de contato cultural resultam mais evidentes na tradução entre textos. [...] **A tradução entre culturas põe em jogo toda uma série de tensões que possibilitam a produção do significado alheio na cultura de destino.** Estas tensões

²⁴the novel’s prose is outstanding in places and some particular highlights were lyrical descriptions of an Amazonian sunrise.

²⁵what also grasps is Hatoum’s evocation of this exotic world. From the markets, with their offal and flies, to the lush of the foliage, rich colours and myriad smells.

²⁶Its inhabitants are culturally and racially mixed: Portuguese Catholics and Lebanese Maronite Christians, Middle Eastern Arabic traders, who travel the river system with boats as they traveled the Mediterranean, Jews, and the indigenous people of the river banks and the jungle.

estão determinadas pelas estruturas de recepção, e o texto traduzido inevitavelmente cumprirá a função por elas requerida. Como também a cumprirão o tradutor, o editor e, em última instância, o leitor, que incorporará esse texto ao seu próprio discurso e chegará a utilizar elementos do mesmo, já integrados ao contexto de destino, para modificar esse discurso (CARBONELL i CORTÉS, 1997, p. 31-32, grifo e tradução nossos).²⁷

A questão do mundo exótico é enfatizada mais de uma vez: “é um mundo exótico, um mundo perigoso, e Hatoum o trouxe a uma vida brilhante”²⁸ (ROBSON, 2002, p. 1). Widger (2002, p. 1) menciona que “o livro está repleto das cores do cenário, a língua exótica é compensada pelos personagens maravilhosamente delineados que só poderiam emergir de uma paisagem como esta, ou uma similar, neste caso, do Líbano”²⁹.

Nesse exemplo, é mencionada, além das “cores do cenário”, a questão do exotismo linguístico. Apesar de pequenas semelhanças, a língua inglesa e a portuguesa diferem bastante, especialmente com relação aos aspectos culturais da língua, como os vocábulos específicos da região amazônica. O fato de Gledson ter deixado inúmeras palavras em português, por se tratarem de vocábulos muito particulares, fez que a língua portuguesa se tornasse ainda mais exótica para o leitor de língua inglesa.

Além do exotismo linguístico, a localização da trama *Dois Irmãos* (2000) é muito enfatizada: “a história se passa na Manaus da metade do século XX, a multi-étnica capital amazonense da borracha (tradução nossa)”³⁰. O autor ainda argumenta que se trata de um “ambiente muito real: uma metrópole decadente e caótica, alojada no coração da floresta tropical brasileira”³¹ (WIDGER, 2002, p. 1, tradução nossa). Nesse ponto, observamos que o cenário Manaus novamente aparece; é como se mencionar que

²⁷ **una perspectiva más lingüística, ligada al proceso de traducción, puede sin embargo convencernos de que la hibridación no sólo es un proceso inevitable sino que puede llegar a ser muy positivo.** Los aspectos de contacto cultural resultan tanto más evidentes en la traducción entre textos. [...] **La traducción entre culturas pone en juego toda una serie de tensiones que posibilitan la producción del significado ajeno en la cultura de destino.** Estas tensiones están determinadas por las estructuras de recepción, y el texto traducido inevitablemente va a cumplir la función requerida por ellas. Como también la van a cumplir el traductor, el editor y, en última instancia, el lector, que va a incorporar ese texto a su propio discurso y llegará a utilizar elementos del mismo, ya integrados en el contexto de destino, para modificar ese discurso.

²⁸ it is an exotic world, a dangerous world, and Hatoum has brought it to brilliant life.

²⁹ the book teems with the color of the setting, the exotic language is matched by the wonderfully delineated characters who could only have emerged from such a landscape, or a similar one, in this case the Lebanon.

³⁰ The story is set in the mid-20th century Manaus, Brazil’s multi-ethnic Amazonian rubber capital.

³¹ all-too-real environment: a colourfully shambolic and decaying metropolis, lodged in the heart of the Brazilian rainforest.

a trama se passa em Manaus fosse um atrativo a mais para o leitor, visto que se trata da capital da Amazônia Brasileira.

Há, entretanto, um lado negativo em todas essas críticas: muitas vezes, como o próprio Hatoum menciona, suas obras são tomadas apenas como regionalistas. Ao comentar acerca de *Dois Irmãos* (2000), Chiarelli enfatiza que

Hatoum não exagera nas descrições, não há exuberância - e a obviedade - da floresta, dos igarapés, dos índios, figuras repisadas do imaginário amazônico. Ao contrário: questões mais sutis se assomam, como o conflito da tradição (representada pela casa materna) com a modernidade (simbolizada pela cidade e seu caos - é Manaus, em detrimento da selva amazônica, que se sobressai no texto) e os tópicos da memória e da alteridade (CHIARELLI, 2007, p. 67).

Talvez por se tratar de críticos internacionais, ênfase tenha sido adicionada à questão da cultura manauara, já que, como vimos, a figura do Brasil no exterior carrega um estereótipo muito forte. Além da cultura amazônica, buscamos analisar também como é a representação do tradutor nesses comentários críticos.

3.3.4 As representações da tradução e do tradutor nas críticas – visibilidade e invisibilidade

Com relação às críticas recolhidas, percebemos que, ao comentar a respeito dos textos de Hatoum em inglês, a maioria dos críticos não menciona que se trata de traduções para o inglês, dado que muitos deles não comentam sobre a tradução, mas sobre a prosa em si, elogiando os textos, o autor, como pudemos observar anteriormente. Isso deixa claro, mais uma vez, que muitos dos críticos tomam as narrativas como textos escritos originalmente em inglês, a língua de chegada. Isso nos mostra que há um apagamento da figura do tradutor; ele está lá, presente, mas é invisível aos olhos dos leitores e/ou críticos.

A esse respeito, Paes postula: “menosprezam-no [o tradutor] intermediários culturais como o editor ou o resenhista de livros na imprensa, cujo descaso pelo tradutor encontra um respaldo sob medida na teoria da tradução como transparência” (PAES, 1990, p. 110). Esse descaso de que fala Paes vem de longa data. Trata-se de uma construção ao longo da história da teoria dos estudos tradutórios que só começou a mudar com o advento da vertente pós-moderna nos estudos da tradução.

Ainda com relação à figura do tradutor, Venuti (1995) cunha e utiliza o termo invisibilidade para descrever a situação e a prática do tradutor na cultura contemporânea anglo-americana, que, a nosso ver, expande-se para outros países. O autor argumenta que há dois fenômenos mutuamente determinantes envolvidos nesse processo: fluência e transparência. Fluência porque, para adequar ainda mais o texto de partida ao contexto de chegada, o tradutor busca escrever de forma a propiciar uma leitura que flua; assim, quanto mais fluente o discurso, mais transparente a tradução se torna³² (no sentido de se igualar à língua de chegada, excluindo marcadores culturais e peculiaridades linguísticas da língua de partida, ou seja, domesticar ao máximo o texto de partida) e, conseqüentemente, tornar mais invisível o tradutor. Ou seja, fluência e transparência são os dois fenômenos determinantes para a invisibilidade do tradutor.

Com isso, Venuti (1995, p. 1) postula que

Um texto traduzido, quer seja prosa ou poesia, ficção ou não-ficção, é julgado aceitável pela maioria dos editores, revisores, e leitores, quando a leitura é fluente, quando a ausência de qualquer peculiaridade linguística ou estilística faz com que a leitura seja transparente, dando a impressão de que reflete a personalidade ou intenção do escritor estrangeiro ou o sentido essencial do texto estrangeiro – a aparência, em outras palavras, de que a tradução não é de fato uma tradução, mas o “original” (VENUTI, 1995, p. 1, tradução nossa)³³.

Essa citação de Venuti é crucial para discutirmos a questão da invisibilidade do tradutor. Primeiramente, o autor apresenta que os textos traduzidos são considerados aceitáveis pela crítica, leitores e editoras, quando há certa fluência em sua leitura, ou seja, a tradução precisa ser “fluente”. Para ser fluente, a tradução não deve apresentar marcas específicas da língua de partida e, conseqüentemente, de sua cultura. Ao contrário, a tradução deve causar a impressão de que reflete o estilo e a personalidade do escritor, ou seja, que não parece uma tradução, mas sim o próprio texto fonte.

Para justificar seus argumentos a respeito do domínio que o discurso fluente exerce sobre as traduções para a língua inglesa, Venuti (1995) apresenta, em seu texto, trechos de resenhas recolhidos de diversos jornais britânicos e/ou norte-americanos,

³²The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text.

³³A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original”.

entre 1946 e 1992. Ao analisar as críticas, o autor constatou que a maioria delas comentava sobre a tradução, dizendo se tratar de uma tradução com discurso fluente. Além disso, o teórico nos mostra que, quando a tradução é mencionada, o aspecto da fluência é o mais enfatizado, desconsiderando-se todos os outros. A partir dessa análise, Venuti constatou quão grande é a invisibilidade do tradutor no discurso dos críticos e dos leitores. A partir dos excertos, Venuti nos mostra que uma tradução fluente é aquela que não apresenta arcaísmos nem linguagem muito rebuscada, mas sim uma linguagem simples e de fácil compreensão, além de não apresentar coloquialismos (VENUTI, 1995, p. 5). Sob o regime de uma tradução fluente, o tradutor trabalha de forma invisível, ou seja, suas marcas devem ser apagadas, em prol de uma tradução que não pareça uma tradução, mas sim um texto de partida.

Em parte, de acordo com Venuti (1995, p. 5), a invisibilidade do tradutor se deve à visão individualista da ideia de autoridade que prevalece no contexto anglo-americano. Trata-se de uma concepção de que o autor do texto de partida tem total “controle” de sua produção. Entretanto, sabemos que isso não é verdadeiro, visto que, a partir do momento em que um texto é publicado, o autor não controla mais sua produção, como postula a estética da recepção (JAUSS, 1994; ISER, 1996). O que o autor detém são os direitos legais, autorais, mas cada leitor manipula seu texto da forma como quiser.

No que tange aos direitos autorais, Venuti (1995) observa que o tradutor é um sujeito desprivilegiado. Apesar de ser co-autor do texto, seu nome raramente aparece na capa do livro, configurando, assim, seu trabalho como “menor”, de “segunda mão”. Para o autor, as questões legais na cultura anglo-americana reforçam ainda mais a invisibilidade do tradutor (VENUTI, 1995, p. 8).

Com relação às obras de Milton Hatoum, *Relato de um Certo Oriente* (1989) recebeu sua primeira tradução cinco anos depois, sob o título de *The Tree of the Seventh Heaven* (1994). Nessa época, o acesso à internet era escasso, a rede começava a se tornar mais popular e, conseqüentemente, havia poucas referências na *Web*. Disso decorre o fato de não ser possível encontrar muitas críticas referentes a essa tradução na internet. Em relação à segunda tradução, lançada dez anos depois, em 2004, há um pouco mais de material disponível.

Dentre as críticas encontradas acerca desse romance, nenhuma menciona aspectos da tradução. Isso nos leva a pensar que talvez na época da publicação não se

destinasse um olhar mais crítico à tradução ou que a tradução era tão fluente que o crítico nem mencionasse que a obra era traduzida:

Hatoum é conhecido por seu estilo muito específico. Este estilo clássico e requintado fica muito claro com a leitura do romance, *Relato de um Certo Oriente*. Este romance maravilhosamente construído vai deixar o leitor aprisionado no desdobramento das profundas camadas da vida da família de Emelie, tanto passado quanto presente. Hatoum habilmente conduz o leitor pelas memórias da família como se elas fossem suas próprias, evocando vívidas e ricas memórias com um uso esperto e exuberante de linguagem descritiva de **cores e clima**. Tudo isso misturado com um turbilhão de emoções, e o leitor é, sem dúvida alguma, levado por uma viagem de imaginação cognitiva com uma série de emoções que vão desde feliz à triste, e à descrença, e também empatia (MENSAH, 2000, p. 1, tradução e grifo nosso)³⁴.

No excerto acima, o crítico afirma que o estilo clássico e requintado de Hatoum é muito claro no romance. A ênfase é no autor; nada é mencionado com relação ao tradutor. Claro que o autor precisa ser enfatizado, seu fazer literário, os cenários de seu romance, mas e o tradutor, o intermediador entre o texto de partida e a cultura de chegada? Aqui, observamos que o tradutor é apagado, que o texto é apresentado como se fosse escrito inicialmente em inglês, visto que nem se menciona a nacionalidade do escritor, diz-se apenas que “Hatoum é conhecido por seu estilo muito específico”.

Com relação ao romance *Dois Irmãos* (2000), muitas das críticas recolhidas comentam acerca da tradução, na maioria dos casos, de forma muito positiva. Em uma resenha do “*The Times Literary Supplement*”, Keates (2002, p. 1, tradução nossa), afirma-se que “a tradução de John Gledson habilmente capta sua ingênua e confusa reação aos eventos [...]”³⁵. Ou, ainda, que “você simplesmente se deleita com a tradução de John Gledson do Português (Hatoum nasceu no Brasil, cenário do romance) e ela o faz se perguntar como seria ler no original”³⁶ (WIDGER, 2002, p. 1, tradução nossa).

³⁴Hatoum is known as a writer who has a very specific style. This classic and exquisite style is very clear in the reading of the novel, *Tale of a Certain Orient*. The wonderfully styled novel will leave the reader entrapped in the unfolding depth of layers in Emily’s family life, both past and present. Hatoum cleverly takes the reader through the family’s memories as if they were their own by evoking vivid and rich memories with a clever and luxurious use of descriptive language which evokes all of senses. We experience taste, sight, touch, smell and sound with a vivid description of colours and climate. All of these things are added to a boiling pot of emotions, and the reader is undoubtedly taken on a journey of cognitive imagination with an array of emotions ranging from happy, to sad, and to disbelief then empathy.

³⁵John Gledson’s translation skillfully captures his artless, bemused response to events.

³⁶You simply luxuriate in John Gledson’s translation from the Portuguese (Hatoum was born in Brazil, the setting for the novel) and it makes you wonder what it would be read like in the original.

Esse comentário é bastante interessante para nossa discussão. O crítico comenta que Gledson “habilmente” capta o estilo do autor. Entretanto, corroboramos do pensamento de Arrojo (1986), para quem o tradutor transmite, através de sua tradução, sua própria leitura, interpretação do texto de partida. Ou seja, o que Gledson traduziu não é propriamente o estilo de Hatoum, mas aquilo que Gledson entende ser o estilo hatouniano, por meio de sua própria leitura e interpretação.

Na sequência, o autor da resenha comenta que “você simplesmente se deleita com a tradução de John Gledson do Português (Hatoum nasceu no Brasil, cenário do romance)”. Essa passagem nos dá indícios de que o resenhista acredita que a tradução é bastante fluente, já que o leitor pode deleitar-se ao lê-la. Além disso, o autor menciona que a tradução faz que o leitor se pergunte “como seria ler no original”? Se o leitor tem em suas mãos o texto traduzido, por que questionar como seria ler no original? Isso nos mostra que a tradução ainda é considerada um trabalho de “segunda mão”, inferior ao texto de partida, chamado de “original”, que se encontra em uma posição privilegiada, que é onde, acredita-se, que a verdade de uma obra está contida.

Ainda a esse respeito, um dos críticos chega a afirmar que “parece que nenhuma de suas grandes dádivas narrativas [do escritor] foram perdidas na tradução”³⁷(BUTLER, 2002, p. 1, tradução nossa). Ou seja, trata-se de uma tradução muito fluente, pois, mesmo sem conhecer o texto fonte, o crítico menciona que parece que nada foi “perdido”, que a tradução é uma versão *ipsis litteris* do texto de partida. Nesse pequeno exemplo, mesmo elogiando a tradução, podemos inferir que o uso da palavra “perdido” nos remete a uma visão tradicionalista de tradução, que afirma haver perdas no processo tradutório, e não transformações, como postulam os estudos pós-modernos da tradução.

Em relação ao romance *Cinzas do Norte* (2005), encontramos uma crítica em que o resenhista faz uma apreciação negativa da tradução:

Muitos europeus admiram Hatoum, mas eu tenho a impressão de que alguma das qualidades vitais de seu trabalho **foi perdida na tradução**. Isso não pretende ser uma crítica à John Gledson, cuja versão para o inglês de *Cinzas do Norte* é maleável e clara. Mas a sensibilidade de Hatoum é **claramente deliberada**. No entanto, não se traduz bem. A prosa invariável, a falta de foco narrativo, de modo que demora 50 páginas para compreender quem são os personagens, o trabalho árduo com o tema – tudo isso é claramente deliberado. No

³⁷it seems that none of his considerable narrative gifts have been lost in translation.

entanto, não se traduz bem (THOMPSON, 2008, p. 1, tradução e grifo nosso)³⁸.

Esse fragmento ratifica que Hatoum já construiu certa fama internacional, graças às traduções de suas obras para diversos idiomas. Entretanto, o autor da resenha discorda, em parte. Para não discordar completamente do consenso apresentado pela crítica, o resenhista deposita a culpa no tradutor: “[...] tenho a impressão de que alguma das qualidades vitais de seu trabalho foi perdida na tradução”. Essa passagem evidencia que o crítico acredita que, no processo de tradução, há perdas, e não modificações, como postula a vertente pós-moderna dos estudos da tradução. Além desse aspecto, o autor ainda acrescenta: “isso não pretende ser uma crítica à John Gledson, cuja versão para o inglês de *Cinzas do Norte* é maleável e clara”, o que evidencia, novamente, a importância dada à tradução fluente, clara, sem barreiras para a leitura. O crítico evita afirmar que está fazendo uma crítica à Gledson, mas esclarece que “a sensibilidade de Hatoum é claramente deliberada” e que “não se traduz bem”. A sensibilidade é deturpada por conta da “prosa invariável, a falta de foco narrativo, de modo que demora 50 páginas para compreender quem são os personagens, o trabalho árduo com tema [...]”. Entretanto, tudo isso que o crítico comenta não são “perdas”, mas, de fato, características da prosa hatouniana. De fato, o tradutor reforça a ideia preconcebida de que a tradução descaracteriza, destrói e trivializa o texto de partida, como pontua Arrojo (1986).

Por outro lado, outra crítica tece muitos elogios para a tradução: “**a tradução lírica** que John Gledson faz do original de Hatoum em português conserva a sensibilidade ao intenso humor, e as idiosincrasias da paisagem brasileira, a animação da vida da cidade com as calçadas cheias de camelôs e as tensões se acalmando durante a ditadura militar dos anos 60” (SETHI, 2009, p. 1, tradução e grifo nosso)³⁹.

Com a novela *Órfãos do Eldorado* (2008) ocorre o mesmo: encontramos críticas negativas e positivas. Na primeira delas, o autor menciona haver questões de tradução a

³⁸Many Europeans admire Hatoum, yet I got the impression that some vital quality in his work had been lost in translation. This is not intended as a criticism of John Gledson, whose English version of *Ashes of the Amazon* is supple and lucid. But Hatoum’s sensibility is clearly deliberate. Yet it does not translate well. The unvarying prose; the lack of narrative focus, so that it takes about 50 pages to grasp who these characters are; the hammering away at the theme – all of these is clearly deliberate. Yet it does not translate well.

³⁹John Gledson’s lyrical translation of Hatoum’s Portuguese original [...] retains a sensitivity to that mood if intensity, and to the idiosyncrasies of Brazilian landscape, the bustle of town life with pavements jammed with peddlars, and the tensions simmering during the military dictatorship of the 1960s.

serem consideradas: “como sempre, há questões de tradução. Hatoum escreve em português, mas John Gledson torna a prosa luminosa e brilhante. Ela desliza por seu caminho através da prosa, sem divisão de capítulos, **como uma anaconda no Amazonas**. Trata-se de um mundo em que o leitor logo se encontra perdido, mas trata-se de uma leitura muito agradável” (CREEVY, 2010, p. 1, tradução e grifos nossos)⁴⁰ O autor enfatiza o fato de Hatoum ser brasileiro e escrever em português, logo existem questões a serem consideradas no processo tradutório. Entretanto, apesar da ressalva, o crítico não diz quais são as tais questões a serem consideradas e elogia a tradução de John Gledson, dizendo que “[...] Gledson torna a prosa luminosa e brilhante”. O que seria uma “prosa luminosa e brilhante”? Uma prosa fluente, transparente? Além disso, novamente surge a questão do exotismo, visto que a prosa flui como “uma anaconda no Amazonas”.

Em outra crítica, o autor menciona como é difícil ler uma tradução sem ter a mínima noção do idioma fonte, mas, segundo ele, John Gledson consegue traduzir de forma a não causar esse sentimento nos leitores:

[...] para um romance curto como tal, *Órfãos do Eldorado* é notavelmente rico e sugestivo. É difícil adentrar uma tradução sem nenhum conhecimento da língua original, mas **John Gledson certamente atinge fluidez**. Uma história envolvente que insiste em ser devorada, mas que merece uma segunda leitura, uma leitura mais minuciosa em inglês (EAGELS, 2010, p. 1, tradução e grifos nossos)⁴¹.

Mais uma vez, fica evidente a invisibilidade do tradutor. O resenhista afirma ser difícil ler traduções, mas a tradução de John Gledson, segundo ele, é boa, visto que afirma que sua tradução flui, outra vez evidenciando que há um apagamento da voz do tradutor, pois, quanto mais fluente a tradução, menos o tradutor é visível. (VENUTI, 1995)

Com relação aos aspectos mencionados pela crítica internacional, destacamos três elementos referentes à prosa: conflitos familiares, cultura amazônica e imigração. Dentre os três, o que mais nos chamou a atenção foram os comentários acerca da cultura

⁴⁰as always there are questions of translation. Hatoum writes in Portuguese but John Gledson makes the prose shimmer and shine. It slithers its way through the tale, with no chapter breaks, **like an anaconda in the Amazon**. It is a world in which the reader soon finds himself lost and is highly enjoyable read.

⁴¹for such a short novel, *Orphans of Eldorado* is remarkably rich and evocative. It is difficult to assess a translation with no knowledge of the original language, but John Gledson’s certainly achieves fluidity. A compelling tale that insists on being devoured but would also reward a second reading, it deserves a wide readership in English.

amazônica. Na maioria dos casos, os comentários evidenciam o estereótipo com o qual os estrangeiros veem o Brasil, ou seja, um país exótico, completamente diferente da realidade que eles têm. Acerca dos conflitos familiares e da imigração, observamos que os comentários são mais gerais, pois são temas mais globais, que, obviamente, não são encontrados apenas no Brasil.

Com relação ao elemento que trata das críticas que mencionam aspectos da tradução, a análise nos mostrou que a maioria dos resenhistas não trata diretamente do processo tradutório, embora elogiem as traduções realizadas por Gledson.

Os resenhistas comentam a tradução brevemente e, quando o fazem, defendem que a tradução é “boa”, que nada foi perdido no processo, o que evidencia que, para eles, a tradução deve ser um retrato *ipsis litteris* do texto de partida. Muitos apenas tocam no assunto tradução e, em seguida, já desviam o foco para comentários a respeito do enredo, por exemplo. Isso evidencia que muitos deles tomam a tradução como se o romance tivesse sido, inicialmente, escrito em inglês, o que reafirma a supremacia do texto de partida sobre a tradução.

Além de enfatizar a invisibilidade do tradutor em todo o processo. Os comentários, tais como: “a tradução é boa”, “quase nada foi perdido”, “a tradução é fluente”, evidenciam uma postura tradicional, segundo a qual a tradução deve ser fluente, a figura do tradutor deve ser silenciada, tudo para causar a impressão de que não se trata de uma tradução, mas de um texto escrito, inicialmente, em inglês.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo principal analisar a recepção e a representação de aspectos culturais em Milton Hatoum, via tradução. Para o seu desenvolvimento, outros objetivos foram elencados: discutir os comentários dos críticos acerca das traduções para a língua inglesa dos três romances e da novela de Hatoum; analisar a maneira como os críticos fora do Brasil recebem as obras de Hatoum traduzidas; apresentar a visão de tradução por eles realizada; e apontar o papel do sujeito-tradutor e o trato com a cultura amazônica.

Com relação aos processos de domesticação e de estrangeirização propostos por Venuti (2002), a partir de nossa análise, afirmamos que não há como dizer se uma tradução é domesticadora ou estrangeirizadora. Todo ato tradutório envolve ambos os processos. Na tradução de *Órfãos do Eldorado* (2008) para o inglês, por exemplo, há momentos de domesticação, como fica evidente com a tradução de “maloca” por “hut” e de “piroca” por “cock”, em que o tradutor busca aproximar a tradução aos leitores da língua de chegada. Por outro lado, há traduções estrangeirizadoras, em que se busca aproximar o leitor da língua de chegada da língua de partida, o português, como em “tapuia” e “urucum”, em que a estratégia escolhida foi a de deixar a palavra em português, grafada em itálico e incluí-la no glossário com uma explicação e/ou exemplificação. Isso evidencia que a domesticação e a estrangeirização são apenas duas estratégias tradutórias dentre as várias existentes.

Os processos de domesticação e de estrangeirização são estratégias que podem ser utilizadas pelo tradutor, dependendo da maneira como ele escolherá realizar sua prática tradutória. Dessa forma, ressaltamos que a tradução é, primeiramente, uma leitura e uma interpretação desse sujeito, que varia de acordo com o tradutor e com o momento em que ele se encontra. Posteriormente, profissionais diferentes, em momentos diferentes, realizarão traduções diferentes, a exemplo das expressões “peixe assado na brasa”, traduzida por “grilled fish”, e “tartarugada”, traduzida por “turtle meat”, na novela em análise, e por “turtle stew”, em *Cinzas do Norte* (2005).

A tradução é a leitura do tradutor. Entretanto, o sentido das palavras e, por conseguinte, da tradução, não é estável, não podendo, assim, ser controlado. Isso fica claro com a discussão a respeito da *différance*, de Derrida, e da tradução das palavras “pajé” e “tartarugada”.

Como constatamos, a promessa de uma tradução “perfeita” é sempre postergada e jamais se cumpre, já que cada leitor e tradutor, em diferentes momentos de suas vidas, realizarão uma leitura diferente e, conseqüentemente, uma tradução diferente, visto que se trata de sujeitos sócio-histórico-ideologicamente construídos e situados.

É fato que as traduções da literatura para outros idiomas contribuem para que a literatura brasileira alcance maior visibilidade internacionalmente e, como pudemos observar, o projeto tradutório de Gledson atua fortemente para que a literatura que aqui se produz seja conhecida e reconhecida internacionalmente. Entretanto, o Brasil e a sua literatura são vistos, na maioria das vezes, como exóticos, principalmente quando se trata de autores como Hatoum. Apesar de não se considerar um autor regionalista por excelência, é possível encontrar em todas as suas obras muitos elementos da cultura amazônica. A partir dos recortes da crítica de língua inglesa recolhidos, observamos que, apesar de trazerem muitos outros temas além do exotismo amazônico, as obras de Hatoum ainda são rotuladas como primordialmente exóticas. Ao ler as críticas, é a ênfase ao exotismo que salta aos olhos: os críticos mencionam que se trata de um mundo exótico, de uma cultura híbrida, que a língua portuguesa é uma língua exótica e que o Brasil é, sim, um país muito exótico.

Além da questão do exotismo brasileiro e amazônico, as críticas analisadas reforçam a imagem do escritor do texto de partida, ou seja, a figura do tradutor é apagada. Os críticos mencionam Hatoum como um autor que já tem certa fama internacional. Apesar de comentarem a respeito do tradutor – já que Gledson é um tradutor renomado, estudioso e tradutor de Machado de Assis, ícone da literatura brasileira –, a maior ênfase é no autor. O problema é que, em vários casos, a figura e a voz do tradutor são silenciadas. É claro que essa ênfase contribui para uma maior divulgação da literatura brasileira no cenário internacional.

Além disso, constatamos que, muitas vezes, os críticos não mencionam que se trata de uma tradução, tomando-a como se o texto de partida tivesse sido, inicialmente, escrito em inglês, ou seja, como se a tradução fosse o próprio texto de partida, quando, na verdade, sabemos que ela não o é; que se trata de um texto transformado, de um novo texto. Esses posicionamentos críticos reforçam a ideia de que a tradução é um trabalho de “segunda mão”, inferior à escritura de um texto de partida.

Por outro lado, os críticos que mencionam que se trata de traduções se posicionam aos extremos. Os que elogiam as traduções afirmam que se trata de uma tradução muito fluente e transparente em que não houve “perdas”, reforçando a ideia

tradicionalista de que a boa tradução é aquela que não implica transformações, aquela que é bastante fiel ao “original”. Os tradutores contrários à tradução afirmam que a tradução não é boa porque houve “perdas”, que algo se perdeu no processo tradutório e atribuem as complicações na leitura da tradução ao tradutor.

Dessa forma, não há como negar que a tradução envolve, necessariamente, aspectos culturais, que são o pano de fundo de todo e qualquer texto. A análise da tradução de *Órfãos do Eldorado* (2008) realizada por Gledson confirma que as duas culturas envolvidas no processo tradutório interagem e se influenciam, e o tradutor – possibilitador de sentido, mediador, criador – se vê rodeado e permeado por ambas as culturas.

Além disso, como observamos pelo discurso crítico, a questão da tradução como algo inferior, devedora, e da invisibilidade do tradutor são questões arraigadas no discurso da crítica, o que demonstra que a vertente tradicional da tradução ainda é a predominante fora do campo dos estudos da tradução. Nesse sentido, nosso trabalho foi desenvolvido com o intuito de contribuir para o campo dos Estudos da Tradução, especialmente para a linha de literatura brasileira traduzida para o inglês.

Por fim, sugerimos que a pesquisa aqui desenvolvida pode ser desdobrada em vários outros trabalhos, visto que a construção de conhecimento não é estanque e que cada pesquisador, assim como cada tradutor, pode tecer um novo e diferente olhar a respeito de um mesmo objeto de estudo. Nossa pesquisa se abre para trabalhos sobre questões mercadológicas referentes à literatura brasileira traduzida, para o sistema de patronagem que influencia diretamente no processo de tradução, bem como para análises linguístico-descritivas.

REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. A teoria na prática. São Paulo: Ática, 1986.

AZENHA JUNIOR, João. *Tradução técnica e condicionantes culturais: primeiros passos para um estudo integrado*. São Paulo: Humanitas, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem – Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. São Paulo: Difel, 1980.

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*. Trad. Sônia Terezinha Gehring et. al. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005.

BATALHA, Maria Cristina & JR, Geraldo Pontes. *Tradução*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BENJAMIN, Walter. A tarefa renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, W (Org.) *Clássicos da Teoria da Tradução*. Trad. de Susana K. Lages. Florianópolis: Ed. UFSC, 2001. p. 188-215.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et. al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BUTLER, Ed. *Tears in the rainforest*. 2002. Disponível em: <<http://www.miltonhatoum.com.br/other-languages/english/tears-in-the-rainforest-the-daily-telegraph-may-11-2002-by-ed-butler>>. Acesso em: 5 maio 2013.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El Rei D. Manuel*. São Paulo: Dominus, 1963. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

CARBONELL I CORTÉS, Ovidi. *Traducir al Outro*. Traducción, exotismo, poscolonialismo. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 1997.

CATFORD, John C. *Uma teoria linguística da tradução: um ensaio em linguística aplicada*. Trad. Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix, 1980.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito. As ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

CORACINI, M. *Discurso sobre tradução: aspectos da configuração identitária do tradutor*. 2005. Disponível em:

<<http://tradterm.vitis.uspnet.usp.br/images/revistas/v11n1/v11n1a04.pdf>>.

Acesso em: 21 jun. 2012.

CREEVY, Shane. *Fascinating retelling of an ancient Amazonian myth*. 2010.

Disponível em: <<http://politico.ie/social-issues/books/6412-fascinating-re-telling-of-an-ancient-amazonian-myth.html>>. Acesso em: 5 maio 2013.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

EAGLES, Paul. *Orphans of Eldorado*. 2010. Disponível em:

<<http://www.bookgeeks.co.uk/2010/02/12/pauls-review-orphans-of-eldorado-by-milton-hatoum/>>. Acesso em: 5 maio 2013.

EAGLETON, Terry. *A Ideia de Cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

EDER, Richard. *Cain and Abel Played Out in a Ron-Down Amazon Port*. 2002.

Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2002/07/19/books/books-of-the-times-cain-and-abel-played-out-in-a-run-down-amazon-port.html>>. Acesso em: 05 mai. 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

GEBALY, Maged Talaat Mohamed Ahmed El. Milton Hatoum: não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 7, maio. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/55258/58887>. Acesso em: 10 jan. 2014.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1973.

GLEDSON, John. *Depoimento do professor John Gledson*. Espaço Machado de Assis. 2005. Disponível em:

<http://www.machadodeassis.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=76&sid=21&UserActiveTemplate=machadodeassis>. Acesso em: 5 jun. 2013.

HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik; trad. Adelaine La GuardiaResend et. al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HATOUM, Milton. *Ashes of the Amazon*. Trad. John Gledson. London: Bloomsbury, 2008.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HATOUM, Milton. *Orphans of Eldorado*. Trad. John Gledson. London: Canongate, 2010.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HATOUM, Milton. *Tale of a Certain Orient*. Trad. Ellen Watson e John Gledson. London: Bloomsbury, 2004.
- HATOUM, Milton. *The Brothers*. Trad. John Gledson. London: Bloomsbury, 2002.
- HERMANS, Theo. *Translation's Other*. Inaugural Lecture. London: University College London, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 2.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescritura e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- LONGMAN ONLINE DICTIONARY. 2013. Disponível em: <<http://www.ldoceonline.com/>>. Acesso em: 25 maio 2013.
- MARTINS, M. A. O papel da patronagem na difusão da literatura brasileira: o programa de apoio à tradução da Biblioteca Nacional. In: GUERINI, 2008, et. al. *Literatura Traduzida e literatura Nacional*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MENSAH, Anna. *Book Talk: Milton Hatoum*. 2000. Disponível em: <<http://globalartscentral.com/book-talk-milton-hatoums-tale-of-a-certain-orient/>>. Acesso em: 5 maio 2013.
- MICHAELIS, dicionário de português online: 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 25 maio 2013.
- MITTMANN, Solange. *Notas do Tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- NIDA, Eugene. *Toward a Science of Translation*. Netherlands: E. J. Brill, 1964.
- PACKER, Roger. *Milton Hatoum's Tale of a Certain Orient*. 2011. Disponível em: <<http://robpacker.wordpress.com/2011/12/14/milton-hatoums-tale-of-a-certain-orient/>>. Acesso em: 5 maio 2013.

PAES, José Paulo. *Tradução a Ponte Necessária*. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

ROBSON, David. *Fury in the family*. 2002. Disponível em:
<<http://www.miltonhatoum.com.br/other-languages/english/fury-in-the-family-the-sunday-telegraph-june-16-2002-by-david-robson>>. Acesso em: 5 maio 2013.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SEARLE, Chris. *Rage and decay fester in Manaus*. 2002. Disponível em:
<<http://www.miltonhatoum.com.br/other-languages/english/rage-and-decay-fester-in-manaus-morning-star-06052002-by-chris-searle>>. Acesso em: 5 maio 2013.

SETHI, Anita. *A ship to nowhere*. 2009. Disponível em:
<<http://www.miltonhatoum.com.br/other-languages/english/a-ship-to-nowhere-times-literary-supplement-january-23-2009-by-anita-sethi>>. Acesso em: 5 maio 2013.

SOARES, Vera Lúcia. Travessias culturais e identitárias na narrativa de Milton Hatoum. In: (Org) RODRIGUES, Helenice.; KOHLER, Heliane. *Travessias e cruzamentos culturais*. A mobilidade em questão. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008.

STEPHAN, Megan. *The Brothers*. 2003. Disponível em:
<<http://www.miltonhatoum.com.br/other-languages/english/paperback-the-brothers-the-daily-tepegraph-february-28-200>>. Acesso em: 5 maio 2013.

STOLZE, Radegundis. Dealing with cultural elements in technical texts for translation. *The Journal of Specielised Translation*, Oxford, Issue 11, p. 124-142, 2009.

THOMPSON, Laura. *Ashes of the Amazon*. 2008. Disponível em:
<<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/3563691/Ashes-of-the-Amazon-by-Milton-Hatoum.html>>. Acesso em: 5 maio 2013.

TRAFALGAR, Bloomsbury UK. *Tale of a Certain Orient*. 2005. Disponível em:
<<https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/milton-hatoum/tale-of-a-certain-orient/>>. Acesso em: 5 maio 2013.

VENUTI, L. *Escândalos da Tradução*. Trad de PELEGRIN, L. et all. Bauru : EDUSC, 2002.

VENUTI, Lawrence. *Translator's invisibility*. New York: Routledge, 1995.

WIDGER, Tom. *Oh Brother where art thou*. 2002. Disponível em:
<<http://www.miltonhatoum.com.br/other-languages/english/oh-brother-where-art-thou-sunday-tribune-april-21-2002-by-tom-widger>>. Acesso em: 5 maio 2013.