

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS**  
**Programa de pós-graduação em Letras**

Enio Gontijo Lacerda

**O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO, DE MIA COUTO**  
**E SUA TRADUÇÃO PARA A LÍNGUA INGLESA**

**Belo Horizonte**

**2015**

**Enio Gontijo Lacerda**

**O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO, DE MIA COUTO  
E SUA TRADUÇÃO PARA A LÍNGUA INGLESA**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras–Literaturas de Língua Portuguesa – da Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura

Orientador: Alexandre Veloso de Abreu

Área de concentração: Literatura

**Belo Horizonte**

**2015**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

T828a Lacerda, Enio Gontijo  
O último voo do flamingo, de Mia Couto e sua tradução para a língua  
inglesa / Enio Gontijo Lacerda. Belo Horizonte, 2015.  
110 f.

Orientador: Alexandre Veloso de Abreu  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Couto, Mia, 1955-. O último voo do flamingo – Crítica e interpretação. 2.  
Tradução e interpretação. 3. Oralidade na literatura. 4. Linguagem e línguas -  
estrangeirismo. 5. Literatura comparada. I. Abreu, Alexandre Veloso de. II.  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação  
em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU:869.0(673).09

**Enio Gontijo Lacerda**

**O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO, DE MIA COUTO  
E SUA TRADUÇÃO PARA A LÍNGUA INGLESA**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras–Literaturas de Língua Portuguesa – da Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura

---

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu – PUC Minas (Orientador)

---

Prof. Dr. Suely Maria de Paula e Silva Lobo – PUC Minas (Banca examinadora)

---

Prof. Dr. Marcelo Augusto Nery Médes – UNI Bh (Banca examinadora)

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2016

*Aos meus pais Raul e Neuza, pelo apoio e ajuda durante toda a vida e particularmente durante a concepção deste trabalho*

## **AGRADECIMENTO**

*Obrigado especial à FAPEMIG que com seu apoio durante dois anos  
tornou a realização deste projeto possível*

“É o aspecto metafísico da língua, que antes de tudo faz da minha linguagem, minha língua. O nosso português brasileiro é mais rico, que é também uma língua metafísica mais rica do que o Português que se fala na Europa. É uma língua além do Bem e do Mal.”

(Guimarães Rosa)

“Somos dois. Um é biológico, outro é letral. Ambos somos verdadeiros. Um é de sangue. Outro é de palavras. O de sangue é comum: come, bebe água e até quebra copos. O ser letral gosta de fazer imagens pra confundir as palavras. E gosta de usar palavras pra destronar as imagens”.

(Manoel de Barros)

“Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira. Preciso inscrever na língua de meu lado português a marca de minha individualidade africana: preciso tecer um tecido africano, mas só o sei fazer usando panos e linhas européias. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim”.

(Mia Couto)

## RESUMO

Este trabalho pretende discorrer sobre a problemática da tradução inglesa de **O último voo do flamingo**, de Mia Couto. Para isso foi dividido em três partes. A primeira parte contempla aspectos da obra original como a questão do caráter híbrido da sociedade moçambicana e particularmente da criação da linguagem utilizada na narrativa e ainda a questão do tradutor que é também personagem e narrador da estória e a constante tensão entre a escrita e a oralidade na obra. Na segunda parte, é feito um estudo comparativo entre o original e a tradução, com amostras devidamente catalogadas e esquematizadas, onde são estudados sete casos: Neologismos; Provérbios e ditos populares; Jogos de palavras, trocadilhos e alteração de frases feitas; Rimas e aliterações; Mudanças na estrutura sintática das frases; Léxico de línguas locais (moçambicanas, do grupo banto) e Nomes próprios. Na terceira parte, levando em consideração alguns elementos observados na primeira parte e através do resultado da análise das amostras na segunda parte, será feito um estudo que visa, por meio do apoio de alguns teóricos da tradução, tratar de questões como literalidade e (re)criação, etnocentrismo e hipertextualidade, domesticação e estrangeiridade, homogeneidade e heterogeneidade na tradução, sempre tendo como referência a obra original do escritor moçambicano.

Palavras-chave: Literatura e tradução. Escrita e oralidade. Linguagem híbrida. Domesticação, estrangeirização e heterogeneidade na tradução.

## ABSTRACT

This work intends to discuss the issue of the English translation of **O último voo do flamingo**, by the mozambican writer Mia Couto. To this it was divided into three parts. The first one includes aspects of the original work as the issue of the hybrid character of the Mozambican society and particularly the creation of the language used in the narrative and also the issue of the translator who is also a character and a narrator of the story and the constant tension between writing and orality in this book. In the second part, a comparative study is done between the original and the translation, with properly cataloged samples in which seven cases are studied: Neologisms; Proverbs and popular sayings; Word games, puns and changing clichés; Rhymes and alliterations; Changes in the syntactic structure of sentences; Lexicon of local languages (from the Bantu group) and Character names. In the third part, taking into account some elements observed in the first part and through the results of the analysis of samples in the second part, it is done a study that aims, through the assumptions of some translation theorists, to address issues such as literalness and (re)creation, ethnocentrism and hypertextuality, domestication and foreignization, homogeneity and heterogeneity in the translation, always with reference to the original work of the Mozambican writer.

Keywords: Literature and translation. Writing and orality. Hybrid language. Domestication, foreignization and heterogeneity in translation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>PRIMEIRA PARTE - O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO</b> .....	<b>14</b>
<b>1 O TRADUTOR DE TIZANGARA</b> .....	<b>15</b>
<b>2 POR UMA LITERATURA MENOR, UMA PROPOSTA MAIOR: POR UMA LINGUAGEM HÍBRIDA</b> .....	<b>20</b>
<b>SEGUNDA PARTE - ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO E SUA TRADUÇÃO THE LAST FLIGHT OF THE FLAMINGO</b> .....	<b>27</b>
<b>2.1 Neologismos</b> .....	<b>28</b>
2.1.1 <i>Prefixos</i> .....	28
2.1.2 <i>Sufixos</i> .....	34
2.1.3 <i>Prefixo + Base + Sufixo</i> .....	42
2.1.4 <i>Amálgama</i> .....	44
2.1.5 <i>Reduplicação</i> .....	47
2.1.6 <i>Neologismos construídos a partir de trocadilhos e jogos de palavras</i> .....	48
<b>2.2 Provérbios e Ditos Populares</b> .....	<b>50</b>
<b>2.3 Jogos de palavras/ trocadilhos/ alteração de frases feitas</b> .....	<b>53</b>
<b>2.4 Rimas e aliterações</b> .....	<b>56</b>
<b>2.5 Mudança na estrutura sintática das frases</b> .....	<b>58</b>
2.5.1 <i>Colocação pronominal</i> .....	58
2.5.2 <i>Objeto Direto no lugar de Objeto Indireto</i> .....	59
2.5.3 <i>Adjetivo antecedido pelo substantivo</i> .....	59
2.5.4 <i>Omissão de preposição</i> .....	60
2.5.5 <i>Troca de preposição</i> .....	61
2.5.6 <i>Omissão do pronome que</i> .....	61
<b>2.6 Léxico de línguas locais</b> .....	<b>62</b>
<b>2.7 Nomes próprios</b> .....	<b>64</b>
<b>TERCEIRA PARTE O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO E SUA TRADUÇÃO PARA A LÍNGUA INGLESA</b> .....	<b>65</b>
<b>1.A TAREFA DO TRADUTOR</b> .....	<b>66</b>
<b>2.UM NOVO TRADUTOR PARA TIZANGARA</b> .....	<b>73</b>
<b>3.PROBLEMATIZAÇÃO DA TRADUÇÃO</b> .....	<b>85</b>
<b>4.A TRADUÇÃO NA CHAMADA LITERATURA MENOR: DOMESTICAÇÃO X ESTRANGEIRIZAÇÃO</b> .....	<b>89</b>
<b>5.HETEROGENEIDADE NA TRADUÇÃO: ASPECTOS LEXICAIS E ESTILÍSTICOS NA TRADUÇÃO DE DAVID BROOKSHAW</b> .....	<b>95</b>
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>100</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>103</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>106</b>
<b>ANEXO A - Glossário</b> .....	<b>107</b>
<b>ANEXO B - Palavras proferidas por Mia Couto na entrega do Prêmio Mário Antônio, da Fundação Calouste Gulbenkian, em 12 de junho de 2001</b> .....	<b>109</b>

## INTRODUÇÃO

Quando foi enfim decidido que o tema desta dissertação seria literatura e tradução, uma das primeiras figuras consideradas foi a do escritor moçambicano Mia Couto. O tipo de literatura que ele produz se encaixava perfeitamente ao que se pretendia trabalhar. Faltava então uma obra do autor, e a escolha não foi nem um pouco difícil: **O último vôo do flamingo**, onde o narrador e personagem central da história é nada mais nada menos que um tradutor, como ele próprio se identifica no prefácio do livro “Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que aqui se seguem” logo no início e no final atesta “Assinado: O tradutor de Tizangara” (COUTO, 2005, p.9). Não se trata, portanto, de um tradutor comum, e é isso o que nos prende a atenção.

Tudo acontece quando, na pequena vila de Tizangara, soldados das Nações Unidas começam a explodir misteriosamente, restando apenas o pênis decepado. Máximo Risi, um italiano integrante das forças de paz da ONU é enviado à cidade para investigar o caso e um morador que fala línguas “locais e mundiais” é designado como tradutor para acompanhar o italiano em suas investigações. Embora o estrangeiro se comunique perfeitamente em português, tem imensa dificuldade em compreender o universo dos habitantes da vila e o nosso tradutor o acompanha relatando ao leitor tudo o que acontece durante as investigações.

É interessante que todos os acontecimentos fantásticos vivenciados pelo italiano, todo o estranhamento, é alcançado também pelo leitor através da linguagem, que é, também ela, outro elemento insólito do texto. A linguagem no texto coutiano é um dos aspectos que mais desperta a atenção do leitor, arrastando-o para dimensões linguísticas e estéticas poucas vezes exploradas por outros escritores. Sua criatividade e inventividade o situa próximo a autores brasileiros como Manoel de Barros e Guimarães Rosa, de quem ele mesmo se declara leitor e admirador. Durante a pesquisa, inclusive, encontrou-se muitos artigos e trabalhos sobre traduções de Guimarães Rosa, mas pouquíssimo material sobre Mia Couto com relação a suas traduções para outras línguas. Isso aumentou ainda mais as expectativas com relação ao projeto, pela possibilidade de se trabalhar com algo novo e poder contribuir não apenas com a teoria literária, mas também com a teoria da tradução, que tem um espaço ainda limitado no Brasil, já que sempre está relacionada à Linguística ou à Literatura. Sendo assim, espera-se estabelecer uma ponte entre a Tradução e a Teoria da Literatura, algo que beneficiará a ambas.

Mas como afinal seriam as traduções das obras de Mia Couto para outras línguas? (Traduções de traduções?) Como os tradutores transplantariam para suas línguas construções

linguísticas tão inusitadas, impensáveis fora de sua casca protetora, a língua portuguesa criada por Mia Couto, um língua “subvertida”, “rasurada”, com tantas inovações estruturais e lexicais? Como trabalhar no campo semântico, morfológico, sintático e ainda preservar o fonético, (já que Mia Couto confere às suas narrativas toda uma predileção pelo ritmo, abusando de assonâncias e aliteraões)?, como verter para outra língua todo este complexo sistema linguístico suscitando a seus leitores as mesmas impressões causadas no público lusófono?

Para atingir os objetivos do projeto este foi dividido em três partes. Na primeira, logo após a introdução do tema, serão trabalhados alguns temas relativos à tensão entre oralidade e escrita assim como o papel do tradutor na narrativa de **O último voo do flamingo** abordando de leve questões relacionadas à transculturação e zona de contato.

Identificamos na figura do “tradutor de Tizangara” não apenas a de alguém que verte uma língua para outra, e esta obviamente não é a única função de um tradutor. O tradutor é aquele que opera, decodifica a linguagem, estando atento não apenas à língua como a outros fatores culturais intrínsecos a ela. Na figura do nosso tradutor de Tizangara, temos alguém que atravessa duas culturas diferentes, a do negro e a do europeu e que de certa forma não se integra a nenhuma delas, vive numa zona de contato entre as duas culturas assimilando elementos de ambas e não pertencendo a nenhuma e ao mesmo tempo pertencendo às duas. Além de atravessar duas culturas distintas, nosso tradutor ainda transita por outros aspectos dicotômicos, como a escrita e a oralidade, o moderno e a ancestralidade, as figuras do colonizador e do colonizado, construindo, nos pontos de convergência, de interseção entre estes elementos, um mosaico, uma escritura caleidoscópica com dimensões e possibilidades absolutamente surpreendentes. Ora, esta hibridização acompanha também a língua.

Obviamente isto se deve à força criativa da escrita de Mia Couto, com seus neologismos, provérbios, alteração de frases feitas, expressões idiomáticas, trocadilhos, jogos de palavras, composição por aglutinação, metáforas, desvio da norma culta do português (especialmente adulterando o uso de verbos, pronomes e preposições), subversão sintática, entre outros elementos que causam inteiro estranhamento e ao mesmo tempo fascinam os leitores pela engenhosidade com a qual ele opera a língua. Pode-se também relacionar a figura de Mia Couto com a de um tradutor, responsável pela elaboração de uma linguagem que traduz aquele mundo em que ele mesmo se insere como escritor branco, descendente de europeus e que nasceu em Moçambique e desde cedo teve contato com a cultura local, além (e isso é outro detalhe bastante significativo) do contato com outras línguas (do grupo banto), o que provavelmente o influenciou bastante na construção de seu projeto literário.

A voz do tradutor de Tizangara atravessa a voz do colonizador, do colonizado, da cidade, assume por vezes um discurso social e político, a ironia, o drama e a comédia (que poucas vezes se viu tão bem dosadas em outra obra de Mia como o foi em **O último voo do flamingo**) e a voz do próprio escritor africano.

Outro aspecto que merecerá menção é a questão da desterritorialização e reterritorialização da língua. O conceito, proposto por Deleuze e Gattari em **Kafka, por uma literatura menor** está em perfeita consonância com a obra de Mia Couto. À medida que este desconfigura, desmantela completamente a centralização, a unidade da língua portuguesa e de uma cultura que é colocada em contato com outra, e ainda de uma língua em contato com outras, o nosso escritor ou “transcritor” estará fazendo um trabalho de tradução ou transliteração ou ainda transcrição, trabalho semelhante ao que Haroldo de Campos fazia em suas traduções.

Para alcançar os objetivos pontuados acima, pretende-se fazer um estudo investigativo de caráter comparativo, visto que temos aqui, pode-se de certa forma dizer, a presença de dois textos: obra original **O último voo do flamingo** e a tradução **The Last Flight of the Flamingo**. Deve-se inclusive inferir que um capítulo que merecerá destaque na dissertação diz respeito exatamente a um quadro comparativo com amostras catalogadas de ambos os textos, colocando em evidência o estudo de casos como neologismos, provérbios, estrutura sintática, entre outros, que serão seguidos de comentários acerca do tipo de tradução empregada pelo tradutor (literal, livre, adequação, equivalência etc). Também será feita uma pequena análise do tipo “Ele encontrou uma saída perfeita para o problema?”, “Agindo assim ele consegue contornar a situação e verter para a sua língua o mesmo que o autor ambicionara?” ou ainda “Terá sido esta a melhor solução?” “Ele poderia ter empregado outra estratégia?” “Ele extrapolou o texto?”

No capítulo seguinte, com base no estudo de casos descrito acima e também com resultados alcançados no primeiro capítulo, pretende-se trabalhar especialmente com teóricos da tradução. Para Antoine Berman, por exemplo, uma boa tradução deve mostrar respeito pelas diferenças culturais e linguísticas do texto de partida, desenvolvendo uma correspondência que amplia e enriquece a língua de chegada; e é ainda desmistificadora, manifestando em sua própria língua a estrangeiridade do texto estrangeiro. Este conceito se torna fundamental quando analisamos este tipo de tradução, pois estamos trabalhando com um material de origem “periférica” ou “menor” (conceito de Deleuze e Gattari) transposto para uma língua e cultura hegemônicas. E aqui podemos fazer um gancho com o conceito de “domesticação” da língua proposto por Venuti. Para este, muitos tradutores, especialmente os

de língua inglesa, tentam colocar em suas traduções aspectos intrínsecos à sua linguagem e cultura, comprometendo o original; em outras palavras, anglicizando o texto.

Já para Schleiermacher que vê na figura do tradutor um condutor na travessia da escrita, ou este conduz o leitor ao escritor ou o escritor ao leitor. Pensamos então na possibilidade de Mia Couto ter escrito sua obra em inglês. Procederia como seu tradutor? E se o público inglês conseguisse dominar a língua portuguesa? Infelizmente não podemos trabalhar com base nestas suposições, mas há uma intermediária. A estratégia do tradutor de levar elementos lingüísticos e culturais da língua traduzida para a sua, descentralizando sua língua, ou ainda, neste caso, apropriando-se de elementos da língua do outro, “aportuguesando” ou transportando elementos da cultura moçambicana para a sua cultura ao invés de anglicizá-los, questão também levantada por Walter Benjamin em seu ensaio **A tarefa do tradutor**.

Aqui esbarramos em um problema quando pensamos nos aspectos que serão abordados na primeira parte do trabalho, quando mencionamos o caráter tradutório da obra de Mia Couto, quando este executa um intenso trabalho de “transcrição”, de “miscigenação” cultural e lingüística; e neste caldeirão aparece a questão: Estamos trabalhando com a tradução de uma tradução ou traduções? Como verter todo este universo em outra língua e cultura diversas?

Chegamos aqui à única resposta ou solução possível para toda esta problemática: a heterogeneidade ou hibridização da linguagem proposta por alguns teóricos da tradução, entre eles Lawrence Venuti, fonte à qual utilizaremos para esta pesquisa. Para Venuti a heterogeneidade da tradução está ligada a uma política de descentralização da língua maior (no caso o inglês) quando este atravessa a outra língua tentando uma “reconciliação” (expressão adotada por Benjamin), já que a tradução perfeita seria algo inatingível.

Como agir então neste caso? Que estratégias de tradução terá adotado David Brookshaw na tradução de **O último voo do flamingo**? Como ser fiel ao original traduzindo o texto de uma língua diferente, que causa estranhamento mesmo ao público lusófono? Como provocar no leitor de língua inglesa as mesmas impressões que obteve Mia Couto com o seu público de língua portuguesa? Tudo leva a crer que o tradutor adotou em sua tradução elementos “estrangeirizantes” e hibridizantes, descentrando levemente a língua inglesa, embora haja momentos de domesticação da língua, para que o público inglês possa entender melhor o texto. Logo, algumas falhas foram cometidas; mas é importante sondar se, tendo como material a sua língua, seria possível contornar tais problemas.

Estes são os principais aspectos que serão estudados neste trabalho com a pretensão de encontrar respostas conclusivas para todas as dúvidas levantadas acima.

**PRIMEIRA PARTE**  
**O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO**

## 1 O TRADUTOR DE TIZANGARA

Em **O último voo do flamingo** o narrador da história é um de seus personagens, um dos moradores de Tizangara. Logo no começo do livro, antes que inicie a narrativa, ele se apresenta como sendo o tradutor da cidade. Curiosamente, ao contrário dos demais personagens, ele não diz, em nenhum momento, seu nome. É fundamental ater-se, então, à voz deste personagem, já que se trata do narrador da história e todos os acontecimentos e testemunhos atravessam seu discurso.

Antes de mais nada, é preciso tentar identificar a constituição deste personagem sem nome, mas com uma origem. Nasceu em Tizangara, é filho de Sulpício, muito embora sua paternidade seja, de forma bastante sutil, contestada ao longo da narrativa, pairando uma dúvida, que leva o leitor a pensar se ele na verdade não seria filho do antagonista Estêvão Jonas; algo de que nunca se terá certeza. Torna-se necessário também destacar a trajetória deste personagem: ele sai de Tizangara, frequenta a escola, tem acesso a um mundo diferente daquele em que vivia e quando volta já não é o mesmo que partira, como fica evidente na seguinte passagem:

Na viagem de regresso não seria já eu que voltava. Seria um quem não sei, sem minha infância. Culpa de nada. Só isto: sou árvore nascida em margem. Mais lá, no adiante, sou canoa, a fugir pela corrente; mais próximo sou madeira incapaz de escapar do fogo. (COUTO, 2005, p. 48)

Percebe-se, neste jogo de palavras, que sua identidade fica, de certa forma, comprometida. Tem-se aí a imagem da margem, da travessia, característica daquele que se encontra entre dois pontos equidistantes no espaço, que transita livremente entre estes pontos, visitando-os, sem fazer parte de nenhum deles e num movimento paradoxal, assimilando-os profundamente.

O nosso personagem é, já no primeiro capítulo do livro, convocado pela administração local para ser o tradutor de Massimo Risi, um italiano integrante das forças de paz da ONU com a missão de desvendar os misteriosos acontecimentos sucedidos em Tizangara. Soldados da ONU, os capacetes azuis, enviados em missão de paz a Moçambique com o objetivo de detectar e desminar as minas terrestres e que estavam literalmente explodindo, não deixando qualquer vestígio além do pênis decepado do corpo; metáfora interessante que faz alusão a um país fragmentado e destruído pela guerra e pela corrupção. Desde então o narrador fica incumbido de acompanhar o italiano para onde quer que este fosse com a responsabilidade de traduzir para ele tudo o que ele não pudesse entender. O tradutor deixa claro que não fala italiano, mas ninguém parece se constranger:

-Dizem que vem um italiano e que vai ficar aqui a fazer a investigação. Você fala italiano?

-Eu não.

-Ótimo. Porque os italianos nunca falam italiano.

-Mas desculpe, senhor administrador, traduzo para qual língua?

-Inglês, alemão. Uma qualquer, desenrasca-se. (COUTO, 2005, p.19)

Era imprescindível que todos soubessem que Tizangara dispunha de um tradutor. É interessante notar que o correto seria dizer intérprete, termo pouco utilizado na narrativa, colocando em evidência o papel de tradutor do personagem, ou seja, aquele que verte ou inscreve o código linguístico de uma língua em outra. O fato é que Massimo Risi fala perfeitamente o português, ficando claro que o tradutor deve na verdade tentar traduzir ao europeu aquele mundo africano repleto de situações absurdas, surreais que ele não consegue compreender. Constata-se aí a precariedade da língua, pois o italiano se confronta com outros tipos de linguagem: a linguagem da terra, do céu, das matas, do chão, dos corpos, que ele não é capaz de interpretar.

O papel do tradutor é, na verdade, servir de ponte, de intermediário de uma cultura a outra. Podemos aqui vislumbrar a formação de dois campos ou conjuntos: a do europeu, branco, colonizador de um lado e a do africano, negro, colonizado, do outro. No meio temos a presença do tradutor, aquele que atravessa as fronteiras de sua área e se coloca em outra, que trafega pelos dois espaços ou zonas de contato. É ele que tem a tarefa de fazer veicular as informações, é ele quem transporta, quem realiza o intercâmbio entre duas culturas distintas, operando e decodificando uma linguagem e cultura em outra. Assim, todo aquele universo mítico, mágico de Moçambique ganha maior ressonância nas suas palavras, ganha novos contornos em seu discurso; discurso de uma personagem multifacetada, onde as marcas de dois mundos distintos se inscrevem. É o próprio tradutor-narrador quem reconhece a natureza de sua identidade híbrida quando, numa conversa com o europeu ele lhe diz:

- Sabe, Massimo, tenho pena de si, tão só.. Eu nunca poderia ficar tão absolutamente sozinho.

- Por quê?

- Mesmo se me arrancassem daqui, se me levassem para a Itália, eu não passava assim tão mal. Porque eu sei viver no seu mundo.

- E eu não sei viver no seu?

- Não, não sabe. (COUTO, 2005, p.105)

Aqui fica claro o reconhecimento por parte do narrador que este já esteve em contato com a cultura do branco, do europeu e que para ele não seria difícil entrar em contato com ela

novamente. De acordo com Stuart Hall, essas pessoas, como é o caso do tradutor de Tizangara, “são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades”, pois “elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas” (HALL, 2006, p.88/89).

O próprio escritor Mia Couto se reconhece como um ser de fronteira. Filho de portugueses que se instalaram em Moçambique nos anos cinquenta, Mia nasce em 1958 em Beira, segunda maior cidade de Moçambique, crescendo, convivendo com africanos e absorvendo sua cultura sem, no entanto, se desvencilhar da cultura paterna e da língua portuguesa.

Como outros brancos nascidos e criados em África, sou um ser de fronteira. Necessito inscrever na língua de meu lado português a marca de minha individualidade africana: necessito tecer um tecido africano, mas só o sei fazer usando panos e linhas européias. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. (COUTO, apud FONSECA; CURY, p.15, 2008)

Mas o mais importante aqui é nos atermos à fala do tradutor de Tizangara. Esta é atravessada pela voz de outros personagens, especialmente através de uma estratégia muito comum nas obras de Mia Couto, que é a utilização do discurso indireto livre. Todas as informações que temos, não apenas com relação aos acontecimentos que se desdobram naquele espaço como também, e principalmente, a cultura daquele povo, são filtradas pela voz do narrador. Esta voz nos conduz ao universo de uma cultura essencialmente oral, com uma relação estreita à retomada da arte de contar histórias, mitos e lendas nelas resgatando a sabedoria ancestral de um povo bem como de suas tradições e seus valores culturais que são passados dos mais velhos para os mais novos e que estão se perdendo, sendo constantemente ameaçados pela cultura do branco, do colonizador, do europeu e pelos apelos da modernidade. Mas a voz do tradutor é marcada por uma responsabilidade que de certa forma lhe é outorgada desde seu nascimento, como ele nos conta evocando a voz de seu pai Sulplício:

E falou a explicação que jamais ouvira. Eu era um filho especial: desde cedo meu pai notara que os deuses falavam por minha boca. É que eu, enquanto menino, padecera de gravíssimas doenças. A morte ocupara, essas vezes, meu corpo, mas nunca me chegara a levar. Nos saberes locais, aquela resistência era um sinal: eu traduzia palavras dos falecidos. Essa era a tradução que eu vinha fazendo desde que nascera. Tradutor era, assim, meu serviço congênito. (COUTO, 2005, p.139)

Desde já o tradutor de Tizangara assume a tarefa de revelar, ou ainda melhor, de restaurar a fala de seus ancestrais, retomando uma tradição comum daquela terra: recontar estórias, repassando aos descendentes daquela cultura uma tradição milenar e que pode estar em vias de se perder pela pouca importância que lhe é creditada pelos mais jovens, extremamente influenciados pela cultura ocidental.

Tudo isto se faz notar na voz do tradutor, (um nativo, porém jovem, que teve contato também com outra cultura), em contraposição às falas dos habitantes mais velhos de Tizangara, como seu pai Sulplício e o feiticeiro Zeca Andorinho. Existe uma certa tensão, uma dificuldade manifestada entre diferentes gerações que vivenciaram diferentes acontecimentos naquele território. As vozes dos mais velhos representam a tradução de uma tradição cultural que causam algum estranhamento à figura do jovem tradutor, que tem lembranças esparsas arrancadas de sua memória de menino, mas que muitas vezes não é capaz de entendê-las completamente:

-Sabe, meu filho?

-E é o quê, pai?

-É que nossos antepassados nos olham agora com olhos estranhos.

-Meu pai puxava assunto demais para meu peito. Ele não percebia como, por vezes, eu não atingia o sentido de suas palavras. (COUTO, 2005, p.206)

É o seu pai quem, no final do livro, lhe alerta para a responsabilidade que ele tem em mãos, insistindo para que fique ali, naquela “terra engolida pela terra”, “Para contar aos outros o que aconteceu com nosso mundo.” E referindo-se ao estrangeiro Massimo Risi: “Não quero que seja esse, de fora, a falar desta nossa estória”(COUTO,2005, p.218). Há uma preocupação por parte do pai no sentido de que o filho continue a tradição dos mais velhos, resgatando aquela forma de cultura que lhes é tão cara: a contação de estórias; em termos literários, o regresso da oralidade.

Ora, a única forma de reproduzir este universo na literatura é por meio da escrita; logo, a constante tensão entre o cruzamento da forma oral e da escrita que recaem sobre a língua, carregando-a de diversos elementos que questionam seus limites e suas fronteiras. Esta multiplicidade de elementos nos aponta claramente para a necessidade de reconfigurar, retraçar, reterritorializar aquele espaço colocando em evidência suas dimensões numa perspectiva multicultural e plurilinguística. Tudo isto se torna possível através da reinvenção de uma escrita multifacetada, híbrida, como a própria nação moçambicana.

Se os acontecimentos narrados são insólitos, muitas vezes surreais, também insólito, surreal é o mundo em que vive o povo moçambicano, aqui retratado pelos tizangarenses, um

espaço devastado por guerras e, após a independência, por uma sucessão de poder que em nada lhes beneficiou. E isso indubitavelmente se refletirá sobre a linguagem, sobre a forma escrita.

O tradutor se vale de sua memória para tentar reproduzir da melhor forma possível os acontecimentos, mas é preciso dizer que a memória é algo que nunca alcança um grau exato de linearidade, reprodutibilidade e verossimilhança com os fatos e traumas gerados naquela nação. A escrita torna-se então um artifício que tenta jogar com tudo isso sendo completamente desconfigurada, estapolando todos os seus limites para tentar reproduzir aquele universo onde reina o fantástico, o absurdo. Ela prima pelo seu caráter descentralizador, desestabilizador, já que subverte inteiramente a língua do colonizador, sendo ela também inventada ou reinventada, auxiliando o tradutor a trazer à tona o resultado dos principais acontecimentos que dilaceraram a integridade daquela nação. Coloca ainda em evidência o cruzamento de culturas ocorridas naquele espaço e que são, então, pelos experimentos lingüísticos criados por Mia Couto (pois há que se dizer que os habitantes de Moçambique não falam exatamente daquela forma descrita pelo escritor africano em suas narrativas) encenados em seu texto.

A violação de territórios e fronteiras entre colonizador e colonizado, negro e branco, europeu e africano, opressor e oprimido, são marcados e reinscritos em uma linguagem “desnordeada”, deslimitada. Sobretudo a fala do colonizador é usurpada com elementos africanos, numa tentativa de resistência da massificação total por parte da língua e cultura estrangeira. Constrói-se, a partir desta linguagem um espaço onde ressoa, reverbera uma voz resultante do trânsito e deslocamento destas culturas.

## 2 POR UMA LITERATURA MENOR, UMA PROPOSTA MAIOR: POR UMA LINGUAGEM HÍBRIDA

Algo que sempre foi polêmico, marcando a gênese das literaturas africanas e que tem sido imensamente discutido em inúmeras conferências por escritores e intelectuais africanos desde o começo dos anos sessenta é a questão da linguagem. Que linguagem afinal seria adotada na construção destas literaturas? Uma língua local, um dialeto, a língua do colonizador?

Cada escritor defendia sua escolha. Alguns como o queniano Ngugi Wa Thiong'o preferiam a primeira opção, a adoção de uma língua local, já que esta seria a única maneira de se libertar das amarras políticas, sociais e ideológicas impostas às colônias pelas metrópoles. Para o escritor queniano língua e cultura estão intimamente relacionadas, não sendo possível escrever em outra língua que não a do povo (assumindo assim uma postura anti-imperialista), rechaçando por completo o uso da língua do colonizador que serviria como nova forma de colonização, de escravização da mente do africano. Outros escritores que despontavam no cenário das literaturas africanas como os nigerianos Chinua Achebe (autor do premiado romance **Things Fall Apart**, que foi considerado um dos melhores romances escritos no continente) e Gabriel Okara, defendiam a ideia de que esta posição não poderia fazer qualquer sentido, pois também eles aprendiam a língua do colonizador desde a infância, sendo algo que também lhes pertencia. Além do mais seria necessário optar-se por uma língua à qual a maioria da população pudesse entender; sendo assim, a língua ensinada nas escolas e utilizada pela imprensa seria o ideal, o que também favoreceria a unificação destes países que acabavam de se tornar independentes. Há ainda o fato de que muitas não possuíam sequer um alfabeto e uma comunidade do sul, por exemplo, não poderia entender outra do norte por não falarem o mesmo dialeto ou não serem alfabetizadas. A maioria dos escritores se decidiu pelas línguas europeias, o que também propiciaria a expansão de suas literaturas.

Mas estas línguas adotadas em suas literaturas não seriam exatamente aquelas faladas pelo colonizador. Quando lemos as obras de escritores africanos, pelo menos os de maior expressão, constatamos haver uma discrepância entre a linguagem usada nas colônias e a usada nas metrópoles, o que inevitavelmente gerará no leitor um grau de estranhamento levando-o a uma reflexão sobre o papel da linguagem assim como o espaço que lhe é concedido.

O nigeriano Gabriel Okara assume um papel fundamental no que concerne esta problemática do uso da língua, da filosofia, da mitologia e do folclore no continente africano

afirmando que “a única forma de usá-los é traduzindo-os, quase literalmente, da língua africana nativa do escritor para qualquer língua europeia que ele estiver utilizando como seu meio de expressão” (OKARA, apud Lawrence Venuti, 1998, p.332). Exatamente o que faz em suas obras, escrevendo em inglês, mas inscrevendo nesta língua europeia características estruturais da língua *ijo*, falada por uma minoria que também tem o inglês como primeira ou segunda língua (daí a importância do uso da língua europeia).

Com relação às literaturas africanas de língua portuguesa se passou o mesmo. Adotaram a língua portuguesa, mas descentralizada, carregada de mudanças em seu léxico e estrutura, um português “africanizado”. Podemos dizer que o estilo de escritores africanos como Okara se assemelha muito ao estilo de escritores como o angolano Luandino Vieira e o moçambicano Mia Couto, que muito provavelmente foi influenciado por estes escritores além da influência de outros brasileiros como Guimarães Rosa, de quem é admirador confesso e que teve um percurso literário semelhante no que se refere ao uso da linguagem e na criação estética (especialmente com relação ao uso de neologismos, provérbios e subversão da sintaxe).

Mas é imprescindível que se note a composição desta “língua portuguesa”, que destoa bastante de sua raiz lusófona. Esta se mistura a outras, aglutinando seus elementos, somando melodias, adquirindo novos contornos, matizes e diferentes propósitos. Existe ali, no processo de criação de muitos escritores africanos, como os mencionados acima, uma tentativa de ruptura radical com a norma culta da língua portuguesa que é, paradoxalmente, elemento constitutivo deste novo tipo de escritura.

Em **Por uma literatura menor**, Deleuze e Guattari, particularmente no capítulo 3 (O que é uma Literatura Menor?) fazem uma análise da questão da linguagem nas obras de Kafka, chegando a conclusões surpreendentes. Para isso os teóricos adotam o conceito de desterritorialização e investigam as nuances do alemão usado pelo escritor. Colocam em evidência as diferenças do seu alemão em contraposição com o *hoch deutsch*, o alemão padrão. Mesmo conhecendo bem a língua, Kafka insiste em modificá-la adequando-a à sua realidade, a de um judeu que vive em Praga onde o alemão é língua obrigatória nas primeiras décadas do século 20 e ainda convive com o tcheco, o iídiche e o hebreu. Segundo os autores, “A situação da língua alemã em Praga, como língua dissecada, misturada com tcheco ou iídiche, vai tornar possível uma invenção de Kafka” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.32). É interessante notar as observações de Deleuze e Guattari no plano da linguagem quando estes destacam a complexa escritura de Kafka, onde se fazia necessário “estar em sua língua como um estrangeiro” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.40). A relação que o escritor estabelece

com sua língua materna é permeada por uma sensação de estranhamento, como se esta não lhe pertencesse e ao mesmo tempo fosse condição essencial para a formação de sua identidade e para a construção de seu projeto literário.

A elasticidade e a plasticidade conferidas no tratamento da língua apontam para um outro detalhe no que diz respeito à sua desterritorialização, que Deleuze e Guattari chamarão de “linhas de fuga criadoras”, ou seja, a única maneira de se escrever neste contexto, de “demarcar um território”, seria adulterando sua linguagem, forma e conteúdo, destituindo-lhe de seu domínio e supremacia e reterritorializando-a.

Assim como os recursos usados por Kafka, também aqueles empregados por Mia Couto são assinalados aqui como elementos de desterritorialização, à medida que desconfiguram, desmantelam completamente a centralização, a unidade de uma língua e cultura que é colocada em contato com outra e reterritorialização quando registra na língua do colonizador marcas profundas de línguas locais faladas pelos moçambicanos não apenas reinscrevendo sua cultura mas rompendo com seu silêncio e dando-lhes voz, estabelecendo a formação de múltiplos centros de poder.

A intenção de Mia Couto é declaradamente política, assim como acontece com outros escritores africanos que se destacam por um processo de escrita semelhante. Mas percebemos também que Mia Couto parece se preocupar muito com a plasticidade, com a questão estética de seu texto, fazendo uso de uma escritura performática e com uma proposta metafísica além de puramente política. Sua linguagem é carregada de elementos que arrastam o leitor para o seu inteior, fazendo com que este se dê conta da filosofia da própria língua, como matéria que se movimenta, se transforma, explorando e revelando todo o seu potencial de criação. Mas este plano metafísico da linguagem se amplifica, sua escrita está à margem, distante que é da língua do colonizador; ela se arrebenta de suas amarras, corporificando-se, legitimando-se. Observando a escritura coutiana percebe-se claramente seu intuito de ruptura com a língua padrão em todos os registros da língua; há uma preocupação obstinada em criar-se algo novo, que atinja uma esfera linguística que se destaque como sendo distante do registro convencional.

Chegamos então a um momento em que se faz necessário a abordagem de um tema que também está em consonância com o que foi exposto acima: as relações entre língua e poder.

Em seu ensaio **Aula**, Barthes diz que “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva” (BARTHES, 1978, p. 12). Sendo assim,

seria necessário por parte destes escritores alcançar um novo modelo de linguagem que estivesse mais próximo daquela realidade. Esta fuga dentro de um novo padrão estilístico, com inovações nos campos sintático, morfológico, fonológico e semântico favorece plenamente o florescimento de uma nova literatura em diálogo constante com o meio em que foi produzida. Apenas a literatura possui esta capacidade de “trapacear com a língua. Esta trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 1978, p.16).

Como a língua pode também ser utilizada como instrumento de poder, encontramos em Mia Couto e tantos outros escritores africanos, quando estes se recusam a seguir os parâmetros de uma linguagem convencional, nos moldes de uma língua e cultura que lhes foram atribuídas, quando eles se rebelam contra este modo de criação literária e compõem um novo trabalho, encontramos uma palavra chave: resistência. E também uma postura política quando coloca em evidência esta relação entre língua e poder, como um instrumento de violência, na medida em que é imposta, limitando, no plano da linguagem, o domínio da liberdade e da democracia, pois “é somente a esse preço que a literatura se torna realmente máquina coletiva de expressão” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.29) Tal como o alemão utilizado por Kafka em sua obra, também o português de Mia Couto adota essas linhas de fuga, de libertação, de não pertencimento à língua padronizada e institucionalizada. Deleuze e Guattari constata tudo isso de maneira bastante significativa quando sugerem:

Servir-se do polilinguismo em sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo, opor o caráter oprimido dessa língua a seu caráter opressor, encontrar os pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, as zonas lingüísticas de terceiro mundo por onde uma língua escapa. Quantos estilos, ou gêneros, ou movimentos literários, mesmo bem pequenos, só têm um sonho: preencher uma função maior da linguagem (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.42)

Mia Couto, ao usar uma linguagem rasurada, fraturada, com elementos absolutamente originais e, além disso, quando coloca em cena todas as possibilidades da língua, transgredindo seu registro oficial, “africanizando” a língua portuguesa, moldando-a e aproximando-a de elementos da oralidade, dá à sua obra um caráter mágico, caleidoscópico, de resistência associada a um viés político e identitário, mostrando-nos como tantos escritores o fazem, que não há limites para a criação literária.

Deleuze e Guattari ao utilizarem o termo “literatura menor” não querem, obviamente, dizer que se trate de uma literatura de qualidade inferior, muito pelo contrário; trata-se de uma literatura que fala de um outro espaço, que se encontra à margem de uma literatura canônica.

Quando lemos Mia Couto, temos a impressão de estar lidando com uma língua “oracular”, onde criatividade, magia e mistério se misturam numa força lancinante. Uma língua “além do bem e do mal”, lembrando as próprias palavras de Rosa, ou seja, (e agora evocando Derrida) que não admite classificações binárias, que se desvencilha destes padrões, no entanto, sem destruí-los. Para Derrida o sentido da desconstrução está associado à sua desmontagem, da decomposição de elementos da escrita, sendo usado para descortinar partes do texto que estão “dissimuladas” (DERRIDA, 1967). Tudo isso nos faz pensar no caráter de precariedade da palavra e a insuficiência de uma língua como forma de se expressar tudo o que se quer. É o que constata o tradutor de Tizangara neste trecho:

O italiano olhou arrelampejado. Eu sabia que não era para se responder. Ele, afinal, não falava o que dizia. Referia outro assunto. Cada coisa tem direito a ser uma palavra. Cada palavra tem o dever de não ser nenhuma coisa. (COUTO, 2005, p. 135)

E mais à frente, na voz do feiticeiro Zeca Andorinho:

Agora, o senhor me pergunta por esses soldados que desapareceram-se. Pergunta-me se o soldado zambiano morreu. Morreu? Bem, morreu relativamente. Como? O senhor me pergunta – como se morre relativamente? Não sei, não lhe posso explicar. Teria que falar na minha língua. E é coisa que nem este moço não pode traduzir. Para o que havia que falar não há palavras em nenhuma língua. Só tenho fala para o que invento. (COUTO, 2005, p. 153)

É sempre válido repetir que o caráter de estranhamento que o escritor africano imprime à linguagem, atuando na tentativa de construir um código linguístico que “dê conta” do absurdo de algumas situações, do mundo mágico, fantástico encenado por ele em suas narrativas. Assim como o cenário, as personagens e os fatos apresentados são insólitos, insólita também será a estrutura da língua. A linguagem acaba sendo uma das protagonistas em suas obras tornando-se ela própria ficcionalizada, sendo um elemento fundamental na construção daquele espaço onde se deslocam os habitantes da fictícia Tizangara, moldando suas falas e lhe imprimindo uma nova coloração, libertando sua voz oprimida.

O espaço e as identidades nas obras de Mia Couto nunca se apresentam acabados, estão em construção permanente, assim como a própria nação moçambicana se encontra em processo de reconstrução depois de ser devastada pela guerra da independência do país seguida de uma sangrenta guerra civil e esta linguagem multifacetada segue a mesma direção, o mesmo processo já que é um reflexo daquele espaço e está presente em todas as ferramentas utilizadas pelo escritor africano na concepção de seu projeto literário. Segundo Inocência da Mata:

A sua artesanaria recria, entre outros, os conflitos entre a língua portuguesa, o idioma hegemônico ontem e hoje, e as muitas línguas autóctones do país, buscando, pela fundação de uma nova geografia linguística, uma nova ideologia para pensar e dizer o país. Assim é que injeta no código lingüístico do português a cultura da oratura africana”. (MATA, 1998, p.264)

Mia Couto utiliza tais recursos, especialmente fazendo uso de uma tradução interlinguística. Isto não quer dizer de modo algum que ele traduza um material linguístico de uma língua para outra como faz o tipo “convencional” de tradutor; Mia explora elementos de línguas autóctones (do grupo banto) transpondo-os para a língua portuguesa. Com isso ele se rende ao abandono dessa língua ou línguas de chegada e de sua própria língua, numa tentativa de ampliar os horizontes e possibilidades da língua portuguesa, enriquecendo-a, pluralizando-a ou ainda “camaleonizando-a”, numa linguagem coutiana; trabalha com o português de Portugal, desterritorializando-o, com as línguas autóctones de Moçambique. Isto também não quer dizer que ele misture estas línguas com a língua portuguesa a fim de produzir algo exótico. O escritor moçambicano, tal como um estrangeiro em sua própria língua, atua moldando-a de forma que ela encarne elementos de outras, resultando em uma língua quase estrangeira a si mesma, deformada, delirante e vertiginosa, uma língua que não preexiste; afinal, como nos atesta o tradutor de Tizangara, “o que se passou só pode ser contado com palavras que ainda não nasceram” (COUTO, 2005, p.9).

E o mais intrigante é que este tipo de literatura construída com a língua do colonizador (e língua materna do escritor) é que irá propiciar esta gama de incursões e experimentações em diversos campos da linguagem e, em última análise, sua subversão. Uma língua nutrida e repaginada com a língua do outro. Esta linguagem atinge dois diferentes propósitos: confronto e resistência em um plano e libertação em outro, e é o seu caráter híbrido que determinará a configuração de um novo fazer literário.

Os principais recursos utilizados por Mia Couto que atuam de forma a causar esta tensão, questionando os limites da língua portuguesa foram aqui categorizados em sete (embora evidentemente existam outros). São eles:

- 1- Neologismos
- 2- Provérbios e ditos populares
- 3- Jogos de palavras/trocadilhos/alteração de frases feitas
- 4- Rimas e aliterações
- 5- Mudança na estrutura sintática das frases
- 6- Léxico de línguas locais (moçambicanas, do grupo banto)

## 7- Nomes próprios

Os sete casos mencionados acima (assim como sua tradução para a língua inglesa **The Last Flight of the Flamingo**) serão catalogados na segunda parte desta pesquisa em amostras e em seguida se estabelecerá uma análise comparativa entre o original e a tradução. Na terceira parte serão discutidos alguns aspectos levantados na primeira e na segunda parte da pesquisa, tentando-se descobrir as principais estratégias utilizadas pelo tradutor na tentativa de “alcançar” a proposta literária de Mia Couto.

**SEGUNDA PARTE**

**ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE**

***O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO***

**E SUA TRADUÇÃO**

***THE LAST FLIGHT OF THE FLAMINGO***

## 2.1 Neologismos

Nesta pesquisa do livro **O último voo do flamingo**, de Mia Couto, foram encontrados mais de quatrocentos neologismos, dos tipos mais variados o possível. Sendo assim, foi necessário estabelecer-se um critério ou subdivisão de forma que houvesse uma organização metodológica e sistemática em sua catalogação. Temos aqui algumas amostras separadas de acordo com o caso em que aparecem; são primeiramente divididas pelas categorias prefixo e sufixo e subdivididas e classificadas de acordo com seu afixo. Em seguida, temos uma amostra correspondente à tradução **The Last Flight of the Flamingo**, de David Brookshaw e uma pequena análise comparativa entre a tradução e o original (procedimento que será também empreendido nos casos seguintes a serem analisados: *Provérbios e ditos populares*, *Jogos de palavras/Trocadilhos/Alteração de frases feitas*, *Rimas e aliterações*, *Mudança na estrutura sintática das frases*, *Léxico de línguas locais* e *Nomes próprios*) que serão tratados na sequência. Com relação aos neologismos, em algumas amostras foi feita uma análise individual, devido à singularidade de aspectos observados na tradução; em outras, optou-se por uma análise do grupo em que apareciam (para que o trabalho não soasse prolixo e repetitivo), analisadas, então, sob a forma de uma pequena conclusão. É preciso dizer ainda que nesta parte da dissertação, além da comparação estabelecida, outro objetivo foi o de realizar um mapeamento, uma cartografia lingüística da obra coutiana, abrindo portas também para uma análise estilística de sua obra, pois os casos aqui estudados são recorrentes em todos os livros deste escritor africano. As amostras seguem com o número da página correspondente à obra original e à tradução.

### 2.1.1 Prefixos

#### DES

E **desfalavam** (p.16)

And they changed the topic of the conversation. (p.2)

Como pode-se ver, na tradução o neologismo desaparece dando lugar a uma sentença comum em inglês. Uma única palavra se transforma em uma frase extensa.

Media-lhe as alturas, **descomparando-a**. (p.28)

She was measuring her height dismissively. (p.14)

O neologismo descomparar se perde dando lugar ao advérbio dismissively.

-Duvidam? Sou puta legítima. Não uma **desmeretriz**, dessas. (p.29)

-Do you doubt me? I'm a lawful whore. I'm not one of those jamless tarts.(p.15)

O neologismo desmeretriz se transforma em *jamless tarts*. Apesar da diferença, o humor se reflete na tradução, recriando o efeito cômico do original.

Minha mãe chorava enquanto dormia no leito **desconjugal**. (p.46)

My mother wept while sleeping in the unconjugal solitude of her bed. (p.30)

Aqui o tradutor também constrói um neologismo *unconjugal* usando o prefixo *un* no lugar de *des* presente no original.

-A vida, meu filho, é uma **desilusionista**. (p.47)

-Life, my son, is a desillusionist. (p.31)

O neologismo é mantido na tradução sem sofrer qualquer alteração com relação ao prefixo.

Eu lhe perguntava isso só para fazer conta que não notara que ela **desvivia**. Eu queria era pequeninar a tristeza. (p.49)

I asked her this so as to give the impression that I had not noticed that she was no longer alive. I was trying to attenuate my sadness. (p.33)

Ela *desvivia* por *she was no longer alive*. O neologismo é traduzido por uma frase que não cria o mesmo efeito que o original.

Minha mãe partira na curva da chuva, saindo a habitar a estrela de nenhuma pontas. A partir de então, a vida já não lhe comparecia: ela apanhara o último **desencontrão**. Ainda lembrei suas palavras amadurecendo uma esperança para mim quando eu de tudo **descria**. (p.49)

My mother had departed on the curve of the rain, to go and inhabit an unglittering star. From then on, life no longer appeared to her: she had achieved the ultimate disencounter. I still recall her words that nourished a hope for me at a time when I had lost all faith. (p.33)

Trata-se de uma passagem interessante onde o neologismo *desencontrão* é traduzido por um outro neologismo em inglês: *disencounter*, mas *descria* é traduzido por *lost all faith*. Além disso, é curioso observar que estrela de nenhuma pontas é traduzido por *unglittering star*, que se destaca por ser um neologismo, mas que não produz o mesmo efeito proposto pelo original.

Temporina ainda tentou evitar-lhe o gesto, mas **desconseguiu**. (p.61)

Temporina even tried to stop him from doing this, but to no avail. (p.44)

*Desconseguiu* por *to no avail*; desconfiguração total do neologismo desconseguiu, que aparece com frequência nas obras de Mia Couto.

Temporina conduziu-nos a uma viela **desiluminada**. (p.62)

Temporina led us along a darkened alley. (p.45)

O sentido permanece com *darkened alley*, mas o efeito de estranhamento concentrado em *desiluminada* desaparece por completo.

Para afastar as más nuvens, sugeri que ruássemos por ali, **desmapeados** e sem destino. (p101)

In order to disperse the dark clouds, I suggested we go for a walk, unmapped and with no particular destination. (p.79)

*Desmapeados* por *unmapped*, fazendo uma alusão muito aproximada ao original, mantendo a mesma força criativa. Já *ruar*, que não é o caso aqui estudado, é convertido em *go for a walk*.

O que eu sei do zambiano **despilado**? (p.151)

What I know about the unmasted Zambian? (p.121)

Mais uma vez temos um neologismo em inglês *unmasted*, tradução de despilado (sem pila, ou seja, sem pênis) construção bastante inusitada que não ganha a mesmo efeito na tradução, embora a ideia expressa seja semelhante.

Aquilo é um **desnegócio** para ela. (p.154)

It's not good for her business. (p.124)

Na tradução é feita apenas uma associação com o original, mas a carga semântica concentrada no neologismo *desnegócio* desaparece por completo.

-Mas depois veio esse **desacontecimento**. (p.196)

-But then came this troublesome incident! (p.155)

A mesma associação que a frase precedente, o efeito não é alcançado.

Como relatar que o país inteiro desaparecera? Seria **despromovido**. Pior: internado por perigoso delírio. (215)

How could he report that a whole country had disappeared? He would be demoted. Worse: committed for being dangerously insane. (p.173)

*Despromovido* por *demoted*. Uma tradução próxima para *demoted* seria rebaixado, o que é compreensível, mas o efeito cômico e a ironia proposta por *despromovido*, “promovido às avessas”, desaparecem.

Contra esses **desgovernantes** se tinha experimentado o inatentável: ossinhos mágicos, sangue de cabrito, fumos de presságio. (p.216)

Against these failures in governance, the unthinkable had been tried: little magic bones, goat’s blood, fortune-telling, incense. (p.174)

Nesta passagem *desgovernantes* é traduzido por *failures in governance*. Pode-se dizer que não foi uma boa estratégia a do tradutor, já que o sentido está concentrado em *desgovernantes* e não em “falhas na governança”; o efeito se perde completamente.

## IN

.

Primeiro, **inacreditei**. (p.41)

I didn’t believe him at first. (p.27)

Importava, sim, o que o lugar ia fazer aos **inautorizados** visitantes. (p.63)

What did matter was what the place would do to unauthorised visitors. (p.46)

Retiraram dos ramos os órgãos do infeliz e os deitaram longe no mato, lá bem nas profundezas onde só circulam bichos **indomesticados**. (p.123)

They had picked the poor man’s organs off the branches and laid them to rest far away in the depths of the bush, where only untamed creatures dwell. (p.98)

Ele bebeu dessa água salgada, cheia de alga e **inorganismos**. (p.124)

He drank some of the salty water, full of algae and organisms. (p.99)

Se ele ficara **inexplodível** era porque beneficiara de uma bondosa protecção. (p.176)

If he had remained unexplodable, it was because he had benefited from generous protection. (p.141)

Meu pai tentou erguer-se, escapar para longe. Mas assim, **inesquelético** e sem moldura interior, ele apenas minhocava, em requebros de invertebrado. (p.212)

My father tried to raise himself and get away as far as possible. But like that, filleted and without his inner frame, all he could do was slide around like a worm, twisting and turning like an invertebrate. (p.170)

**Conclusão:** Apenas nas duas últimas frases os neologismos da obra original foram recriados na tradução com novos neologismos. *Unexplodable* causa a mesma dimensão de *inexplodível* e *filleted*, embora mude um pouco, expressa um sentido próximo do original. Nas outras frases os neologismos não são conservados, mas deve-se dizer que a literalidade permanece constante, o tradutor não traduz o texto de forma aleatória; parece sempre haver o intuito de aproximar o a tradução do original.

## IR

-Agora eu já não sou sujeito de nada. Me **irresponsabilizo**. (p.46)

-Now I'm not liable for anything. I can unrestrain myself. (p.30)

Sempre que o encontrava, meu velho parecia distante. Ele se **irreconhecia**. (p.161)

Every time I ran into my old man, he seemed distant. He was no longer himself. (p.129)

A situação crescia, a pontos de **irrealidade**. (p.197)

The situation was developing to such an extent that it seemed unreal. (p.156)

**Conclusão:** tradução literal, apenas na primeira frase temos um neologismo em inglês *unrestrain* para *irresponsabilizo* no original. Nas frases seguintes observa-se uma tentativa de tornar o sentido mais claro para o leitor de língua inglesa, além de um alongamento muitas vezes desmesurado das frases.

## NÃO

Ou perdão, nem vale a pena misturar o seu devido nome com assunto de burros e **não-burros**. (p.169)

I beg your pardon, I should not have mingled the dignity of your name with matters relating to donkeys or non-donkeys. (p.136)

E agora, **por não-consequência**, eu partia para encontrar meu pai. (p.49)

And now, fortuitously, I was setting off to look for my father. (p.33)

Transmutaram-se em **não-seres**, sombras à espera das respectivas pessoas. (p.217)

They were transmuted into non-beings, shadows awaiting their respective people. (p.175)

**Conclusão:** Aqui apenas *não-consequência* foi traduzida por *fortuitously* . (que parece ultrapassar um pouco o sentido lançado pelo original). Deve-se dizer também que o autor usou os mesmos recursos criativos que Mia Couto com *non-beings* para *não-seres* e *non-donkeys* para *não-burros*.

## RE

Ele **rodou e rerodou** nos lençóis. (p.57)

He rolled this way and that between the sheets. (p.40)

A sua voz se engasgou, parecia ter desistido em meio da garganta. Tentou recomeçar, mas **redesistiu**. (p.162)

He choked on his voice, as if it had given up halfway down his throat. He tried to start again, but gave up a second time. (p.131)

O estrangeiro **negou e renegou** embarcar. (p.218)

The foreigner refused and refused again to embark. (p.177)

**Conclusão:** em nenhum dos casos o tradutor utilizou os recursos neológicos empregados na obra original. Há obviamente uma impossibilidade de usar o prefixo *re* em inglês nestes exemplos e o tradutor prefere não fazer qualquer desvio a fim de, aparentemente, manter a literalidade da tradução, embora descaracterize o original. Apesar de seus esforços há que se dizer que o jogo rítmico proposto por Mia Couto se desvanece na tradução.

### 2.1.2 Sufixos

#### AR

(...) esquinas onde o meu destino se haveria de **labirintoar** (p.17)

(...) street corners from where my destiny would be led into labyrinths. (p.3)

O neologismo *labirintoar* é convertido em *led into labyrinths*, literalmente “conduzido em labirintos”.

A vila se **formigava** em roda vivente. (p.23)

The town was seething like an ants' nest. (p.8)

Retrotradução: A cidade estava fervendo como um formigueiro. Vê-se que *formigava* é traduzido estabelecendo-se uma comparação *like*, havendo também, o que é notório na tradução de Brookshaw, uma mudança na categoria gramatical; aqui do verbo para substantivo. Outro detalhe: a expressão *roda vivente* é omitida na tradução.

(...) tossiu e **metafisicou** hipótese: aquilo, em plena estrada, era um órgão ou organismo? (p.26)

(...) coughed and pondered a metaphysical question: was that thing in the middle of the road an organ or an organism? (p.12)

*Metafisicou* por *pondered a metaphysical question*. O neologismo desaparece e o texto em inglês ganha acréscimos na tentativa de explicar o termo, característica recorrente em toda a tradução.

Seis soldados das Nações Unidas tinham-se **eclipsado**, não deixando nenhum traço senão um rio de delirantes boatos. (p.30)

Six United Nations soldiers had been eclipsed, leaving no trace except for a river of delirious rumours. (p.17)

Nesta passagem o neologismo *eclipsado* se manifesta através do neologismo *eclipsed*, recuperando fielmente a ideia e o sentido da frase.

Me acheguei, eu e o italiano nos **compadreamos**, adjuntando nossos ouvidos. (p.39)

I drew close, and the Italian and I joined our ears in complicity. (p.25)

Nesta frase aparecem três neologismos: *acheguei*, *compadreamos* e *adjuntando*. Nenhum dos três ganha formas neológicas na tradução e a ideia de compadrear não é realçada, sendo associada apenas a *complicity* (cumplicidade).

Nos restantes dias, os da semana, seus pés **terreavam**, satisfeitos por acariciarem o infinito do chão. (p.51)

On the other days of the week, his feet hugged the earth, happy to stroke the ground in all its infinity. (p.35)

O neologismo mais uma vez é traduzido em outras palavras modificando a frase; aparecem o verbo *to hug* e o adjetivo *happy* que não estão presentes no original. Mas é preciso dizer que o tom poético do original é completamente evocado na tradução, colocando em destaque a originalidade do tradutor.

Se Massimo não desse, eu mesmo **esmolava** o pobre. (p.100)

If Massimo wouldn't give anything, I was even prepared to bail the poor man out. (p.77)

Bail out não parece evocar o neologismo esmolar com o mesmo vigor.

Ainda vi, **silhuetando** longe, a minha casa natal (...) (p.109)

I could still see the silhouette of the house where I had been born (...) (p.85)

O neologismo construído a partir do verbo inexistente *silhuetar* é transformado na tradução em um substantivo dicionarizado *silhouette*. Essa mudança de categoria das palavras acontece frequentemente na tradução de Brookshaw, como se pode observar na frase seguinte onde se repete o mesmo processo.

Esperava uma chuva nova, recente, acabadinha de se estrear. Então, esse mundo iria **cambalhotar**, com melhores nascimentos. (p.134)

He was waiting for a fresh new rain, one that had just made its appearance. When that happened, this world would turn a few somersaults, and prospects would be better. (p.107)

*Cambalhotar* por *turn somersaults*; literalmente dar cambalhotas.

Me escute senhor: estou vivendo apenas em rascunho, **amanhando** uns biscoitos de futuro. (p.152)

Listen to me sir: I'm living the rough draft of a life, getting a few morsels of future for myself. (p.122)

Neste trecho percebe-se que o neologismo *amanhando* foi ignorado, não foi traduzido.

E via os flamingos, setas **rapidando-se** furtivas pelos céus. (p.159)

And I would watch the flamingos streak across the sky like arrows. (p.127)

Novamente é estabelecida é uma comparação no intuito de se fazer uma associação com *rapidando-se*.

Que eu sei e que desfaço de contas que não há provas. Todavia, pergunto eu: chego e **calabouço-a** assim, como se o nosso país fosse terra de direitos desumanos? (p.168)

That I know everything but pretend there is no proof. And yet, let me ask: how can I put her in gaol, as if our country were a land of inhuman rights? (p.135)

O neologismo *calabouço-a* é convertido em *put her in gaol*, subtraindo a intensidade do verbo expresso no original. Além disso, os outros dois neologismos que aparecem na frase *desfaço de contas* e *direitos desumanos* são traduzidos respectivamente por *pretend* and *inhuman rights* perdendo todas as nuances suscitadas pelo original.

Meu pai se afastava, **minusculado** no longe, além das salinas. Eu via-o **neblinarse** além dessa mancha rósea, a fumação do meio-dia ia fazendo de tudo uma miragem. (p.186)

My father walked away, growing tiny in the distance beyond the salt pits. I watched him fade into the mist beyond that pinkish stain, while the noon haze turned everything into a mirage. (p.147)

*Minusculado* = verbo grow + adjetivo tiny. Além disso, o jogo de imagens evocadas pelo narrador com *minusculado*, *neblinar-se*, *fumação*, também perde sua intensidade.

## OSO/ OSA

A mulher se desculpou quando se apercebeu da **oficiosa** expectativa. Chupanga, todo **manteigoso**, bichanou no ouvido da prostituta a breve explicação das circunstâncias. (p.28)

The woman excused herself when she realized the official nature of her summons. Chupanga, as greasy as butter, murmured a brief explanation of the circumstances in her hear. (p.14)

Dengosa, a velha deu uns passos em redou do estrangeiro. Depois enconstou-se, **requebrosa**, na porta do quarto. (p.58)

The old woman coyly took a few steps round the foreigner. Then she leaned flirtatiously against the door of the room. (p.40)

Eu era autoridade, não podia ficar ali destrocando conversa. Nem valia a pena prosseguir diálogo: ele era um local, igual aos outros, **maltrapilhosos**. (p.76)

I was authority, I couldn't stand there making small talk. It wasn't worth continuing the dialogue: he was a local, just like the others, with a scallywag's tendencies. (p.57)

Pela primeira vez, ante mim compareceu um homem submisso, **desajeitado**. E logo ele, predispronto. (p.86)

For the first time, the man who appeared before me looked submissive and awkward. And then he was quick to suggest the reason. (p.66)

-Assim, o peixe fica **açucaroso**. (p.122)

-Like this, the fish tastes sweet. (p.96)

Me subiu assim, sem preparo, mais **salivoso** que cachorro. (p.180)

He mounted me without any **ado**, with more **slobber** than a puppy. (p.145)

Pois você me veria lhe deitando olho **desejoso**. (p.181)

For you would see me looking at you with desire. (p.145)

**Conclusão:** em nenhuma das amostras foi identificada a criação de neologismos ou qualquer frase de impacto que sugerisse o estranhamento, surpresa, humor ou ironia desencadeados pela leitura da obra de Mia Couto. Observou-se um processo de tradução semelhante ao detalhado no item anterior.

## ÊNCIAS

O homem ia explicando as mesmas **insuficiências** com o mesmo entusiasmo que outro hoteleiro (...) (p.37)

The man was explaining its shortcomings in the way that a hotelier (...) (p.22)

Não havia sinal dele, apenas **dicências**, istos-aquilos. (p.52)

There was no sign of him, only sayings, rumours, this and that. (p.37)

Se se espalhasse que o italiano andava em **envolvências** com Temporina o assunto haveria de ferver entre os tizangarenses. (p.58/59)

If word got around that the Italian was involved with Temporina, the affair would become the talk of the town among the inhabitants of Tizangara. (p.41)

**Conclusão:** Aqui tampouco foi registrado a criação de neologismos ou qualquer expressão que causasse estranhamento na tradução.

### **ÍSSIMO/ÍSSIMA**

-Volte para a vila, há-de acontecer **tantíssima** coisa. (p.113)

-Go back to the town, so many things are going to happen. (p.90)

A situação em si é **multíssimo gravíssima**, fora do controlo da comunidade mundial. Suspeitamos a sabotagem do inimigo, muito-muito para nos desacreditar em face da comunidade mundial. (p.167)

The situation in itself is of the most serious gravity, and outside the control of the political-administrative structures. We suspect enemy sabotage, designed to discredit us utmostly before the world community. (p.134)

**Conclusão:** Observa-se uma dificuldade em se fazer uma tradução precisa da língua portuguesa para a inglesa quando se trata de superlativos. A tradução não consegue captar o tom de extremo exagero suscitado pelo original.

### **DOR**

Ele mandaria uns **informadores** saber o que se tinha passado. (p.87)

He would send some people out to discover what had happened. (p.67)

-Apanharam! Já apanharam o **explodidor**. (p.121)

-They've caught him! They've caught the exploder! (p.95)

(...) ele e Deus eram colegas, **sabedores** de segredos mútuos. (p.123)

(...) he and God were colleagues, with knowledge of mutual secrets. (p.99)

**Conclusão:** Nas três sentenças analisadas apenas em uma delas foi criado um neologismo. *Explodidor* foi traduzido por *exploder*, palavra não dicionarizada na língua inglesa, criando um efeito interessante na tradução. Já para os neologismos *informadores* e *sabedores*, que chamam a atenção do público lusofalante por existirem na língua palavras correspondentes como informantes e conhecedores foram formuladas sentenças que fazem tão somente uma alusão a eles. Os neologismos que exercem o papel de substantivos no original desaparecem na tradução.

## ITO

-Está ver aquele **caminhozito**? (p.52)

-Can you see that little path? (p.36)

Meu pai, o que lhe tinha sido feito? Estava **magrito**, esgazelado, parecia que até a alma lhe era uma coisa externa. (p.53)

What have become of my father? He was skinny, vacant, as if his soul were something outside him. (p.37)

-Não lhe deixo nada **sobrinhita**. (p.65)

-I'm not leaving you anything, little nice. (p.48)

**Conclusão:** Neste caso a perda é praticamente inevitável na tradução de qualquer obra da língua portuguesa para a língua inglesa e tantas outras línguas. No caso da língua inglesa a única solução parece ser encontrar uma palavra com sufixo que sugira o diminutivo ou simplesmente, aliás o que parece acontecer com maior recorrência, acrescentar o adjetivo *little* antes do substantivo.

## DADES

Quem conhece a **sujidade** do mundo é o caracol que trepa na parede. Mais ninguém. (p.82)

The one who knows the dirt on the wall is the snail that climbs up it. No one else. (p.62)

Quando se quer limpar uma nação só se produzem **sujidades**. (p.178)

When you want to clean a nation, all you produce is dirt. (p.142)

Lhe aparo **sujidades** nos dentes e ele me aceita. (p.179)

I pick the dirt from between its teeth and it welcomes me. (p.144)

Estes poderosos de Tizangara têm medo de suas próprias **pequenidades**. (p.179)

These people in power here in Tizangara fear their own pettiness. (p.143)

**Conclusão:** Em todas as amostras o neologismo *sujidade* ou *sujidades* é traduzido em inglês pelo substantivo *dirt*. A perda na tradução é irreparável, não sendo possível captar a singularidade expressa no original. Quanto ao neologismo *pequenidades*, este é traduzido por *pettiness*, que embora não seja um neologismo, produz um efeito criativo no texto.

## ÁVEL

O italiano ainda estava zuezuado. Ali, no desamparo da lonjura, ele era uma pessoa muito **atropelável**. (p.103)

The italian was still in a daze. There, **unhelped** by distance, he was a very vulnerable soul. (p.81)

Às tantas, um falou alto, bem **audível**. (p.111)

After a while, one of them spoke in a loud clear voice. (p.88)

O pernalta, enfim, chegou e explicou – que havia dois céus, um de cá, **voável**, e um outro, o céu das estrelas, inviolável para voação. Ele queria passar essa fronteira. (p.113)

The long-legged creature arrived at last, and explained – that there were two skies, one facing this way, and possible to fly in, and the other, the sky with all the stars, and inappropriate for flight. He wanted to cross that frontier. (p.90/91)

**Conclusão:** Nas três amostras os neologismos e seus efeitos desaparecem por completo. **Atropelável** por *vulnerable soul*, **audível** por a *loud clear voice* e **voável** por *possible to fly in*. Estratégia recorrente na tradução de David Brookshaw; muitos neologismos são vertidos

ou desemparelhados, sendo traduzidos por duas ou três palavras, alongando o texto e ao mesmo tempo empobrecendo-o com relação à polissemia caracterizada pelo neologismo.

## ÇÃO

Que ele fazia **visitações** ao inferno, sim era verdade. (p.125)

It was true that he paid visits to Hell. (p.100)

Máximo Risi, todo veludo e maneiras, se dirigiu em **imploração**. (p.133)

Massimo Risi, full of velvety manners, implored him: (p.106)

Mas o italiano não tinha tempo para **vagueações**. (p.144)

But the Italian didn't have time for strolls. (p.117)

À minha volta, tudo era água, **transbordação** de todos os rios. (p.206)

All around me was water, the overflow of all the rivers. (p.165)

Como se o rio Madzimadzi fosse o mar todo em **desaguação**. (p.208)

As if the river Madzimadzi were in flood. (p.166)

**Conclusão:** *ção*, sufixo extremamente produtivo na formação de neologismos na língua portuguesa aqui não encontra a mesma facilidade de reconstrução na língua inglesa. Em nenhum dos casos se percebe a formação de novas palavras ou qualquer outro subterfúgio usado para imprimir um grau de surpresa ou estranhamento no leitor de língua inglesa.

### 2.1.3 Prefixo + Base + Sufixo

Assim **emperuado**, sua pele reluzia ainda mais escura, repuxados os brilhos de sua fronte. (p.23)

And so, all dandified, his skin glowed even darker, his brow beaded with glittery drops. (p.9)

Para *emperuado* o tradutor recorre ao adjetivo *dandified*, que não quer dizer a mesma coisa. Os dois adjetivos sugerem a pompa e exagero com que o personagem se veste, mas *emperuado* caracteriza uma certa vulgaridade ou mal gosto enquanto *dandified* (de dandy, como eram chamados muitos poetas e intelectuais do século XIX, como Baudelaire e Oscar Wilde) sugere também bom gosto e elegância nos modos e forma de trajar-se.

Como podiam soldados estrangeiros dissolver-se assim, **despoeirados** no meio das Áfricas, que é como quem não diz, no meio de nada? (p.30)

How could foreign soldiers disappear into thin air like that, dissolved into dust in the middle of Africa, which is tantamount to saying, in the middle of nowhere? (p.17)

*Despoeirados* por *dissolved* into dust.

Queria manter as independências, fora dos esquemas montados pelas autoridades locais. Eu seguia as ordens, **acachorrado** com ele. (p.35)

He wanted to remain independent, away from any schemes organised by the local authorities.

I obeyed orders and followed him like a dog. (p.20)

*Acachorrado* por *like a dog*. Mais uma vez percebe-se o apelo à comparação como meio de alcançar uma relação com o original.

Chegado à vila, acorri num bater de pestana. Tinha que chegar antes que ela **desmundasse**. (p.48)

On arriving at the town, I rushed home in the blinking of an eye. I had to get there before she divested herself of the world. (p.32)

*Desmundasse* por *divested of the world*, que soa mais como uma tentativa de explicação ou explicitação do original

Desta vez, eu vinha quase sem mim, parecia um **desqualquerficado**. (p.52)

This time, I was almost removed from myself, as if life had disqualified me. (p.37)

Apenas parte da ideia é expressa na tradução com *disqualified* ao contrário da polissemia sugerida pelo original com qualquer, desqualquer, qualquerficar.

Meu pai, o que lhe tinha sido feito? Estava magrito, **esgazelado**, parecia que até a alma lhe era uma coisa externa. Desde minha última visita ele se inquilinara num escuro, no oco de um velho farol. (p.53)

What have become of my father? He was skinny, vacant, as if his soul were something outside him. Since my last visit, he had become the tenant in the dark hollow of an old lighthouse. (p.37)

O neologismo *esgazelado* é traduzido por *vacant*, que não corresponde exatamente ao significado sugerido pelo texto original; além disso, outro neologismo *inquilinara* desaparece completamente na tradução.

Mas o povo, em Tizangara, não se queria reconhecer **amulatado**. (p.59)

But the people of Tizangara didn't want to acknowledge their mixture. (p.41/42)

*Mixture* na tradução não expressa a ideia de mistura de duas raças diferentes, do branco, europeu e do negro, africano, suscitado por *amulatado* no original, onde a carga semântica da palavra aponta para um aspecto central daquela sociedade no que concerne à mistura de raças e culturas.

Se debruçou a inspeccionar e a sua voz se **aflautou**: (p.60)

He bent down to take a closer look and exclaimed in a high-pitched voice: (p.42)

O adjetivo inglês *high-pitched* determina a altura e alteração, o tom estridente da voz provocada pelo susto do homem que trabalha na pensão ao se deparar com o louva a deus morto no chão; associação próxima a aflautar, porém sem o mesmo efeito causado pelo neologismo.

Eu aponte para o tecto, já desfalecido nas pernas. Foi então que uma tontura me **ensombrou** e eu me desvaneci no meio do chão. (p.94)

By the time I was weak at the knees as I pointed up at the ceiling. At that point, I was overcome by giddiness and I collapsed on the floor. (p.73)

O verbo criado por Mia Couto *ensombrar* mais uma vez some na tradução dando lugar ao substantivo *giddiness*.

-É um turbo-diesel bastante **acavalado**. Todo ele tem ar condicionado, à frente e atrás. (p.105)  
 -It's a turbo-diesel with a good few horse power. It's got air-conditioning throughout. (p.83)  
*Acavalado* pela expressão a *good few horse power* colocando mais uma vez em evidência a dificuldade de se verter o neologismo na tradução sem alongar o texto.

O italiano me olhou, **arrelampejado**. (p.135)

The Italian looked at me, flabbergasted. (p.107)

*Flabbergasted*, registro informal na língua inglesa, sinônimo de *astonished* consegue dar a dimensão da mistura de surpresa, susto e pavor em *arrelampejado*; no entanto, sem o mesmo recurso criativo e inovador lançados pela obra original.

Ele, **enduvidado**, nem virou o rosto. (p.218)

In his doubt, he didn't even turn his face. (p.176)

A simplicidade de *in his doubt* não provoca a mesma sensação expressa por *enduvidado*; a perda se torna evidente.

#### 2.1.4 Amálgama

**Atropelada ou atropilada?** (p.15)

Run over or run into? (p.2)

Pode-se dizer que o tradutor criou um jogo criativo com *run over* e *run into*, mas o tom extremamente cômico e jocoso de *atro-pelada* ou *atro-pila-da*, o último termo fazendo referência explícita ao nome vulgar pila, ou seja, o órgão reprodutor masculino, some e a piada é perdida.

Estêvão Jonas pigarreou, **atrapalhaço**. (p.27)

Estêvão Jonas cleared his throat awkwardly. (p.13)

O advérbio *awkwardly* é insuficiente para expressar o amálgama *atrapalhaço*, mistura de atrapalhado com palhaço. Não há qualquer referência na tradução ao caráter cômico conferido por palhaço.

(...) o estado miserável das estradas e outras **nenhumarias**. (p.29)

(...)the disgraceful state of the roads and other nonsense. (p.15)

*Nenhumarias* por *nonsense*; mais uma vez a amálgama desaparece, perdendo o vigor do original.

-Esse homem aí era do sexo **maisculino**. (p.32)

-That man there was a fully qualified male. (p.19)

*Maisculino* se converte em *qualified male*, insuficiente para caracterizar e colocar em evidência a sugestão da personagem Ana Deusqueira ao criar o termo.

Enquanto falava, seus dedos **dactilogravavam** meu rosto, linha por linha. Minha mãe me lia por dedos tortos.(p.46)

While she spoke, her fingers typed my face, line by line. My mother read me through twisted fingers. (p.29)

*Dactilogravar*, amálgama de dactilografar +gravar é traduzido em inglês pelo verbo *to type* perdendo parte de seu encantamento.

O moço, **cabisbruto**, negou com a cabeça. (p.65)

The young lad shook his head clumsily. (p.48)

*Cabisbruto* (cabisbaixo+bruto) é inteiramente enfraquecido pelo advérbio *clumsily*.

Saltitava, **cabritroteava**. Ele nunca vira a irmã em propósitos de mulher. (p.68)

He jumped and leaped, goatlike. He had never seen his sister in womanly pursuits. (p.52)

O neologismo *cabritrotear* composto pelo substantivo cabrito e pelo verbo trotar é desemparelhado na tradução onde temos a formação de um neologismo, *goatlike*, fazendo uma clara referência ao comportamento de um cabrito. Proposta interessante do tradutor ao fazer uma pequena amostra do processo criativo utilizado com frequência por Mia Couto em todas as suas obras.

Pela primeira vez, ante mim compareceu um homem submisso, desajeitoso. E logo ele, **predispronto** (p.86)

For the first time, the man who appeared before me looked submissive and awkward. And then he was quick to suggest the reason. (p.66)

*Predispronto* (predisposto + pronto) é traduzido por uma frase inteira: *And he was quick to suggest the reason*, modificando e extrapolando um pouco o texto original.

Também eu fui **arremassado** no meio do chão. Passado o susto, vi Chupanga, **arrependente**, com um naco de vidro na mão enquanto o administrador saía, **sbafurado**, porta afora. (p.87)

I too was knocked right into the middle of the floor. Having recovered from the fright, I saw Chupanga, forlornly holding a chink of glass, while the administrator was rushing outside, puffing and panting. (p.67)

Nesta passagem temos três amálgamas: **arremassado** (arremessado +amassado) traduzido pelo verbo *to knock*, **arrependente** (arrependido+pendente), traduzido pelo advérbio *forlornly* e **sbafurado** (sbaforido+furado) pelos verbos *to puff* e *pant*. Nenhum dos amálgamas foi restaurado na tradução. É preciso dizer que os verbos *to puff* e *to pant* chamam a atenção para o quadro de humor da cena, evocando uma imagem engraçada, como num desenho animado.

Até chamou-me **belzeburro**. (p.95)

She even called me an obstinate old devil. (p.74)

*Belzeburro* (Belzebu+burro). Belzebu é traduzido por *devil* apenas e, além disso, *burro* é traduzido por *obstinate*, ou seja, obstinado ou, ainda, teimoso, desvirtuando um pouco o sentido autêntico do original.

No dizer de Chupanga, meu pai vivia em nação de bicho, era um tipo levado da broca, todo **artimanhoso**. (p.104)

In the words of Chupanga, my father belonged to the nation of beasts, he was as difficult as a threadworm, all artful and insinuating. (p.82)

*Artimanhoso* (artimanha+manhoso) é traduzido por *all artful e insinuating*, dois adjetivos usados na tentativa de alcançar o significado do neologismo.

O italiano **cabisbaixou-se** e pediu desculpa. (p.122)

The Italian hung his head and apologised. (p.97)

*Cabisbaixar-se* (cabisbaixo+baixar-se). Na tradução *hung his head*; o amálgama e o que este sugere (constrangimento, resignação) se perdem na língua de chegada.

Já me foi visto homem sem pila. Mas, agora, pila sem homem, me desculpe. O senhor me olha, **ziguezangado**. (p.154)

Now, I've seen a man without a cock. But a cock without a man, I'm sorry. You're looking at me awkwardly. (p.125)

Aqui o sentido de *ziguezangado* (ziguezague+nervoso) é apagado na tradução pelo advérbio *awkwardly*. O neologismo mostra que o personagem Massimo Risi está divagando com o olhar em ziguezague, se esforçando para entender o que o feiticeiro Zeca Andorinho lhe diz e demonstrando certo nervosismo por não entender muito bem sua fala.

E assim fizeram, **iluaminados**, dando seguimento à confecção do menino. (p.163)

And so that's what they did, moonlit, continuing their task of making their child. (p.132)

O amálgama *iluaminados*, fusão de lua+iluminados não é, como nos casos anteriores, expresso na tradução, mas *moolit* de certa forma estabelece uma relação muito próxima com o original. Deve-se inferir, ainda, que *iluaminados* pode apontar para a ideia de que a criança, no caso o narrador/tradutor, foi concebida entre a luz da lua e sobre as minas terrestres escondidas no solo de Tizangara.

Aquele vivente se tinha **espatifurado** sem vestígio. (p.181)

The creature had burst into smithereens without leaving a trace. (p.145)

*Espatifurado* (espatifado+furado) por *burst into smithereens*. A informação é assimilada mas sem o mesmo tom tragicômico da cena.

Ficou ali **esparramorto**, igual a uma massa suspirosa, fosse uma informe esponja. (p.211)

There he remained, spread out and lifeless, like some sighing mass, or a shapeless sponge.

(p.169)

*Esparramorto* (esparramado+morto) é decomposto em duas palavras, o phrasal verb *spread out* e o adjetivo *lifeless*; estratégia recorrente utilizada pelo tradutor ao longo de toda a tradução.

### 2.1.5 Reduplicação

E **logo-logo** a multidão se irresponsabilizou. Não valia a pena empernar a confusão. (p.16)

Straightaway, the crowd washed their hands of it. It was no use twiddling one's thumbs in the confusion. (p.2)

-É que não entendo **bem-bem** esse dialecto desta gente. (p.85)

-It's just that I can't understand this folk's dialect very well. (p.65)

Suspeitamos a sabotagem do inimigo, **muito-muito** para nos desacreditar em face da comunidade mundial. (p.167)

We suspect enemy sabotage, designed to discredit us utmostly before the world community. (p.134)

O senhor é um homem bom, eu vi **desde-desde**. (p.179)

You're a good man, I could see that straightaway. (p.144)

**Conclusão:** Em nenhum dos casos na tradução foi utilizada a reduplicação; algo previsível, já que o mesmo recurso usado por Mia Couto se repetido pelo tradutor poderia se transformar em algo que não geraria apenas estranhamento (isto inclusive poderia ser um aspecto positivo) mas em algo grotesco, ininteligível para o leitor de língua inglesa. Estas limitações presentes na tradução de uma língua para outra devem ser levadas em consideração antes de se fazer um julgamento que pode até mesmo ser severo e injusto contra o tradutor.

### *2.1.6 Neologismos construídos a partir de trocadilhos e jogos de palavras*

Nossa gente não vive sem tratar os do lado de lá, passados a **poente fino**. (p.49)

Our folk don't live without paying great attention to the welfare of those who have passed beyond, westwards. (p.33)

A referência a poente é reestabelecida na tradução, mas o jogo de palavras entre poente fino e pente fino desaparece.

Fora eu que nomeara o bote: **barco-íris**. E lá me encimava na proa, ondarilhando por aquelas águas. (p.50)

It was I who had named the craft: Rainboat. And I would stand at the prow, as it bobbed along through the waves of those waters.(p.34)

Tradução extremamente criativa a do tradutor: *Barco-íris* por *Rainboat*. Barco em português fazendo alusão a arco e rainboat a rainbow, evocando a ideia de arco-íris.

Pois o tal **sexo voador**, depois de razar a minha pessoa, se foi despregar na pá da ventoinha.(p. 92)

Well, the flight sex organ, after brushing against my person, went and lodged itself on the blade of the ceiling fan.(p.70)

O neologismo *sexo voador* nos remete imediatamente à sua associação com disco voador. Em inglês, *flight sex organ* constrói a mesma imagem carregada de humor da cena, mas o jogo com as palavras se desfaz, uma vez que a palavra correspondente a disco voador em inglês é *flying saucer*.

(...) o pendurico não despegava, suspenso na ilusão de estar vivo. Jogava à **cobra-cega?**  
(p.92)

(...) the dangling thing refused to dislodge itself, suspended there, convinced it was still alive.  
Was it playing hard to get? (p.71)

*Playing hard to get* restaura a atmosfera cômica do original, embora a brincadeira proposta por Mia Couto seja ainda mais engraçada, já que cobra também pode sugerir pênis.

## 2.2 Provérbios e Ditos Populares

Uns sabem e não acreditam.	Some people know and don't believe.
Esses não chegam nunca a ver.	These never manage to see.
Outros não sabem e acreditam.	Others don't know and believe.
Esses não vêem mais que um cego.	These don't see more than a blind man.
(provérbio de Tizangara) (p.55)	(proverb from Tizangara) (p.39)

Tradução literal; o tradutor não fez qualquer modificação em sua língua, como pode se verificar acima.

O macaco ficou maluco de espreitar por trás do espelho. (provérbio) (p.89)

The monkey went mad from trying to see what lay behind the mirror. (p.69)

Aqui tampouco foi feita uma modificação.

As ruínas de uma nação começam no lar do pequeno cidadão. (provérbio africano) (p.117)

A nation's ruins begin in its humble citizens's home. (p.93)

No caso deste provérbio há uma pequena mudança lexical. “no lar do pequeno cidadão” torna-se “in its humble citizens's home” (em seu humilde lar), característica esta que não foi inferida no original. Além disso, na tradução foi quebrada a rima nação/cidadão e logo o jogo melódico do par presente no original; o que é compreensível, pois seria difícil aqui recriar uma rima e sem destruir o campo semântico.

Queres saber onde está o gato?	Do you want to know where the cat is?
Pois procura no canto mais quente.	Well, look in the warmest corner.
(provérbio) (p.129)	(proverb) (p.103)

Tradução literal, não há divergências na tradução, que é feita palavra por palavra. A única alteração é a da ordem da sintaxe da frase inglesa, que faz parte da estrutura da língua.

É o cão vadio que encontra o velho osso. (provérbio) (p.149)

It's the stray dog that finds the bone. (p.121)

Tradução literal, mas há a omissão do adjetivo “velho” presente no original e elemento importante do provérbio.

Quem veste o hipopótamo é a escuridão. (provérbio) (p.191)

It's the darkness that dresses the hippopotamus.(p.151)

Tradução literal. A única mudança é a ordem da frase. No original “Quem veste o hipopótamo é a escuridão e em inglês (fazendo-se aqui uma retrotradução), “É a escuridão quem veste o hipopótamo”.

O burro, na companhia do leão, já não cumprimenta o cavalo. (p.17)

A donkey in the company of a lion no longer passes the time of day with a horse. (p.3)

Há uma modificação notória: “já não cumprimenta o cavalo” em português se transforma em “no longer passes the time of a day with a horse” com a idéia de que não convive muito tempo em companhia do cavalo. Mudança que não subverte o sentido da frase, mas provoca uma pequena diferença, embora continue implícito que o burro esnoba o cavalo.

Quanto mais um lugar é pequenito, maior é o tamanho da obediência. (p.17)

The smaller a place, the greater the extent of our obedience.(p.4)

Dois pequenos problemas: primeiro a dificuldade da língua inglesa (e que já foi visto com os neologismos) com relação ao diminutivo e aumentativo dos adjetivos e substantivos em português e outras língua românicas (especialmente espanhol e italiano). Aqui pequenito, como era de se esperar se converte em small (the smaller a place). Segundo, “o tamanho da obediência” é traduzido como “the extent of our obedience”, ou seja, usando o pronome adjetivo our, aquele que o profere está se incluindo no ditado, ao invés de fazer apenas uma citação.

Saudade de um tempo?

Tenho saudade é de não haver tempo.(dito de Tizangara) (p.33)

Yearning for a time? I yearn for when there was no time. (p.20)

Aqui aparece esta palavra tão polêmica nas traduções da língua portuguesa para outros idiomas que é o substantivo saudade. Normalmente traduzido em língua inglesa por *to miss/missing* e *to long/longing*, foi aqui traduzido por Brookshaw pelo substantivo *yearning* e pelo verbo *yearn* respectivamente. Vejamos seus significados em um dicionário monolíngue e em outro bilíngue:

*Yearning*: s. longing, nostalgia, missing, desire, wish. (The Newbury House Dictionary, 2000, p.1000)

*Yearning: s. yearning for sth* ansiar por algo, querer muito algo/ *yearning to do sth* vontade de fazer algo. (Longman, 2008, p.420)

*Yearn: v. to feel a strong desire or need for s.t. or s.o., (syn.) to long for.*

*Yearn: v. to yearn for sth* ansiar por algo, querer muito algo/ *to yearn to do sth* almejar fazer algo, ter muita vontade de fazer algo. (Longman, 2008, p.420)

Fica difícil dizer se foi realmente uma boa e eficaz estratégia devido à intraduzibilidade da palavra saudade. Na tradução de **O último voo do flamingo** para a língua francesa **Le dernier vol du flamant**, por exemplo, a tradutora Elisabeth Monteiro Rodrigues não traduz a palavra saudade, incorporando-a à tradução:

Saudade d`un temps?

J`ai plutôt la saudade qu`il n`y ait pas de temps. (dit de Tizangara) (COUTO, 2009, p.33)

### 2.3 Jogos de palavras/ trocadilhos/ alteração de frases feitas

Enquanto falava, seus dedos dactilogravavam meu rosto, linha por linha. Minha mãe me lia por dedos tortos. (p.46)

While she spoke, her fingers typed my face, line by line. My mother read me through twisted fingers. (p.29)

Onde se percebe claramente a intenção de desconstrução do ditado “Deus escreve certo por linhas tortas”. Na primeira sentença (analisada anteriormente) perdeu-se o neologismo na tradução, mas o sentido foi mantido e o ditado traduzido fielmente ao original.

O homem ficou com a boca na nuca. (p.58)

The man was dumbfounded. (p.40)

Neste caso o tradutor optou pelo adjetivo inglês *dumbfounded* (estupefato, sem palavras) eliminando a expressão “com a boca na nuca”. Pode-se dizer que ele se aproxima do sentido, mas também que perde o lado cômico, irônico e a imagem evocada pela expressão portuguesa.

Isto que lhe conto não tem ouvido nem boca. (p.85)

What I’m telling you has neither ears nor mouth. (p.65)

Já neste caso, o tradutor traduz literalmente o ditado inventado por Mia Couto a partir do original “não ter pé nem cabeça”.

Li foi nas extralinhas. (p.87)

I made a point of reading outside the lines. (p.68)

*Extralinhas*, neologismo, corruptela de entrelinhas por *outside the lines*. O sentido permanece na tradução, embora não tenha sido criado nenhum novo termo em inglês.

Ermelinda nega, peremptória: quem não chora não come. (p.95)

Ermelinda doesn’t think so at all: he who doesn’t weep, doesn’t eat. (p.73)

No começo da sentença Brookshaw muda o sentido da frase. No original “Ermelinda nega, peremptória”, impondo um tom de veemência à situação; informação que de certa forma se perde na tradução “Ermelinda doesn’t think so at all” mesmo existindo deny, peremptory e outros sinônimos em inglês. Com relação ao ditado “quem não chora não come”, subversão de “quem não chora não mama”, é mantido em inglês respeitando as palavras do escritor,

mesmo havendo pelo menos dois ditados correspondentes em inglês: the squeaky wheel gets the grease (a roda que chia consegue a graxa) ou If you don't ask, you don't get (Se você não pede, você não consegue; literalmente)

Já encetei com esses sul-africanos que apareceram aqui, entreguei uns terrenos, tudo tu-cá-dá-lá. (p.96)

I've already embarked on partnerships with the South Africans who've turned up here. I've given them some land, all on the basis of you scratch my back and I'll scratch yours. (p.75)

É interessante que ao contrário do que aconteceu na amostra anterior, nesta o tradutor traduz “tu-cá-dá-lá”, abreviação de “toma lá dá cá” pelo conhecido ditado inglês “you scratch my back and I'll scratch yours. Boa estratégia, embora o tom de corrupção, malandragem e pilhéria tenha se sido um pouco atenuado.

Não lhe seguia o cuidado: a verdade tem perna comprida e pisa por caminhos mentirosos. (p.105)

He wasn't taking due care: truth has long legs and treads the path of deceit. (p.83)

Corruptela de “a mentira tem pernas curtas”. Mais uma vez Brookshaw é fiel ao original, traduzindo-o literalmente. O único problema é quando se constata que é muito pouco provável que o leitor de língua inglesa tenha captado o sentido do original e sua desconstrução.

Eu já não tinha crença para converter a minha terra num lugar bem assombrado. (p.110)

I no longer had sufficient faith to turn my country into a well-shaded place. (p.86)

A julgar pela tradução, parece ter escapado ao tradutor o trocadilho mal assombrado/ bem assombrado, pois em sua construção “well-shaded place” a idéia proposta por Mia Couto desaparece completamente.

-(...) São alma com carne, esses. (p.126)

They go together like body and soul, those folk.. (p.101)

Aqui, embora o sentido seja restaurado nos pares *alma/carne* e *body/soul*, a ironia alcançada pelo original some ao se contrapor ao dito popular “são como unha e carne”

-Sofri racismos. Engoli saliva de sapo. (p.136)

-I suffered racism of one type or another. I swallowed a toad's saliva. (p.109)

Outro caso interessante. Em inglês existem ditados correspondentes a “engolir saliva de sapo” mas Brookshaw preferiu fazer uma tradução literal. Algo onde se perde e se ganha ao mesmo tempo; se por um lado o leitor pode perder a piada, o grau de estranhamento será mantido com o inusitado da construção.

Virou-se o feitiço de encontro ao feiticeiro. (p.138)

The tables were turned. (p.111)

Como se pode ver, é incrível como a tradução oscila de uma amostra para outra. O sentido é preservado com “The tables were turned”; perdeu-se apenas o tom cômico da construção de Mia Couto como quase sempre ocorre em suas traduções a julgar pelos exemplos anteriores.

Falo por experiência certa, com esses olhos que não-de comer a terra. (p.155)

I speak from experience, and with this eyes that will one day be eaten by the earth. (p.125)

Aqui temos um problema de tradução. O tradutor traduziu o ditado original com “with this eyes that will one day be eaten by the earth” (com estes olhos que um dia vão ser comidos pela terra) ignorando completamente a desconstrução do ditado feita por Mia Couto “com esses olhos que não-de comer a terra”. A mensagem traduzida é desvirtuada, revelando o contrário do que foi proposto pelo autor no original.

(...) amor com amor se apaga. (p.168)

One of those everlasting loves. (p.135)

Novamente o ditado “amor com amor se apaga”, subversão de “amor com amor se paga” é “apagado” pela construção inglesa “everlasting loves”, imputando um sentido de efemeridade com o adjetivo *neverlasting* enquanto em português temos o menos denso verbo apagar. Há ditados correspondentes em inglês como “kindness begets kindness” que seria facilmente subvertido empregando-se o prefixo un ao adjetivo kindness.

Estou escrevendo torto por linhas direitas (p.171)

I am writing crookedly in straight lines. (p.138)

Desconstrução de “Deus escreve certo por linhas tortas”. Temos o mesmo ditado em inglês “God writes straight with crooked lines” que é também desconstruído por David Brookshaw em sua tradução. Temos aqui uma mensagem clara, que reproduz com eficácia a criação de Mia Couto, fazendo com que o leitor de língua inglesa seja tocado com a mesma intensidade

dirigida ao leitor da obra original, ambos compartilhando o mesmo grau de estranhamento alcançado através da desconstrução do provérbio.

## 2.4 Rimas e aliterações

Também eu me cheguei, parado nas fileiras mais traseiras, mais posto que exposto. (p.15)

I was there too, at the rear end of the crowd, standing more in than out. (p.1)

Na tradução a assonância “mais posto que exposto” é traduzida como “more in than out”, perdendo a musicalidade da frase, embora o som das vogais in/out confira um elemento rítmico à construção.

E se era órgão, **díspar e ímpar**, de quem havia sido cortado? (p.26)

If it was an organ disparate and desperate as it was, , from whom had it been cut? (p.12)

Neste caso o tradutor consegue manter a assonância com “disparate/desperate”. O sentido se dá de forma parcial; é restaurado com o par *díspar/disparate*, mas mantém-se suspenso em *ímpar/desperate*, operando com significados distintos. A alusão à unicidade do termo ímpar desaparece.

Nesse tempo, eu ainda tinha o corpo todo vivo, estava ali para as **crenças e nascenças**. (p.50)

In those days, my body was still full of life, and open to all manner of beliefs and beginnings.

(p.34)

O sentido é quase inteiramente reproduzido com os pares *crenças e nascenças/ beliefs and beginnings* e a aliteração e musicalidade mantidos.

Trouxeram-me, todo dependurado, **sem consciência nem consistência**. (p.94)

They helped me up, all drooping, limp and unconscious. (p.73)

A aliteração “sem consciência nem consistência” desaparece na tradução e o sentido também se desvanece. A ideia de “sem consistência” não é completamente esboçada na tradução. Limp está associado ao verbo mancar ou caminhar de forma trôpega, imagem que difere da do corpo “gelatinoso” do personagem Sulpício.

E que se antes **tinha dúvidas, agora tenho dívidas**. (p.96)

And if we once had doubts, now we have debts. (p.75)

Tradução literal, fiel ao original com os pares *dúvidas/dívidas* vertidos em *doubts/debts*. O significado e a musicalidade são restaurados.

Fiquei **mudo e miúdo**, à espera. (p.111)

I waited like a quiet child. (p.88)

Mudo e miúdo cedem lugar a “like a quiet child” (quieto como uma criança). Perde-se a aliteração e o sentido também fica corrompido. É provável que o tradutor tenha sido atingido pela sugestão semântica do termo miúdo que no português moçambicano também quer dizer criança.

Massimo misturava **medos com receios, pavores com temores**. (p.147)

Massimo mixed fear with apprehension, terror with alarm.(p.120)

Aqui a rima construída por Mia Couto desaparece na tradução de David Brookshaw. O jogo semântico também sofre pequenas alterações.

Simple carinho **sem anexos nem sexo**. (p.176)

Just affection, without addenda or pudenda. (p.140)

Efeito curioso, interessante e inusitado, proporcionando ritmo e estranhamento à língua alvo. Addenda e pudenda são palavras latinas que apareceram no léxico inglês (de acordo com o Oxford Dictionary) por volta do século XVII. O sentido também parece estar restaurado e coloca em evidência a criatividade do tradutor.

## 2.5 Mudança na estrutura sintática das frases

Neste caso optou-se por uma metodologia semelhante àquela estabelecida no caso dos neologismos. Como aparecem diversos casos do que chamamos correntemente de “subversão da sintaxe” da língua portuguesa em toda a obra de Mia Couto, as frases foram esquematizadas de acordo com a sua “anomalia” sintática, que esbarra em muitos casos também com variações de ordem gramatical como veremos abaixo. No entanto, nenhuma análise comparativa entre original e tradução foi necessária, pois estas mudanças na sintaxe executadas na obra original parecem ter sido ignoradas quase por completo pelo tradutor. David Brookshaw não projeta qualquer inconvenção ou distorção da sintaxe na língua inglesa; o que é estranho, pois a língua lhe permite perfeitamente a realização deste experimento. É verdade que nos casos estudados seria praticamente impossível na tradução obter os mesmos resultados encontrados no original (a língua inglesa não o permitiria), mas ainda assim o tradutor poderia usar de outros subterfúgios, como o “broken english” presente nas obras do escritor nigeriano Amos Tutuola e tantos outros escritores africanos de língua inglesa ou ainda apelar para uma estrutura frásica mais informal. Maiores detalhes deste estudo serão tratados na terceira parte deste trabalho.

### 2.5.1 Colocação pronominal

-Você é parecido a mim. (p.46)

-You are like me. (p.29)

-Pai, a guerra já acabou. (p.54)

-Father, the war's over. (p.38)

-Você se acredita nisso?

-Do you believe that?

Eu apenas me ri. (p.69)

I just laughed. (p.53)

O que acontece eu lhe vou dizer, lhe conto agora o sucedido nessa noite. (p.84)

I'm gonna tell you what happens, and I'll tell you what happened that night. (p.63)

Mesmo desconfio que ela visita-se lá no feiticeiro, o tal Zeca Andorinho. (p.95)

I even suspect she visits the witchdoctor, the so-called Zeca Andorinho. (p.74)

-Esse branco não me pode ouvir. (p.101)

-That white guy mustn't hear what I've got to say. (p.79)

Eu lhe sentia pena. (p.105)

I felt sorry for him. (p.83)

(...) Zeca Andorinho lhe já tinha dito a mesmíssima coisa. (p.216)

(...) Zeca Andorinho had told him exactly the same thing. (p.174)

### 2.5.2 *Objeto Direto no lugar de Objeto Indireto*

- Se aparecer um desses não lhe mate (...) (p.38)

-If you see one, don't kill it (...) (p.24)

-Sou cega de si, mas hei-de encontrar modos de lhe ver! (p.45)

-You are out of my sight, but I shall find a way of seeing you! (p.28)

Lhe acompanhava entre os caminhos (...) (p.47)

I would accompany her along paths (...) (p.30)

Você matou-lhe! (p.60)

-You've killed her (p.42)

Ele espreitou a peça do esqueleto sem lhe tocar. (p.218)

He peeped at the piece of skeleton without touching it. (p.176)

### 2.5.3 *Adjetivo antecedido pelo substantivo*

E mais um tal Massimo Risi, um italiano, homem sem gerais patentes. (p.23)

And along with them, a certain Italian by the name of Massimo Risi, of known rank. (p.8)

E logo se acenderam despropositados debates. (p.26)

The subject was enough to spark an unfocussed debate. (p.12)

Passou-se o tempo e eu saí da terra nossa, encorajado pelo padre Muhando. (p.48)

Time went by and I left the area, encouraged by Father Muhando. (p.31)

(...) mas ele preferia as nacionais notas mesmo todas engorduradas. (p.100)

(...) but he would prefer the local notes, greasy though they were. (p.77)

Entendi: aquilo era a impura maldade. (p.204)

I understood: it was a case of impure evil. (p.163)

#### 2.5.4 *Omissão de preposição*

-Está ser chamado! (p.16)

-You're wanted! (p.3)

Está compreender? (p.18)

Do you understand? (p.5)

Seria verdade que me chegara ver? (p.49)

Could it be true that she had at last seen me? (p.33)

No mais, ele recusou escutar. (p.53)

For the rest, he refused to listen. (p.38)

Faz conta este relatório é uma carta muito familiar. (p.73)

Take this report as if it were a letter from a family friend. (p.54)

Aproveito dizer isto, que eu nunca falei com um ministro central, está entender? (p.82)

I'm taking the opportunity to say all this because I've never spoken to a minister from the government before, do you understand? (p.62)

(...) Ele se debruçou ali matar a sede. (p.125)

And he bent over to quench his thirst. (p.100)

### 2.5.5 Troca de preposição

Massimo entrou a medo para uma sala escura. (p.36)

Massimo gingerly entered a gloomy reception hall. (p.21)

Ele me olhou, como se fosse por primeira vez: (p.40)

He looked at me as if for the first time: (p.26)

Estava tão cheio com sono que, no princípio, falou em chimuanzi. (p.75)

He was so sleepy that, at first, he spoke in Chimuanzi. (p.57)

Às vezes, até me pesam por vergonha que tenho neles. (p.95)

Sometimes they oppress me because I feel ashamed of them. (p.74)

Ele preferia sofrer dos mosquitos. (p.214)

(...) he preferred to put up with the mosquitoes. (p.172)

-Isto nem lembra ao diabo. (p.217)

-This is worse than the devil's work. (p.175)

### 2.5.6 Omissão do pronome que

Desculpe, Excelência, pode ser eu seja um racista étnico. (p.95)

I'm sorry, Excellency, it's possible I may be an ethnic racist. (p.74)

E disse ele não tinha mão naquelas sobrenaturezas. (p.197)

And said he had no hand in such supernatural events. (p.155)

-Ainda bem você não aceitou a minha ordem de matar. (p.199)

-Just as well you didn't accept my order to kill.. (p.158)

## 2.6 Léxico de línguas locais

Este é tido como um dos casos mais problemáticos da tradução de David Brookshaw já que ele, ao contrário de Mia Couto, não acrescenta ao final da tradução um glossário com palavras de línguas faladas em Moçambique. Além disso, Brookshaw traduz grande parte deste léxico para a língua inglesa. Vejamos alguns exemplos:

- **Txarra!** Estava pensar era uma chamada de serviço. E com taxa de urgência. (p.28)

-**What a pity!** I thought I'd been called out on a job. And with extras for express service.(p.14)

O representante do mundo, de janelas fechadas, esperava certamente uma mão generosa para **tchovar** a viatura. (p.31)

The representative of the world, from behind closed windows, was no doubt waiting for some generous hand to **give** the vehicle **a shove**. (p.18)

Nos meses devidos, eu ajudava minha mãe na **machamba**. (p.47)

In certain months I would help my mother on our **allotment**. (p.30)

Nos intervalos da **machamba**, sentávamos, eu e minha mãe, sob a brisa do canhoeiro. (p.47)

In the spaces between the **crops**, my mother would sit down, under the rustling leaves of the marula tree. (p.30/31)

Juntávamos juras, sagrados **xicuembos**: que eu lhe iria visitar no momento em que ela se estivesse despedindo de viver.(p.48)

We made promises, sanctified by **spells**: that I would visit her the moment she was taking leave of life. (p.31)

(...) semelhando uma folha tombando do **imbondeiro**. (p.49)

(...) as if it were a recently fallen **baobab** leaf. (p.33)

Ali, junto a um enorme morro de **muchém**, ele parava. (p.52)

There, next to a huge **termite** hill, he would pause. (p.36)

(...) é que minha esposa, Excelência, dorme com os ouvidos de fora, **quizumbando**, sempre à espreita. (p.73)

(...) it's because my wife, Excellency, sleeps with her ears on the outside, **sniffing away like a hyena**, always on the prowl. (p.54/55)

Estremeci de medo: não saltara eu da boca da **quizumba** para entrar na garganta do leão?

I trembled with fear: had I not jumped from the **hyena's** mouth into the lion's throat?

(...) caso os pássaros engolissem os **mbolos** do estrangeiro. (p.123)

(...) if the birds swallowed the foreigner's **balls**. (p.98)

(...) me converti num trejeitoso, pareço um desses **xidakwas** sem destino. (p.170)

(...) I've turned into a face-puller, I'm like one of those **drunkards** who wander along with no place to go. (p.137)

(...) Vá à barragem, antes que esse **satanhoco** lá chegue. (P.197)

(...) Go to the dam before that **devil** gets there. (P.156)

## 2.7 Nomes próprios

Sulplício

Zeca Andorinho

Temporina

Massimo Risi

Ana Deusqueira

Estêvão Jonas

Dona Ermelinda

Chupanga

Tia Hortênsia

Existem também alguns personagens secundários e outros importantes como a mãe do narrador e o próprio narrador/tradutor que não recebem nomes. Na tradução **The Last Flight of the Flamingo** a única mudança foi o nome de Ana Deusqueira, que ganha o nome Anna Godwiling. Os demais personagens seguem com seus nomes inalterados.

**TERCEIRA PARTE**  
**O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO**  
**E SUA TRADUÇÃO PARA A LÍNGUA INGLESA**

## 1 A TAREFA DO TRADUTOR

Muitas foram as teorias, especulações e mesmo tentativas de se estabelecer uma metodologia para a tradução nos últimos séculos; discussões acirradas em torno de que estratégias de tradução seriam mais oportunas para dar nova roupagem a clássicos da literatura, sobretudo a grega e a latina, surgiam nas grandes potências europeias, muitos escritores e teóricos apresentavam pontos de vista que muitas vezes se diferenciavam ou mesmo contrariavam outros. O maior exemplo é o caso das traduções francesas e alemães, com propostas que se revelavam visivelmente opostas não apenas com relação aos métodos mas com toda uma filosofia relativa ao plano da linguagem.

Na França do século XVII surge um novo conceito de tradução, *Les Belles Infidèles*, cujo expoente maior seria Voltaire, defendendo um modelo onde deveria ser privilegiado o sentido. Ao tradutor era dada toda a liberdade para interferir no texto, muitas vezes o modificando, cortando e acrescentando trechos e escolhendo as palavras a seu bel prazer, com pretensões declaradas de “embelezar” o texto, visto que este poderia se tornar ainda mais rico se levarmos em conta suas pretensões estéticas. A liberdade de criação estava em voga e acreditava-se no seu poder de transformação sobre as obras de arte. Este pensamento vigora durante o século XVII encontrando no XIX opositores como Victor Hugo, que no prefácio às traduções que seu filho faz das obras de Shakespeare, critica veementemente tal modelo de tradução.

Na Alemanha, na mesma época, vigorava um conceito de tradução bastante diferente, poderia-se dizer mesmo oposto àquele francês. O romantismo alemão inaugura uma fase de efervescência em torno da tradução, especialmente nas figuras de Goethe, Humboldt, Schlegel, Schleiermacher. Para este último, em seu texto **Sobre os diferentes métodos de traduzir**, escrito para uma conferência em 1813 e que é de grande importância para os estudos da tradução, é colocada em cena a figura do tradutor como aquele responsável por aproximar o autor e o leitor. Tarefa difícil que, para Schleiermacher, só pode ser empreendida de duas formas: “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro”. (SCHLEIERMACHER, 2007, p.242). Para que o leitor vá ao encontro do escritor é necessário que o tradutor faça um trabalho colocando em evidência a língua do escritor, fazendo com que o leitor experimente o mesmo estranhamento que ele ao entrar em contato com a obra. Ao contrário quando quer fazer com que o escritor vá ao encontro do leitor, tenta formular o texto em sua língua como se fosse um original escrito pelo primeiro se

este falasse a mesma língua do leitor e do tradutor (modelo estético próprio das *Belles Infidèles*).

Em 1.923, também na Alemanha, seguindo esta longa tradição com relação à tradução aparece um texto que será um marco para a teoria da tradução e que influenciará centenas de tradutores e teóricos no mundo ocidental. Durante todo o século XX e ainda nos nossos dias torna-se uma tarefa difícil não citar em qualquer trabalho sobre tradução, o texto/ensaio/prefácio *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin. Na ocasião Benjamin o escreveu como prefácio de sua tradução de *Les tableaux parisiens*, grupo de poemas que integram o livro **Les fleurs du mal**, de Baudelaire, não imaginando, talvez, a repercussão e a influência que alcançaria outros tradutores e teóricos como Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Paul Ricoeur, Antoine Berman, para citar apenas alguns.

Benjamin começa o texto argumentando que a tradução é uma forma e o original a sua fonte e que a teoria da tradução não está relacionada a uma teoria da recepção. A tradução não deve ser feita a partir de uma ideia que se tenha de um público leitor, a quem ela é destinada e que sua proposta não se reduz ao simples fato de comunicar algo; ao contrário, “aquela tradução que quisesse comunicar, nada comunicaria senão a comunicação – logo, algo de inessencial” (BENJAMIN, 2008, p.51), podendo mesmo manipular o leitor à medida que tenha como objetivo facilitar seu acesso e compreensão da obra. Outra coisa que se pode inferir ainda é que ela também não molda seu caráter a partir de sua representação, já que a boa tradução não é jamais considerada uma mera cópia do original. Benjamin descarta completamente a possibilidade de se imitar a obra por meio da tradução, pois esta imitação seria contrária à sua finalidade: de transformar, modificar, renovar o original, mesmo não significando ou acrescentando nada a este, embora seja imprescindível para a sua atualização e sobrevivência.

Mas algo que ganha notoriedade e se torna digno de menção no texto de Benjamin é a sua natureza absolutamente isenta de funções categóricas e metodológicas com relação à teoria da tradução. Aqui é fundamental que se estabeleça seu caráter filosófico e reflexivo, especialmente no que concerne o principal ponto em que fulcra seu pensamento: a linguagem.

Este é um elemento de relevância na obra benjaminiana e que ganha maior amplitude em *Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem*, texto que faz parte do livro **Escritos sobre mito e linguagem**. Nele o filósofo irá discorrer sobre a questão da linguagem a partir de uma perspectiva mítica e mística, onde estabelece uma relação entre o pecado original e uma língua paradisíaca: “O pecado original é a hora do nascimento da palavra humana” (BENJAMIN, 2012, p.67). A língua paradisíaca estaria associada à perfeição, ao

conhecimento supremo; com a consumação do pecado original este conhecimento se diferencia e se dissemina a partir da multiplicidade de línguas, instalando-se então sua confusão. O nome sagrado de cada coisa (que não podia ser nomeado em palavras) é dessacralizado e começa aí a ação da palavra como signo, que é perpetuado e incessantemente modificado: “As coisas não têm nome próprio a não ser em Deus. Pois, certamente, na palavra criadora, Deus as chamou por seu nome próprio. Em contrapartida, na linguagem dos homens, elas estão sobrenomeadas.” (BENJAMIN, 2012, p.71). A essência desta linguagem é “desvirtuada” pelo homem, donde começa sua ascensão como elemento simbólico e daí sua relação com o signo.

Também Derrida irá recorrer a esta relação mítica da linguagem através do mito da Torre de Babel (já mencionado por Benjamin em seu ensaio supracitado) no seu livro *Des tours de Babel*. As ideias expressas pelo filósofo francês estão em perfeita harmonia e afinidade com as de Benjamin. Além dos mitos, temos a questão dos títulos das obras, onde *Aufgabe* no original em alemão expressa inúmeros significados, entre eles tarefa e *Des tours*, jogo de palavras que só encontra sentido em francês, também expressando múltiplos significados, tais como torres, desvios, giros, voltas, etc. Derrida, compactuando com Benjamin, reafirma a impossibilidade da tradução como mero meio de comunicação, reiterando sua inviabilidade como restituidora de sentido. Além disso, aponta uma nova questão: a figura do tradutor como possuidor de uma eterna dívida para com a tradução, insinuando inclusive que “o original é o primeiro devedor, o primeiro demandador” (DERRIDA, 2002, p.40). O mais importante porém (e aqui ele ainda faz coro a Benjamin) é a relação que se estabelece entre tradução e linguagem. A tradução é novamente tratada não a partir de constatações metodológicas ou baseadas num comparativismo histórico entre as línguas, mas fundamentalmente do ponto de vista filosófico, abordando a relação enigmática que as línguas possuem umas com as outras.

Voltando à **Tarefa do Tradutor**, há que se dizer que existe uma afinidade entre as línguas e Benjamin não se refere a uma relação histórica, gramatical ou lexical (pois aí elas se excluem mutuamente, não se aceitam, ao contrário, se estranham, se evitam); elas se conectam apenas em suas intenções, ao que querem realmente expressar:

Onde se buscar a afinidade entre duas línguas se seu parentesco histórico é abstraído? Nem na semelhança das obras, nem, muito menos, nas de suas palavras. Toda afinidade meta-histórica repousa muito mais no fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, algo é significado, que sendo o mesmo não pode, entretanto, ser alcançado por nenhuma delas isoladamente, mas apenas pelo todo de suas intenções reciprocamente complementares: a língua pura. Com efeito, enquanto

todos os elementos singulares, as palavras, as frases, as correlações de línguas estrangeiras se excluem, essas línguas se complementam em suas próprias intenções. (BENJAMIN, 2008, p. 56)

O conceito de língua pura reside exatamente nesta ideia de que as línguas se complementam. Embora o original seja inalterável, ele se expande, passa por sucessivas metamorfoses, ganhando frescor e ressonância nas traduções. A soma de traduções de uma obra ao longo do tempo inova o original e do conjunto tradução-original emana a essência da obra de arte que revela a existência de uma língua idílica, resultante de outras duas que confessam sua dependência, escassez e incompletude; desta união realizada na tradução se manifesta sua reconciliação. Uma tradução só pode se revelar em sua integridade, idoneidade e magnitude se é capaz de fazer alusão a esta terceira língua, a língua “babélica” de Derrida ou “paradisíaca” de Benjamin: “Resgatar em sua própria língua essa língua pura, ligada à língua estrangeira, liberar pela transcrição essa língua pura cativa na obra, é a tarefa do tradutor”. (BENJAMIN, 2008, p.63). Além disso, o tradutor acaba transformando e ampliando sua própria língua, alargando seus horizontes.

Algo também importante que se deve ser considerado na tradução é a questão da fidelidade e liberdade e este será o principal elemento de discórdia entre os tradutores. Alguns defendendo uma tradução baseada no sentido das palavras e outros na literalidade. Mas no que implicaria esta fidelidade afinal? Sendo fiel ao sentido pode-se prejudicar a forma e sendo fiel à forma, pode-se corromper o sentido. Benjamin pondera esta questão de maneira bastante significativa: “Uma teoria que busca na tradução só a reprodução do sentido, não mais parece ser de valia” e logo depois: “Fidelidade, na tradução, de cada palavra, não se assegura que se reproduza o pleno sentido que ela tem no original.” (BENJAMIN, 2008, p.61). É interessante que teóricos que pensam de forma diferente como é o caso de Octávio Paz e Antoine Berman sempre irão fazer referência ao mesmo texto que é **A tarefa do tradutor**, fazendo dele quase um texto “bíblico”, sujeito a interpretações diversas.

Octávio Paz diz que a tradução literal não é possível, que é apenas uma fileira de palavras e que serve apenas para ajudar os leitores a ler o texto na língua original, como se este estivesse recorrendo a um dicionário. Para ele e também para Haroldo de Campos tradução e criação são atividades idênticas. Haroldo (e isso se percebe claramente por suas influências da primeira fase do modernismo, sobretudo no que concerne o pensamento relacionado à antropofagia) é adepto de uma ruptura com o pensamento tradicional que reverencia o original. Nesta “tradução transcultural”, é preciso comunicar não apenas o

sentido, mas igualmente o ritmo, a melodia, a atmosfera do texto; estes são os componentes que conduzem à sua verdadeira fidelidade, sem nunca prescindir da invenção.

Já para Berman, a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra, condenando o excesso de criação quase como sendo um pastiche ou uma adaptação, outorgando-lhe duas alcunhas: etnocentrismo e hipertextualidade, especialmente por agregar termos de sua cultura à língua de chegada, imputando-lhes características que não lhes pertence.

Seja como for e por mais incrível que pareça nem sempre estas relações são inteiramente contraditórias já que existem aspectos nestes teóricos que convergem para uma afinidade em seu pensamento, como é o caso do texto de Benjamin que, como já foi dito anteriormente, não prescreve quaisquer condutas metodológicas de tradução, sendo antes de tudo, um texto filosófico. Assim, quando toca nesta questão fundamental da tradução, que é o sentido, Benjamin não o faz sem deixar de recorrer ao uso de metáforas como a da tangente que toca o círculo de passagem em apenas um ponto: “... a tradução toca o original de passagem e no ponto infinitamente pequeno do sentido, para prosseguir, de acordo com a lei da fidelidade, a sua própria rota na liberdade do movimento da linguagem”. (BENJAMIN, 2008, p.64) ou em quando cita as “traduções” de Hölderlin: “Aí a harmonia entre as línguas é tão profunda que o sentido da linguagem é tocado à maneira de uma harpa eólia tocada pelo vento.” Citando ainda Hölderlin, é Maurice Blanchot quem ampliará seu conceito: “Ele acredita ter descoberto nas duas línguas um pacto tão profundo, uma harmonia tão fundamental, capaz de substituir o seu sentido ou capaz de fazer do hiato que se abre entre elas a origem de um novo sentido” (BLANCHOT, 1971, p.6)

Para falar sobre a questão da liberdade na tradução, Benjamin evoca uma passagem de Rudolf Pannwitz, bastante pertinente que merece destaque em **A tarefa do tradutor** e por isso é reproduzida aqui:

Nossas traduções (Übertragungen), mesmo as melhores, partem de um falso princípio. Elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em vez de sanscritizar, helenizar, anglicanizar o alemão. Elas têm mais respeito (Ehrfurcht) pelos usos de sua própria língua do que pelo espírito da obra estrangeira. (...) O erro fundamental do tradutor (Übertragenden) é consevar o estado contingente de sua própria linguagem em vez de deixá-la mover-se violentamente através da língua estrangeira. Sobretudo quando se traduz de uma língua muito distanciada, é preciso remontar até os últimos elementos da própria linguagem, até esse fundo onde palavra, imagem e som se interpenetram. É preciso ampliar e aprofundar sua própria língua graças à língua estrangeira (...) (PANNWITZ apud BENJAMIN, 2008, p. 64)

É importante ressaltar esta passagem já que ela é a única citação usada por Benjamin ao longo do ensaio e, além disso, através dela podemos vislumbrar um elemento que nos sugere um aspecto do que seria uma tradução ideal para Benjamin (próprio da *Bildung* e oposto às *Belles Infidèles*). Extrangeirizar uma língua é algo que faz com que esta ultrapasse seus limites tanto estruturais quanto estéticos, desconstruindo, expandindo, desprovincializando a língua materna e de certa forma reterritorializando-a. Uma língua atravessa a outra configurando uma nova dimensão e sugerindo nesta união a manifestação, com toda sua estranheza, de ressonâncias de uma língua outra, maior. Esta “terceira língua” aparecerá em diversos textos sobre tradução. Para muitos especialistas, frente à questão traduzibilidade/intraduzibilidade seria necessária uma terceira obra para que se estabelecesse uma comparação entre ela, o original e a tradução. Alguns (que tratam de traduções entre línguas latinas e línguas que tiveram influências do latim como o alemão e especialmente o inglês, sobretudo no vocabulário) fazem alusão ao latim como sendo esta fonte de interligação.

Benjamin evocará sempre a nostalgia de uma língua originária, uma língua pura; daí a ideia de melancolia manifesta em textos como **A tarefa do Tradutor** e **Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem**, já que esta língua é como um vetor em fuga, inalcançável. Paul Ricoeur, em **Sobre a tradução**, sempre se referindo ao texto de Benjamin, expressa a ideia de “luto” (também dialogando com Freud) se referindo ao trabalho, à rememoração e a perda e angústia advindas dele: “... o sonho de uma tradução perfeita equivale ao desejo de um ganho que seria sem perda. É justamente desse ganho sem perda que é preciso fazer o luto até a aceitação da diferença incontornável do próprio estrangeiro.” (RICOEUR, 2011, p.29). Há aí também um sentimento de ira contra a própria língua perante a sua escassez, sua impotência de lidar com o outro, sua língua e cultura. Por outro lado, no mesmo livro, Ricoeur fala de desejo, esperança e hospitalidade: “... o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em casa, na acolhida da sua própria morada, a palavra do estrangeiro.” (RICOEUR, 2011, p.30). A comunhão destas duas línguas aponta para algo que merece destaque: a diferença entre elas. A tradução irá se beneficiar disso, pois não é seu intuito fazer com que esta diferença desapareça; ao contrário, ela deve ganhar evidência. E esta diferença se perpetua indefinidamente à medida que o original vai ganhando outras traduções em uma mesma língua e em outras línguas.

Todas estas questões listadas em Benjamin e seus “seguidores” nos remetem ao caráter messiânico das línguas e das traduções. Na tentativa de se fazer uma reconciliação dentre as línguas esbarra-se outra vez em sua revelia de não se ajustarem, não se moldarem

completamente uma à outra visto que são línguas independentes e ostentam sua identidade. A tarefa do tradutor é, então, a de tentar aparelhá-las, encontrando um ponto de irmandade, de reconciliação entre elas, mesmo conhecendo sua impossibilidade, já que o indizível, o que elas guardam de mais secreto, se torna incomunicável quando revertido em palavras.

De qualquer forma sempre se encontrará legitimidade nas traduções, pois elas são as únicas responsáveis pela sobrevivência das obras originais e na figura do tradutor, mais do que um mero transmissor ou mensageiro, o agente intermediário que se degladiava entre duas línguas em busca de uma outra, de uma terceira, a língua pura, adâmica, idílica, não importa o nome e não se deixa abalar mesmo se sabendo um sujeito endividado e que não pode garantir outra coisa ao seu encargo senão uma eterna promessa de busca e redenção das línguas, mesmo sabendo ser algo inalcançável; afinal, se fosse diferente sua tarefa, tão excitante e que se fundamenta em sua própria busca, entre delícias e torturas, esta tarefa não existiria ou, simplesmente, não valeria a pena.

## 2 UM NOVO TRADUTOR PARA TIZANGARA

David Brookshaw trabalha na área de Estudos Luso-Brasileiros na Universidade de Bristol na Inglaterra e tem diversos artigos científicos relacionados a estudos pós-coloniais em língua portuguesa, literatura comparada e teoria da tradução. É o tradutor de Mia Couto para a língua inglesa e já traduziu boa parte de sua obra, além de artigos relacionados ao escritor africano.

Abaixo estão algumas das obras de Mia Couto traduzidas por Brookshaw:

Voices Made Night/Vozes Anotecidas (Heinemann, 1990);

Every Man is a Race /Cada Homem é uma Raça (Heinemann, 1994);

Under The Frangipani /A Varanda do Frangipani (Serpent's Tail, 2001);

Sleepwalking Land/Terra Sonâmbula (Serpent's Tail, 2006);

A River Called Time/Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra (Serpent's Tail, 2008);

Entre elas **The last fight of the flamingo** (Serpent's Tail, 2004) tradução de O último voo do flamingo que está sendo analisada neste trabalho.

O primeiro contato com a obra de Mia Couto se deu em 1987 no Departamento de Línguas Modernas da Universidade do Zimbábue quando Brookshaw lá trabalhava. Na época foi persuadido pelos seus colegas professores a traduzir para o inglês o livro de contos **Vozes Anotecidas**, tarefa que executou logo em seguida. No começo de 1988 ele já dispunha de um bom material pronto da tradução quando se encontrou com Mia Couto para tratar de questões relacionadas à sua tradução que foi publicada em 1990 e contou com a participação do escritor africano em seu lançamento.

Torna-se importante mencionar aqui a figura do tradutor, pois como se viu na primeira parte deste trabalho, Mia Couto é considerado um tradutor à medida que atua como um intermediário, uma ponte entre duas culturas distintas: a africana e a portuguesa. Brookshaw também exerce um trabalho de extrema importância, pois é o porta voz desta cultura híbrida para a língua inglesa. Interessa-nos então analisar as estratégias criadas pelo professor britânico em sua tradução de **O último voo do flamingo**.

Na segunda parte desta dissertação foi feita uma minuciosa análise comparativa entre o original e a tradução, que nos permitiu chegar a algumas conclusões bastante significativas. O primeiro item relacionado - Neologismos - tornou-se uma espécie de carro-chefe para o trabalho já que ocupa quase metade do capítulo sendo que restam ainda seis outros casos que

o seguem. Pode-se apontar desde já que uma das principais características da obra de Mia Couto, senão a principal, é a questão da linguagem, ou melhor, da criação de uma nova linguagem que destoa bastante do português padrão. As invenções morfológicas e semânticas são algo de destaque, que devem sempre ser referenciadas em qualquer trabalho relacionado ao escritor. Toda esta questão foi explanada na primeira parte deste trabalho; resta-nos então deter nossa atenção sobre a tradução de Brookshaw sem, no entanto, deixar de lado a obra original.

Percebe-se, pois, que existe uma grande problemática envolvendo a tradução dos neologismos para a língua inglesa, que se equipara (levando-se em consideração os sete casos estudados) apenas à questão da sintaxe das frases, que também se destaca como um caso bastante polêmico e intrigante quando se trata de traduções de Mia Couto (e tantos outros escritores como James Joyce, William Faulkner, José Maria Arguedas, Guimarães Rosa, Luandino Vieira) e ainda o caso do léxico de línguas moçambicanas que será analisado mais tarde. Pouquíssimos neologismos registrados na obra original (que consta de mais de quatrocentos no total) foram transpostos como neologismos para a língua inglesa. O tradutor preferiu ou se rendeu, devido às dificuldades impostas pela língua portuguesa à sua língua e/ou pela linguagem utilizada por Mia Couto, de simplificar a tradução, usando palavras que em geral não causam o mesmo grau de estranhamento vivenciado pelo leitor lusofalante. Em 2008, em uma conferência proferida em Estocolmo David Brookshaw diz que na maioria dos casos, especialmente quando se trata de palavras amalgamadas, não é possível sua reprodução em inglês e que novas estratégias devem ser encontradas para recriar o mesmo efeito na língua alvo. Mas quando se faz um estudo comparativo das amostras que foram lançadas na segunda parte deste trabalho verifica-se claramente que não há, salvo alguns poucos casos, outra estratégia senão uma facilitação da compreensão por parte do leitor anglófono. Tomemos a palavra do próprio tradutor, ainda na Conferência de Estocolmo:

In English, adjustments would have to be made, not because English is any less elastic or prone to **neologisms** than Portuguese, but any experimentation must be done in such a way that an anglophone reader would both appreciate the word play and extract meanings from it. (BROOKSHAW apud BAJANCA, p.39, 2008)

Na citação fica clara a preocupação do tradutor com relação ao leitor de língua inglesa. O fato é que, em se tratando de neologismos, uma das marcas mais importantes do estilo coutiano (e isso se verifica em toda a sua obra), poucas experimentações foram feitas na língua inglesa na tradução de **O último voo do flamingo**.

O neologismo assinala seu caráter referencial, responsável pela comunicação de uma nova informação, representando a pluralidade do universo linguístico, cultural e ideológico dos personagens que os utilizam, criando no leitor uma sensação de deslimite da linguagem. O conhecimento que temos do mundo, afinal, se opera através da linguagem; logo, quanto mais recursos linguísticos desencadeados dentro de um discurso, maior a ampliação da língua, da visão de mundo e da resposta do leitor ao universo construído pelo escritor, estruturalizando as várias camadas de tecido do texto e assimilando sua natureza heterogênea.

Além de questionar os princípios e limites da criação da linguagem, os neologismos também evocam uma tendência à economia discursiva (outro aspecto que contempla sua oralidade). Uma única palavra acrescida de um prefixo, sufixo ou outro processo neológico é capaz de expressar, muitas das vezes, o conteúdo de uma frase inteira. Seriam necessários outros termos para tentar criar um entendimento e mesmo assim isso não seria suficiente para demonstrar a mesma dimensão, para causar o mesmo impacto que o neologismo representa. As amálgamas ou aglutinações, por exemplo, são portadoras de pequenas mensagens resultantes da condensação semântica de duas ou às vezes até mesmo três palavras formando uma nova.

A palavra apresenta um status vital pelo que ela representa, pelo que encena, pela sua ação performática, tornando-se corpo em movimento, configurando com sua carga semântica uma força propulsora, geradora de imagens. Isto nos revela que a língua não comporta um vocabulário que atenda a todas as reivindicações de um falante, que se faz necessária a criação de novos vocábulos que “pluridimensionalizem” suas intenções, que se ajustem e se modelem ao seu mundo e filosofia. Há também que se levar em conta que estes elementos se combinam num modelo que tem como objetivo principal resgatar a oralidade destas culturas, característica fundamental das literaturas africanas, bem como o de mostrar a visão de mundo dos personagens. Logo, quando em uma tradução estes aspectos não são ressaltados, todo o trabalho poderá ser comprometido, já que elementos estilísticos marcantes da obra do escritor estão sendo omitidos e a questão da oralidade, da africanidade, deste caldeirão de culturas, que já foi discutida antes, não é inteiramente veiculada na tradução.

No entanto, o tradutor não deve ser inteiramente culpado por esta agressão ao original já que, quando possível, ele tenta salvar a tradução adotando alguma outra estratégia. Especificamente com relação aos neologismos parece pairar no texto uma certa resistência ou insegurança de seguir o caráter experimental que Mia Couto emprega em suas obras; talvez um medo, por parte do tradutor, de ousar um pouco mais, e de ao fazê-lo se perder um pouco e cair no ridículo inventando novas palavras que também não sugeriram exatamente o que

emana do original, afinal nem sempre é possível recriar em uma língua todo o potencial semântico de outra.

E já que se falou tanto em oralidade tanto na primeira parte desta pesquisa como agora na terceira, torna-se absolutamente necessário que se mencione a análise da sintaxe das frases (proposto na segunda parte do trabalho). Ora, a sintaxe é um elemento responsável pela fluidez do texto e além de marcar o ritmo, especifica características importantes da fala local. Nos textos de Mia Couto ela se faz reveladora se levarmos em conta os fatores apontados acima. A sintaxe na obra original se apresenta completamente fraturada e poderíamos também dizer fragmentada em alguns trechos, o que demonstra a sua disritmia, desarticulação e desacordo com a norma padrão da língua portuguesa, gerando uma constante tensão no texto já que é um elemento que literalmente abala suas estruturas, configurando-se assim como outro elemento que causa estranhamento ao leitor.

Na tradução, a sintaxe da língua inglesa não é muito comprometida, não há mudanças significativas ao longo do texto. Percebe-se aí um outro elemento “facilitador” da leitura para o público anglofalante que não entra em contato com ressonâncias desarticuladoras das frases do texto original. Na maior parte da tradução vigora uma sintaxe que está em inteiro acordo com a sintaxe do inglês padrão mascarando outro aspecto importante do estilo coutiano. Este efeito pode ser observado em obras de diversos escritores africanos, de língua inglesa inclusive, como é o caso do escritor nigeriano Amos Tutuola. Vejamos um trecho de seu livro **The Palm-Wine Drinkard**:

When I told them his name and said that he had died in my town, they did not say anything but stayed looking at us. When it was about five minutes that they were looking at us like that, one of them asked us from where did we come? I replied that we were coming from my town, then he said where. I told him that it was very far away to this town and he asked again were the people in that town alives or deads? I replied that the whole of us in that town had never died. When he heard that from me, he told us to go back to my town where there were only alives living, he said that it was forbidden for alives to come to the Deads' Town. (TUTUOLA,1952,p.96)

As tradutoras, tanto a portuguesa quanto a brasileira, que verteram o livro para língua portuguesa tampouco obtiveram sucesso em suas traduções. Vejamos o mesmo trecho do original nas duas traduções:

Tradução da portuguesa Maria Helena Rodrigues:

Depois de lhes ter revelado o seu nome e dito que morrera na minha cidade, os mortos permaneceram silenciosos a olhar para nós durante uns cinco minutos, até que um deles nos perguntou de onde vínhamos. Respondi que vínhamos da minha cidade, e ele quis saber onde era. Expliquei que ficava muito longe dali. Ele

perguntou então se as pessoas da minha cidade estavam vivas ou mortas. Respondi que na minha cidade nunca aconteceu morrerem todos os habitantes. Ao ouvir isto ele ordenou-nos que voltássemos para lá, onde apenas havia vivos, e acrescentou que era proibido aos vivos virem à Cidade dos Mortos. (TUTUOLA,1980, p.71)

Tradução da brasileira Eliane Fontenelle:

Depois de lhes haver revelado o seu nome e dito que havia morrido em minha cidade, eles permaneceram calados apenas olhando para nós. Ficaram nos olhando daquela maneira durante uns cinco minutos, até que um deles nos perguntou de onde estávamos vindo. Respondi que vínhamos da minha cidade natal, e ele quis saber onde era. Expliquei que ficava muito longe dali. Ele perguntou se as pessoas da minha cidade eram vivas ou mortas. Eu disse que os habitantes da minha cidade nunca haviam morrido. Ao escutar isto, mandaram-nos voltar para a nossa cidade, onde havia apenas pessoas vivas, e acrescentaram que era proibido aos vivos virem à Cidade dos Mortos. (TUTUOLA, 1992,p.108)

Na obra original, Tutuola, usando o chamado “broken english” cria uma modalidade de texto que distoa completamente das duas traduções para a língua portuguesa, onde se verifica a harmonia precisa das sentenças em total conjunção e obediência às normas do português padrão em contraste com as frases em total desacordo, com os abalos sintáticos sofridos pelo original. Vê-se aqui uma semelhança com a tradução proposta por Brookshaw.

Todavia, há algumas passagens interessantes em que o tradutor coloca em evidência alguns traços que nos causam estranhamento e que merecem ser destacados como exemplo de sua criatividade e versatilidade. Como neste trecho da tradução na voz do personagem Zeca Andorinho:

“-Eu já lhe vi. (...)	“-I’ve seen you before (...)
-Não, eu vi-lhe lá na minha casa”. (p.145)	-No, I’ve seen you in my house”.(p.118)

No original nota-se claramente a troca do objeto direto pelo indireto, recurso muito utilizado por Mia Couto. Na tradução operou-se algo surpreendente e inusitado amplificando o efeito causado pelo original. David Brookshaw usa o tempo composto present perfect no lugar do simple past, uma incorreção estratégica que também causa estranhamento, mantendo-se a alteridade do texto, embora o recurso seja de natureza diferente, mas não menos criativo. Temos aí uma questão bastante utilizada em traduções: a equivalência. Também é preciso dizer que, se de um lado o tradutor não subverte a sintaxe do texto como acontece no original ou no “broken english” de Tutuola, por outro lado Brookshaw segue sistematicamente a ordem das frases e a pontuação do texto, adotando uma postura de absoluta literalidade no que concerne à forma do texto.

O terceiro caso que esbarra no quadro da problemática observada na tradução **The Last Flight of the Flamingo** é o léxico de línguas locais. No estudo executado na segunda parte da pesquisa notou-se que a maioria das palavras de origem moçambicana, especialmente do chimuanzi e xi-sena, línguas do grupo banto, foram traduzidas para a língua inglesa; o léxico simplesmente desaparece na tradução junto ao glossário com a tradução para o português que Mia Couto tem o hábito e o cuidado de acrescentar no final de seus livros. O glossário, peça chave na compreensão de alguns trechos do livro, é omitido na tradução.

Em algumas passagens o tradutor manteve o léxico original moçambicano, mas não adicionou qualquer nota de rodapé nem fez qualquer acréscimo que explicasse a natureza da palavra. É o que se pode constatar com os exemplos abaixo:

“E ele, conforme agora lembrava, foi ter com o **nyanga**” (...) (p.123)

“And he now recalled going to the nyanga” (...) (p.97)

“-**Kufa mbalame!**”(p. 187)

“-**Kufa mbalame!**” (p.148)

Desta forma não resta outra alternativa ao leitor senão fazer uma busca pela internet ou por qualquer outro meio, de forma que possa entender o significado da palavra *nyanga* e da expressão *Kufa mbalame!*, já que este não dispõe de um glossário ao final de sua edição inglesa. Esta omissão feita na tradução é algo grave, pois reduz consideravelmente este espaço que é, além de tudo, um dos grandes responsáveis pelas marcas de africanidade do texto.

No caso dos provérbios, estes nos indicam traços de oralidade dessas culturas reiterando o valor atribuído à sabedoria de povos ancestrais e de falas coletivas. A tensão entre a escrita e a oralidade é uma constante nas obras de Mia Couto, que tem sempre o hábito de incluí-los em suas narrativas. Em seu romance **O último vôo do flamingo**, todos os capítulos do livro são antecidos por um provérbio ou dito popular atribuídos aos habitantes de Tizangara, vilarejo onde se passa a trama do romance.

É interessante notar que David Brookshaw, ao contrário da escolha adotada por alguns tradutores, em momento algum substitui o provérbio por outro semelhante ou correspondente em inglês; a tradução é sempre literal. Esta não foi uma manobra difícil para o tradutor já que os provérbios e ditos populares utilizados por Mia Couto não têm demasiadas rimas ou aliterações, não implicando, assim, uma mudança em seu no processo rítmico. Parece ter sido uma escolha bastante acertada a de David Brookshaw já que a maioria dos

provérbios e ditos populares são de origem africana. O uso indevido de provérbios usados no ocidente poderia não só comprometer como arruinar a tradução veiculando informações inadequadas e impertinentes relacionadas a um mundo e pensamento que distoam completamente do universo africano.

O mesmo acontece com os jogos de palavras, trocadilhos e alterações de frases feitas. Ali há um redirecionamento na intenção do autor que toca o leitor através do estranhamento que lhe é causado; este estranhamento faz com que ele reflita sobre o real propósito do escritor ao deslocar palavras e sentidos, adulterando o campo semântico da narrativa. Estas mudanças na composição linguística do texto não são feitas aleatoriamente, como mero adorno; ao contrário, estão sempre relacionadas a algum elemento da cultura representando o universo das personagens, a comunidade em que elas estão inseridas. Essa violação do código linguístico, marca registrada de Mia Couto, desencadeia uma série de outros elementos também característicos de sua obra que já foram registrados na primeira parte deste estudo, como a representação da oralidade por meio da subversão da língua escrita numa tentativa de ruptura com o discurso ideológico do colonizador. Há além de tudo isso uma forte ironia em seus textos e, em **O último voo do flamingo** especialmente, se observa um tom humorístico que poucas vezes fora tão usado em outras de suas obras com a mesma intensidade. Marcas paradoxais com o cenário de conflitos e guerras que são sempre usados como pano de fundo das narrativas e que ao mesmo tempo representam o absurdo, o grotesco, o lado bizarro das situações encenadas na narrativa. Este tom que registra o surrealismo do cotidiano das personagens é também rizível, trazendo à tona este aspecto tragicômico da obra de Mia Couto.

A tradução de David Brookshaw conseguiu ultrapassar os limites impostos pela língua portuguesa em alguns casos onde ele foi bastante feliz em algumas construções, como se pode constatar observando os exemplos relacionados à segunda parte deste trabalho, mas em outros não conseguiu os mesmos resultados, algumas vezes fracassando e, como pode se ver no exemplo abaixo, chega a transmitir uma ideia completamente oposta à expressa no original:

“Falo por experiência certa, com esses olhos que hão-de comer a terra”. (p.155)

“I speak from experience, and with this eyes that will one day be eaten by the earth”. (p.125)

O original “com esses olhos que hão-de comer a terra” é traduzido por “with this eyes that will one day be eaten by the earth”, literalmente “com estes olhos que um dia serão comidos pela terra”.

Em outros casos, como se constatou, o sentido foi preservado, mas o tom mordaz e irônico e especialmente o humor usado em determinadas construções desapareceram quase por completo. O problema torna-se ainda maior quando no contexto existe um jogo intertextual limitando a ação da língua inglesa não apenas em aspectos linguísticos, mas também culturais.

É o que acontece com o provérbio e/ou dito popular “Mudam-se os tempos, desnudam-se as vontades”, desconstrução feita por Mia Couto a partir do verso “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, de Camões. Brookshaw comenta aqui sua estratégia de tradução:

The problem here is that any educated Portuguese will recognise this as a play on the words of a sonnet by Camões, “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (“Times change, our desires change”). But it could be argued that a close, or even, literal translation (“times change, our desires are laid bare”) fails the original. On the other hand, there would have been little point in trying to find lines from an English poem with which to play, for that might have superimposed too specific a cultural context upon the original. The solution eventually chosen was to distort a well-known English proverb referring to the effects of passing time, but the ending was changed to try and evoke the “vontade” (“wish”, “desire”) of the original: “Time and mind wait for no man.” (Brookshaw apud BAJANCA, p.43, 2008)

Donde se conclui, por parte do tradutor, que algumas características do original devem ser sacrificadas para que o leitor tenha maior acessibilidade à leitura.

Observações semelhantes foram tiradas do caso *Rimas e Aliterações*, mas é preciso reconhecer, aqui em especial, que o tradutor logrou grande êxito neste aspecto que é de extrema relevância em toda a obra de Mia Couto. Em várias de suas entrevistas Mia destaca a importância do ritmo em seu texto, o que o aproxima muito da poesia, gênero no qual o escritor e biólogo fez sua aparição na cena literária com o livro de poemas **Raiz de orvalho** publicado em 1983 e que retomará bem mais tarde, em 2011, com **Tradutor de chuvas**.

Na extensa galeria de suas obras, quando o assunto é gênero literário, pode-se dizer que ele transitou e se aventurou por todos, já que escreveu poemas, inúmeros contos e vários romances. Também em entrevista ele diz não acreditar no isolamento dos gêneros literários e de como eles se entrecruzam em sua produção, o que coloca seu pensamento em consonância com a estética moderna da literatura.

Em seus romances, o ritmo e musicalidade são expressos de forma notável pelas rimas, aliterações e assonâncias, e a julgar pelo estudo da tradução de *O último voo do flamingo*, David Brookshaw desenvolveu um bom trabalho, conservando estas características sempre que sua língua o permitisse e quando não lhe era possível fazê-lo, insistiria mais tarde.

É o próprio tradutor quem afirma: “you try and compensate for that later on, when Mia is using language perhaps fairly normally and you see a chance to be a bit inventive in English” (BROOKSHAW apud BAJANCA, p.44, 2008). Esta foi, sem dúvida, uma estratégia excelente, pois em algumas partes ele inevitavelmente se esbarra com os limites que lhe são impostos pela língua inglesa, mas em outras pode usar toda a sua criatividade para fazer inovações mesmo que no original não haja uma frase de efeito. Deve-se acrescentar que é preciso estar atento a estas inovações que podem ser bem vindas desde que não extrapolem de maneira radical a obra, deslegitimando-a em partes ou no todo.

Algumas vezes o tradutor precisou recorrer a outros recursos fazendo ligeiras modificações no original. Brookshaw comenta adiante um dos casos onde faz referência a Tia Hortênsia, uma das personagens de *O Último voo do flamingo*:

A vila se interrogava – não tivesse ela andanças, mas ao menos valesse heranças.” In this case, the play on the words “andanças” (wanderings, journeys, but also adventures) and “heranças” (literally inheritances) is reproduced in English through the use of the expression “to get one’s leg over”(be successful in one’s amorous advances) and “legacy”, to bring about the following result: “who would end up with the old spinster’s wealth? The townsfolk asked themselves. She hadn’t been legged over, but at least she was worth a legacy”. (BROOKSHAW apud BAJANCA, p.42, 2008)

Mais uma vez torna-se evidente que nem sempre é possível se fazer uma tradução literal e que outros mecanismos de tradução podem ser usados de modo que não se perca inteiramente a informação proposta pelo original.

Finalmente chegamos ao último caso analisado, relativo ao nome das personagens que compõem o livro. Como na grande maioria das traduções contemporâneas, David Brookshaw decidiu conservar o nome original das personagens; a única exceção é Ana Deusqueira, que na tradução se torna Anna Godwilling.

A questão dos nomes próprios na tradução sempre foi algo problemático. A maioria dos teóricos defende que o nome é algo intraduzível, que não admite tradução para outra língua, mesmo quando se trata de nomes cujo equivalente é facilmente reconhecido, como John/João, Mary/Maria, etc. No caso dos personagens criados por Mia Couto também é possível trabalhar com essa teoria visto que as dificuldades em se verter nomes tais como Sulplício, Zeca Andorinho, Chupanga, Temporina, entre tantos outros que fazem parte da galeria de personagens que desfilam por toda sua obra são imensas. Mesmo assim, Brookshaw tem o hábito de traduzir alguns nomes em suas traduções do escritor africano, embora prefira manter os nomes originais. Esta é uma discussão polêmica, pois ao mesmo

tempo que “vigora” a aceitabilidade de não-tradução de nomes próprios deve-se admitir que esta não-tradução implica também em uma grande perda para a tradução, notavelmente na obra de Mia Couto, onde o nome de quase todos os personagens têm um significado muito particular, com características próprias à sua personalidade, seu nascimento, sua história, sua situação no mundo e no lugar em que vivem, além de outras alusões e referências extralinguísticas. Temporina, (personagem com corpo de jovem e rosto de anciã), por exemplo, fazendo referência ao tempo; Chupanga (empregado, “pau mandado” de Estêvão Jonas), associado à imagem do puxa-saco; Sulplício (mistura de sul + suplício), com referência explícita a dor, sofrimento e situação geográfica, pois em dado momento na narrativa é dito que Tizangara é uma vila que se situa no sul de Moçambique.

Estamos falando aqui de um oco, um buraco deixado na tradução já que o nome das personagens é também sua marca identitária e outro elemento de economia discursiva no texto, pois o nome delas concentra uma carga semântica distintiva e forte o suficiente para apresentá-las, moldá-las e dar-lhes sustentáculo ao longo de toda a narrativa.

Além dos casos acima explanados, outros pequenos problemas foram detectados na tradução de David Brookshaw, obscurecendo um pouco o original e até mesmo comprometendo seu entendimento. No capítulo 5 *A explicação de Temporina/ Temporina's explanation*, o personagem italiano Massimo Risi repete em sua língua por duas vezes a expressão *Madonna zingara!*, surpreso com a revelação da personagem Temporina, que tem o corpo de uma jovem e o rosto de uma anciã, quando esta lhe diz que tem duas idades. Na tradução, Brookshaw verte a expressão utilizada por Massimo em italiano por outra em inglês *Holy Mother of God!* Algo desnecessário e que nesta passagem especificamente, despersonaliza a fala do italiano que com a expressão *Madonna zingara* coloca sua identidade em evidência.

O mesmo acontece no capítulo 9 *O desmaio/ The swoon* :

“-Porca Madonna! – comentou suspirando”. (p.100)

“-What a dog's life! – he mused, with a sigh”. (p.78)

Outro problema, este não de natureza lingüística, ocorre bem no início do capítulo 19 *As revelações/ The revelations*:

Original: “No dia seguinte, muito cedo, o italiano saiu com Temporina. Ia ao rio se despedir do padre Muhando” (p.193)

Tradução: “Very early next morning, the Italian went out with Temporina. She was going down to the river to say goodbye to Father Muhando”. (p. 151)

Esta é uma falha na tradução, provavelmente advinda de um deslize, uma pequena falta de atenção do tradutor e que causa certo desconforto no leitor já que no final do capítulo anterior é o italiano Massimo Risi quem decide ir embora de Tizangara; logo, é o italiano e não Temporina quem vai se despedir de padre Muhando.

Outro inconveniente acontece também no capítulo 19:

Original: “O feitiço dos estrondeados prejudicou a trapaça”. (p.196)

Tradução: “the bangs grew louder and threatened the fraud.” (p.155)

Na tradução não há qualquer referência à palavra *feitiço*; em seu lugar aparece simplesmente *bangs*. Feitiço é uma referência importante tanto no contexto da narrativa quanto na cultura moçambicana e poderia facilmente ser traduzido por outras palavras na língua inglesa como *witchcraft*, *witchery*, *bewitchment*, entre outras.

Mas a falha maior certamente se encontra na omissão do glossário do léxico de línguas moçambicanas e principalmente nas palavras de Mia Couto na ocasião da entrega do Prêmio Mário Antônio da Fundação Calouste Gulbenkian, em 12 de junho de 2001 (presentes no anexo desta dissertação). O escritor conta uma experiência que teve no verão de 1998 quando caminhava em uma praia do sul de Moçambique e encontrou uma pena de flamingo e da mensagem de esperança que estas aves, que já não apareciam mais ali, representam para a população local. Ali parece nascer toda a trama do romance. Durante os dois anos que levou para escrever a história esta pena o acompanhou pousada sobre seu computador. Há ainda algumas passagens extremamente importantes sobre o significado do livro, do ofício de escritor e do poder da palavra, e que transcrevemos aqui:

O último voo do flamingo fala de uma perversa fabricação de ausência – a falta de uma terra toda inteira, um imenso rapto de esperança, praticado pela ganância dos poderosos. (...) N’O último voo do flamingo, sentados na berma do desfiladeiro, os personagens fazem da folha em que escreviam um pássaro de papel. E lançam essa fingida ave sobre o último abismo, reinvestindo na palavra o mágico reinício de tudo. A terra, a ave, o céu: é na margem desses mundos que tento a ilusão de uma costura. É uma escrita que aspira ganhar sotaques do chão, fazer-se seiva vegetal e, de quando em quando, sonhar o voo da asa rubra. É uma resposta pouca perante os fazedores de guerra e construtores da miséria. Mas é aquela que sei e posso, aquela em que apostei a minha vida e o meu tempo de viver. (COUTO, 2005, p.224/225)

Deixando estas informações de lado, o tradutor acaba por suprimir uma parte importante da obra, já que ela trata de elementos que amplificam sua percepção por parte do leitor. Ora, amputando esta parte do corpo do original o tradutor não estaria, acredita-se, querendo exterminar alguma explicação sobre a obra (o leitor é capaz de fazê-lo independentemente de ler ou não as palavras finais do autor) ou querendo agudizar o suspense e surpresa do leitor, visto que esta passagem se encontra no final do livro, não se podendo fazer qualquer conjectura acerca da decisão de corte por parte do tradutor. De qualquer forma é preciso considerar que o autor fez questão de acrescentar esta passagem ao corpo do texto, logo deve tê-la julgado importante e a decisão do tradutor de fazer este corte pode prejudicar o inteiro entendimento da obra.

### 3 PROBLEMATIZAÇÃO DA TRADUÇÃO

Quando pensamos no papel do tradutor e no trabalho executado por este, são muitas as alusões que encontramos relacionadas a este profissional. A figura do contrabandista, realizando o contrabando de produtos, aqui de palavras, entre as fronteiras, do atravessador, do subversor, do explorador, e aqui teríamos duas acepções para o termo: o aventureiro e o oportunista e ainda a do falsário para traduções medíocres. Em italiano temos o famoso jogo de palavras “traduttore, traditore” que nos revela bem esta associação do tradutor como um traidor, como alguém que invade um território, toma posse de algo que não é seu, desvirtua seu conteúdo quando lida com uma série de aspectos particulares e representativos de uma língua e cultura que não são seus, modificando-os, adaptando-os até que se transformem em algo semelhante, sem, contudo, conseguir reproduzir exatamente o material primeiro, a sua fonte. A metáfora da dívida proposta por Derrida ganha total ressonância nesta tarefa árdua e de tão difícil alcance. O tradutor é um eterno devedor que busca eternamente resgatar a língua do outro, reconstruir em sua língua a língua do outro, mesmo tendo consciência da precariedade do seu trabalho.

Mas além da dívida, da dificuldade, desta quase impossibilidade em se verter uma língua em outra, ainda residem alguns elementos que fortificam este impasse. Muito se discute a questão da língua fonte e da língua alvo, da língua de partida e da língua de chegada; estes pares estão sempre presentes em qualquer estudo de tradução. Poucos, no entanto, se preocupam com todo o processo envolvido, detalhes relacionados à transformação de um texto em outro, seus limites, seus choques, suas barreiras. Poderíamos mesmo evocar novamente o termo zona de contato utilizado na primeira parte deste trabalho para discorrer um pouco mais sobre esta questão à medida que estamos falando de duas línguas e duas culturas diferentes que se aproximam, entram em contato trocando experiências, consubstanciando-se sem, no entanto, se tocarem, num processo paradoxal de reconhecimento e exclusão, de recepção e negação mútuos. É bem ali naqueles limites que todo este processo acontece, se desenvolve, e é preciso dizer que não apenas a tradução se transforma; o original, se pensarmos especialmente em sua recepção ao longo do tempo, em diferentes línguas e culturas, não sai ileso a este processo. Mesmo sendo uma relação inconciliável, eles estarão destinados a se vincularem por toda a eternidade do texto.

O processo tradutório envolve, pois, ruptura, invasão e nos traz inquestionavelmente a ideia de violação do texto. A violência torna-se, simbolicamente, um ato associado à tradução, onde se pode fazer uma analogia com a questão da colonização e todo o processo de

hibridização decorrido a partir daí. Deste contato imanente entre as duas línguas temos como resultado um produto, (não um espelho, uma imitação barata), mas uma criação ou recriação, já que esta não nega sua dependência do original; ao contrário, não se quer inteiramente independente já que guarda um elo eterno com este.

Alguns teóricos como Otávio Paz e Haroldo de Campos acreditam no ato de criação do tradutor e no poder de emancipação da tradução que se rebela contra o original justamente para legitimá-lo rogando sua potencialidade e vigor de desdobramento, de expansão. Para Paz “traducción y creación son ideas gemelas” e toda obra é tradução de outra obra. Logo, nesta relação de *mise en abîme*, toda tradução é a tradução de uma tradução: “Cada texto es único y, simultaneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, su esencia, es ya una traducción” (PAZ, 2009, p.12)

Haroldo de Campos é ainda um pouco mais radical quando em suas traduções, ou traduções transculturais, recriações, re-escrituras, remastigações, transcrições, não importa o termo, ele insiste em uma ruptura com o pensamento tradicional que reverencia o original, reage contra o apagamento da co-autoria na produção. O caminho da fidelidade ao texto está intimamente relacionado a elementos tais como o tom, a atmosfera, aspectos sonoros e visuais das palavras. O mais importante na construção discursiva é a conservação e conjugação destes elementos que compactuam e colaboram intensamente para a performance estética do texto, em detrimento da pura comunicação do sentido ou de meros detalhes semânticos. A proposta de Haroldo de Campos é a de abandono da língua de chegada e de sua própria língua numa tentativa de alargar os horizontes e a capacidade da língua para a qual se traduz. Em seu projeto de tradução há, além disso, uma crítica da linguagem como sendo apenas portadora de um sentido transcendental. Encontramos aí elementos que inevitavelmente nos recordam o projeto literário de Oswald de Andrade, com seu movimento antropofágico onde há um desejo explícito de ruptura com a cultura imposta pelo colonizador. A cultura estrangeira é mastigada, digerida, processada, mas a ela são agregados aspectos genuinamente oriundos da cultura nacional.

Toda esta digressão feita em torno da questão da violência na tradução nos leva à um aspecto que se encontra latente em sua tessitura teórica: a resistência. Existe uma tendência natural de estranhamento e exclusão de termos de uma língua vertida em outra, esta língua intrusa que quer se apropriar da língua-fonte. É o que acontece, por exemplo, no caso da tradução dos neologismos de **O último voo do flamingo**, onde, como foi visto anteriormente, há uma “dificuldade” por parte do tradutor de vertê-los para a língua inglesa. Estes, em sua maioria, são transpostos para a língua de chegada de maneira a facilitar a leitura do público

anglofalante, onde a palavra ou frase não sofrem qualquer abalo, escondendo a natureza impactante do texto. Há que se analisar se houve realmente este intuito de facilitação ou infração arbitrária de um código linguístico ou se isto se deveu a uma impossibilidade de se adequar este mesmo código a outro.

Esta tendência de tradução destinada a preencher lacunas e utilizar elementos de sua própria cultura substituindo aqueles presentes na obra original é descrita por Antoine Berman como etnocêntrica e hipertextual, com um intuito claro que nos leva a crer que o leitor deva experimentar o texto traduzido como se este não fora uma tradução, mas um texto que levaria a assinatura do autor, como se este o tivesse escrito na língua do leitor (postura esta que está em consonância àquela utilizada nos séculos XVII e XVIII com as *Belles Infidèles* francesa). É Berman quem nos esclarece:

Aqui, a tradução deve fazer com que a esqueçam. Ela não se inscreve como operação na escrita do texto traduzido. Isto significa que toda marca da língua de origem deve ter desaparecido, ou estar cuidadosamente delimitada; que a tradução deve ser escrita numa língua normativa, (...) que ela não deve chocar com “estranhamentos” lexicais ou sintáticos. (BERMAN, 2007, p.33)

No que concerne à tradução feita por David Brookshaw não parece haver uma tentativa de embelezamento ou abuso de recursos literários ou uma tentativa de aprimoração estilística e estética textuais apregoada pelos franceses no século XVIII muito menos uma carnavalização ou canibalismo propostos por Haroldo de Campos. Ao contrário, se excluirmos alguns elementos como neologismos, estrutura sintática das frases e jogos de palavras e trocadilhos vê-se que a tradução é bastante fiel ao original. São respeitados os provérbios, rimas, períodos, parágrafos, pontuação, capítulos. No entanto, a sintaxe segue a fluidez da língua inglesa e a maioria dos neologismos é suprimida, além da questão do léxico de palavras moçambicanas e o glossário omitido. Percebe-se sim, não se pode negar, uma suavização e uma fluidez na sintaxe e ainda um distanciamento com relação ao léxico que facilitam a leitura em inglês, não colocando barreiras e grande grau de estranhamento com que são defrontados os leitores na língua portuguesa.

Muitas das vezes, se tomamos em conta as teorias da tradução explanadas acima, as técnicas e estratégias adotadas por Brookshaw em sua tradução ficam um pouco obscurecidas e logo se indaga quais foram estas e qual terá sido sua intenção final. O tradutor parece esboçar seu desejo na seguinte passagem: “[...] the sound, order of words, the very cadence of the original language must go, to be replaced by other linguistic conventions (or, in the case of translating Mia Couto, inconventions) that the audience of the translating language will be

able to somehow accept as an expression of its own culture”. (BROOKSHAW apud BAJANCA, p.45, 2008). Mas na maioria dos casos estudados estas “inconventions” nem sempre são acentuadas.

Por outro lado deve-se levar em conta que Brookshaw, em algumas partes de sua tradução adota o que ele chama de re-criação:

“E **logo-logo** a multidão se irresponsabilizou. Não valia a pena empernar a confusão”. (p.16)  
 “Straightaway, the crowd washed their hands of it. It was no use twiddling one’s thumbs in the confusion”.

Aqui temos “a multidão se irresponsabilizou” por “the crowd washed their hands of it”, literalmente “a multidão lavou suas mãos”, ou seja, se isentou de qualquer responsabilidade e “empernar a confusão” por “twiddling one’s thumbs in the confusion”

Essa é uma solução criativa escolhida pelo tradutor que, na impossibilidade de reproduzir o neologismo, recria uma expressão equivalente.

Percebe-se, em todas as amostras estudadas, que não há uma única estratégia adotada pelo tradutor, que parece haver uma tendência a se desviar dos caminhos mais tortuosos do texto, ignorando alguns aspectos primordiais utilizados na escritura de Mia Couto, mas que não há uma regra ou técnicas precisas colocadas em execução na tradução e que em algumas passagens ele faz transposições bastante criativas, enriquecendo o texto do autor africano.

#### 4 A TRADUÇÃO NA CHAMADA LITERATURA MENOR: DOMESTICAÇÃO X ESTRANGEIRIZAÇÃO

Quando o objeto de estudo está focado sobre uma tradução é imprescindível que se faça algumas considerações em torno da sua feitura e a mais importante delas é que estamos lidando com dois textos diferentes em duas línguas diferentes. Temos não apenas dados linguísticos atuando nessas duas línguas e no processo de tradução. É importante também dizer que alterações morfológicas, semânticas, sintáticas e mesmo fonológicas, por exemplo, podem trazer modificações drásticas na estrutura de todo o texto além de muitas vezes ocultar referências históricas, políticas e sociais que estão incrustadas em algumas palavras e estruturas fráscas.

Há, obviamente, a substituição de uma língua fonte e de tudo que suas estruturas possam implicar, por uma outra língua com suas próprias potencialidades e limitações. É inegável que essas diferenças entre as duas línguas possam ser completamente extintas, o que gera uma intensa dificuldade no ato de traduzir, mas que ao mesmo tempo derrama sobre o tradutor uma gama imensa de mecanismos e possibilidades oriundas de sua própria língua; logo essa diferença pode ser uma peça chave no seu trabalho por revelar a presença estrangeira do texto fonte.

Deve-se também ressaltar que a língua na qual foi feita a tradução de **O último voo do flamingo**, obra aqui estudada é a língua inglesa, falada em duas das nações mais poderosas do globo, Estados Unidos e Inglaterra. Tanto o poder quanto a hegemonia destes países sobre o resto do mundo são incontestáveis e o que acontece com a situação da língua falada nestes países não poderia ser diferente. A língua inglesa é a segunda língua mais falada no mundo, perdendo seu pódio apenas para a língua chinesa e quando se acrescenta os falantes que a têm como segunda língua, que são milhares de pessoas em todos os continentes, ela se torna a primeira mais falada. É não apenas uma língua usada como comunicação e para fazer negócios, mas também língua de publicações de trabalhos científicos, conferências e traduções. A imensa maioria das traduções é feita do inglês para outras línguas; a Inglaterra e Os Estados Unidos são considerados países que traduzem pouco se comparados com outras nações do ocidente. Além disso, muitos teóricos assinalam que as traduções feitas nestes países de língua inglesa (e agora estamos falando especificamente de traduções de obras literárias) são em geral adaptadas de acordo com normas e convenções políticas, sociais e culturais que contemplam aquelas mesmas que vigoram em seus territórios.

Lawrence Venuti chama essa “estratégia”, comumente adotada por tradutores nestes países, de domesticação. Em seu livro **Escândalos da Tradução** (VENUTI, 2002) ele irá fornecer dados estatísticos que comprovam esta supremacia do inglês com relação ao número de traduções executadas no mundo assim como pequenas análises de algumas obras onde se pode verificar a presença desta estratégia domesticadora. Venuti chama domesticação a esse impulso de utilizar elementos de uma língua que camuflem ou substituam completamente aspectos da língua estrangeira, anulando seus efeitos e recriando um novo texto em que muitas características da língua de partida são parcialmente ou mesmo inteiramente encobertas pela língua de chegada.

Isto não acontece apenas com a língua inglesa, que é mencionada aqui por razões claras, além de ser também a língua em que é redigida a maioria dos trabalhos teóricos de Venuti e a língua da tradução aqui estudada. O fato é que essa domesticação da língua do outro é feita com o intuito muitas vezes não apenas de facilitar a leitura de seu público leitor, mas também de mascarar intencionalmente as políticas, hábitos e costumes de outros povos que se chocam com os seus e muitas vezes são silenciados. Eis uma passagem de Lawrence Venuti do livro **Escândalos da tradução** que ilustra bem tudo isso:

A tradução forma sujeitos domésticos por possibilitar um processo de “espelhamento” ou auto-reconhecimento: o texto estrangeiro torna-se inteligível quando o leitor se reconhece na tradução, identificando os valores domésticos que motivaram a seleção daquele texto estrangeiro em particular, e que nele estão inscritos por meio de uma estratégia discursiva específica. O auto-reconhecimento é um reconhecimento das normas e recursos culturais domésticos que constituem o self, que o definem como um sujeito doméstico. O processo é basicamente narcisista: o leitor identifica-se com um ideal projetado pela tradução, geralmente valores que alcançaram autoridade na cultura doméstica e que dominam aqueles de outras comunidades culturais. (VENUTI, 2002, p.148)

A língua, como foi dito e repetido na primeira parte deste trabalho, funciona também como instrumento de poder, o que nos permite vislumbrar esta relação de hierarquia que se estabelece entre uma língua e outra e isso se torna ainda mais concreto quando se analisa algumas traduções onde esta relação se encontra ali, latente, pois elas nos fornecerão amostras de que a recepção por parte de um público poderá ter sido completamente distinta à daquele de origem e se ela foi completamente subvertida perdendo sua autenticidade e identidade.

Relembrando mais uma vez Walter Benjamin, uma tradução não é feita para leitores que não entendem o original; seu propósito não é o de elucidar ou clarificar uma mensagem, não é o de estabelecer um simples ato de comunicação. Se há na obra original elementos que causam estranheza ao público leitor, estes devem ser transpostos para a tradução. Isso é

importante, mas desde que, evidentemente, seja algo que tome um rumo espontâneo na tradução; não ao contrário um simples subterfúgio forjado para imprimir obrigatoriamente essa sensação de estranheza, culminando na construção de algo bizarro não apenas para o leitor, mas que confronta a própria obra.

No entanto, toda tradução, especialmente a de uma obra literária, carregará alguns elementos que evidenciam esta domesticação, já que a língua de chegada é constituída por outro léxico, expressões e até mesmo diferentes registros e variações dialetais presentes na própria língua alvo. Resta constatar se se poderá estabelecer uma correspondência entre estes mesmos elementos da língua de partida, sendo impossível a não liberação do que Lawrence Venuti chama *domestic remainder*, traduzido em português como resíduo. Assim uma tradução poderá conter um registro coloquial ou, ao contrário, formal, mais aguçado que aquele presente na obra original. Modificações estruturais, estéticas e adaptações resbalam em aspectos culturais, sociais, políticos e históricos presentes na obra desencadeando mudanças e abalando tanto sua forma como conteúdo.

Na tradução de **O último voo do flamingo** percebe-se nitidamente a liberação deste resíduo presente na língua inglesa, com elementos muito específicos da língua alvo que não atingem a mesma dimensão da língua fonte (como se viu nas amostras coletadas para a segunda parte deste trabalho e que foram explanadas nesta terceira parte) domesticando e obscurecendo o caráter estrangeiro da obra. Embora a tradução tenha sido bem sucedida no tocante ao enredo, a todo o quadro político-social pintado por duas guerras sangrentas, a da independência, seguida de uma guerra civil, que assolaram a nação moçambicana, a questão da colonização, da mistura racial e cultural, muitos outros elementos não foram contemplados da mesma forma.

Nesta pesquisa percebe-se nitidamente que a questão da linguagem é o grande empecilho que marca toda a problemática desta tradução. A questão da oralidade, um dos aspectos principais das literaturas africanas, independentemente da língua, e protagonista absoluta nas obras de Mia Couto, fica completamente deficitária na tradução. É muito pouco provável que um leitor da tradução, a menos que conheça bem a língua portuguesa e o estilo empregado por Mia Couto, consiga perceber as diferenças presentes nos dois textos. Mas David Brookshaw, além de tradutor de Mia Couto para o inglês, também leciona literaturas de língua portuguesa em seu país, sendo provável que a maior parte de seu público de leitores seja composta por professores e estudantes universitários ou pessoas que se interessem por literaturas africanas em geral. Seja como for, ao fornecer uma leitura um pouco mais “confortável” ao leitor, este poderá achar que o original também seja exatamente assim. Logo,

é perfeitamente válido que uma sensação de estranheza seja veiculada na tradução e alcance os sentidos do leitor para que este partilhe um pouco mais deste universo cultural tão distante do seu.

O fundamental nestas colocações é que se reflita na relação com o outro, com esta alteridade da obra, de como estes elementos que conferem estrangeirização, conceito oposto à ideia de domesticação, favorecem, quando são travados estes contatos entre duas línguas, a ampliação e enriquecimento da língua alvo e também da língua fonte, que ganha outros corpos, que se estende, aumentando seu poder de significação. Os escritores, teóricos e tradutores alemães, especialmente, colocam em evidência esta questão de se trabalhar a língua sob a perspectiva de um estímulo estrangeiro captando toda a força e ressonância da língua e cultura do outro, características por eles reconhecidamente presentes na língua e literatura alemãs.

A natureza polissêmica e plurilinguística de um texto, sobretudo de romances, deve ser mantida na tradução colocando em evidência sua dimensão variada, sua rede de significações, sua pluralidade, como se este fosse uma colcha de retalhos, combatendo a tendência homogenizadora da tradução, primando pela sua heterogeneidade. Um desses recursos desenvolvidos por Venuti, recorrendo ao conceito de literatura menor lançado por Deleuze e Guattari, é o uso de uma tradução minorizante da língua, tradução esta em que a língua do outro, dita menor, atravesse os limites da língua maior, suas fronteiras linguísticas e culturais, imprimindo a esta a sua presença transformadora, absolutamente experimentalista. Não existe qualquer intenção de que o leitor leia a tradução como se esta fosse a obra original, tal qual seria escrita se o autor a tivesse escrito em sua língua; ao contrário, é interessante que o leitor saiba que tenha uma tradução diante dos olhos e que consciente ou inconscientemente perceba os elementos estrangeiros contidos nela.

No texto **Translation, Community, Utopia** Venuti indaga se é possível que o tradutor seja capaz de comunicar ao seu leitor o mesmo efeito experimentado pelo leitor do original e responde: “Yes, I want to argue, but this communication will always be partial, both incomplete and inevitably slanted towards the domestic scene. It occurs only when the domestic remainder released by the translation includes an inscription of the foreign context in which the text first emerged (VENUTI, 2000, p.473).

A domesticação da linguagem é algo que não pode ser apagado da tradução, mesmo que esta carregue elementos estrangeiros, mas é expressamente possível e desejável que sua estrangeirização entranhe em sua malha, marcando a heterogeneidade da tradução.

Uma das estratégias empregadas por Venuti em algumas de suas traduções é uma

tentativa de arcaização do texto, usando palavras que não se usam contemporaneamente. Na mesma tradução também podem ser utilizados termos mais atuais, gírias, etc, moldando o texto com a versatilidade de técnicas criadas pelo tradutor que reorganizem e redimensionalizem o discurso heterogêneo da obra.

É interessante notar que também David Brookshaw em **The Last Flight of the Flamingo** utiliza esta técnica. Na verdade não parece haver uma tentativa deliberada de arcaização do texto, uma vez que não é tão relevante o uso de palavras que caíram em desuso na língua inglesa ou que são usadas apenas na literatura, por serem demasiadamente formais. Seguindo esta linha de raciocínio, duas observações devem ser tomadas em consideração:

Primeiramente, seria algo estranho latinizar demais o texto, pois *O último voo do flamingo*, publicado em 2001, é uma obra contemporânea. Há que se dizer que uma tentativa de estranhamento do texto é algo positivo, mas aí se encontra uma aparente contradição: na tentativa de aproximar o texto fonte da tradução usando aquilo que de mais íntimo as duas línguas carregam e notavelmente as influências do latim recebidas pela língua inglesa até mesmo por outras vias, como através da língua francesa, que teve uma enorme influência na Inglaterra, pode-se incorrer em um erro perigoso, que é o de historicizar a tradução, conferindo-lhe elementos que lhe são absolutamente estranhos à época em que se passam os principais acontecimentos de Tizangara. Mas este uso também pode ser benéfico à medida que confere uma certa intimidade entre as duas línguas, o que foi discutido no começo deste capítulo. A busca da língua perfeita, idílica, adâmica, idealizada por Benjamin pode ser invocada pelo que elas guardam em sua semelhança, em suas origens, nos pontos em que fugazmente se interceptam.

A dosagem de acréscimos com estes arcaísmos deve ser utilizada com cautela. Na tradução de *O último voo do flamingo*, David Brookshaw soube lidar bem com este fato, pois foi sábio o bastante para perceber que se abusasse de latinismos poderia prejudicar sua tradução e a natureza contemporânea do texto original. É fundamental que se destaque também o uso, na tradução, de uma linguagem de uso informal na língua inglesa que também está presente na voz das personagens do livro, emitindo assim esta atmosfera de semelhança, proximidade e reconhecimento da língua de chegada, mesmo que muitas vezes o léxico utilizado seja completamente diverso do português moçambicano. Esta mescla de elementos variados na tradução apenas favorece o trabalho do tradutor e a longevidade da obra, pois impossibilita esta ação que leva à sua homogeneização em contraposição a aspectos heterogêneos que devem ser evidenciados na tradução, uma vez que estão presentes na própria obra original. Além disso, todas as línguas são heterogêneas e carregam em si

influências de outras línguas, sem falar da escritura de Mia Couto e sua variação estilística que é a personificação do que poderíamos chamar metaforicamente de um mosaico linguístico. É preciso ainda reforçar que esta questão não é puramente linguística. Como se viu na primeira parte desta pesquisa, todos estes detalhes apontam, sobretudo, para elementos extremamente importantes como a oralidade, aspectos sócio-políticos e o multiculturalismo que se integram a partir do tecido plurilinguístico do texto.

Ora, é preciso dizer que toda esta conjuntura deve ser obrigatoriamente transposta para a tradução e que não apenas as semelhanças entre os textos devem ganhar evidência quando se estuda a tradução de uma obra literária. As diferenças encontradas entre os dois textos podem nos fornecer detalhes mais precisos dos procedimentos adotados pelo tradutor assim como pesquisar se estes são válidos e legitimam a tradução da obra em outra língua ou, ao contrário, irão depor contra ela, denegrindo o texto.

O tradutor vai sempre ser um alvo fácil de críticas, pois a ele está ligada a sobrevivência da obra de arte e o critério de como deve ser constituída uma boa tradução sofre grandes variações no decorrer do tempo. Como aconteceu com Holderlin, extremamente criticado pelas suas traduções e hoje aclamado pela grande maioria de teóricos especializados em tradução literária.

## 5 HETEROGENEIDADE NA TRADUÇÃO: ASPECTOS LEXICAIS E ESTILÍSTICOS NA TRADUÇÃO DE DAVID BROOKSHAW

Quando um pesquisador se decide a estudar a tradução de uma obra literária deve ter em mente que deve fazer um estudo pormenorizado do original e da tradução; não apenas colher fragmentos ao acaso e estabelecer uma comparação entre eles antes de atacar a figura do tradutor. Há que se observar que muitas vezes, evidentemente, acontece um problema incontornável, de ordem linguística na maioria das vezes, que impossibilita o tradutor de agir inteiramente de forma ética e fiel à língua estrangeira. É exatamente aí que ele deve usar toda a sua criatividade numa tentativa de negociação com estes percalços de forma que não comprometa a obra literária. As perdas em qualquer tradução são muitas vezes inevitáveis e podem ser drásticas, mas muitas também podem vir acompanhadas de ganhos significativos. Guiando-nos pelas palavras de Brookshaw, “the surface print is important, but the need to transmit the cultural echoes and suggestions behind that print fuel the argument that translation must also involve re-creation” (BROOKSHAW, apud BAJANCA, p.45, 2008).

Se neste estudo fossem analisadas apenas as amostras da segunda parte desta pesquisa, onde se fez uma análise comparativa estabelecida de acordo com o texto original, em que este foi o ponto de partida para todo o trabalho, e como a maioria dos pesquisadores faz na área de tradução, a tarefa do tradutor David Brookshaw seria sem dúvidas condenada, já que ele suprimiu em sua tradução elementos estilísticos fundamentais para a compreensão e apreciação do texto de Mia Couto. Este julgamento é delicado já que Brookshaw é, até o momento, o único tradutor do escritor africano em língua inglesa, tendo traduzido quase toda sua obra para esta língua. Foi necessária então uma nova leitura atenta de **The Last Flight of the Flamingo** em que o objetivo era o de garimpar o texto atrás de elementos que evidenciassem o uso de recursos que, usados de forma diversa daqueles empregados por Mia Couto, favorecessem o desencadeamento de aspectos que atendessem à proposta literária do escritor moçambicano.

Percebeu-se fundamentalmente que, embora tenha suprimido a grande maioria dos neologismos e do léxico de palavras moçambicanas juntamente com o glossário ao final do livro e as palavras proferidas por Mia Couto na entrega do Prêmio Mário Antônio, David Brookshaw desenvolveu um trabalho bastante criativo com uma escritura claramente heterogênea. Ao longo de toda a tradução, ele usou palavras e expressões formais contrastando com outras informais, de latinismos a palavras corriqueiras empregadas no inglês contemporâneo, palavras de origem germânica, expressões idiomáticas e ainda fez uso

de alguns neologismos; ou seja, um verdadeiro caleidoscópio linguístico.

Neste passo da pesquisa foram utilizados os principais dicionários da língua inglesa, alguns que forneceram, inclusive, dados sobre a origem das palavras, embora muitas vezes estes não fossem conclusivos e apontassem para uma origem indeterminada. Abaixo veremos alguns registros acompanhados pelo número da página:

### **Latinismos**

Unctuous (3)	Evaporate (48)	Esteemed (135)
Simultaneous (6)	Abandoned (51)	Addendum (137)
Evacuate (10)	Litany (77)	Spouse (138)
Demanded (16)	Ostentatiously (82)	Addenda or pudenda (141)
Descended (45)	Nurture (127)	Rejuvenated (176)
Retarded (46)	Infelicitous (135)	Vertigo (178)
Lavatory (48)	Merits (135)	Verbose (150)

A maioria dessas palavras não é empregada no dia a dia dos ingleses, apenas na literatura quando se quer marcar a periodicidade e historicidade da obra, inclusive traduções. É curioso notar que muitos dos vocábulos entraram na língua inglesa por via da língua francesa, o que favorece esta noção de cruzamento linguístico e de seu parentesco com as línguas latinas, inclusive com o português. A intenção do tradutor parece ter sido a de agregar elementos que colaborassem para um efeito de estranhamento da obra e ao mesmo tempo sublinhar um elo de similitude entre as duas línguas como se ressaltou anteriormente.

### **Registro Formal**

Thereupon (13)	Fiducially (93)	Expel (136)
Forthwith (16)	Albeit (132)	Reconcile (137)
Epistle (54)	Gaol (135)	
Aforementioned (75)	Exceedingly (135)	

Entre elas, há também palavras de origem latina. Elas estão presentes sobretudo nas cartas do personagem Estêvão Jonas com um intuito claro (também na obra original) de tentar embelezar o seu discurso e de se passar por uma pessoa mais culta; recurso similar àquele

demonstrado pelo personagem Macunaíma, de Mário de Andrade, em sua Carta para as Icamiabas (ANDRADE, 1999). Em O último voo do flamingo estas cartas correspondem aos capítulos 6- Primeiro escrito do administrador/ The administrator's first epistle, 8-A ventoinha fálica /The phallic fan e 16- O regresso dos heróis nacionais/ The return of the *nation's heroes*. Nela o personagem tropeça nas palavras, ora acentuando seu caráter formal, com seu tom exagerado e descomedido, ora apelando para provérbios populares, jargões e até mesmo palavras chulas, e como na obra como um todo, abuso de neologismos: *ardências, sexo voador, jogar à cobra cega*, para citar alguns. Tudo isso para assinalar o tom intensamente cômico e o ridículo das situações que aparecem espontaneamente nestas passagens, onde o personagem tenta construir um discurso formal e se embaraça todo caindo irremediavelmente em um discurso verborrágico e jocoso demonstrando, através de sua fala, características da figura da autoridade máxima da cidade de Tizangara.

### **Registro Informal**

Fleshy hyphen (15)	What's -his-name (47)	Tit-for-tat (58)
Bigwig (18)	Leave-taking (48)	Tittle-tattle (74)
Flirtatiously (18)	Dumbstruck (52)	Long-legged (90)

Conclui-se por intermédio destas amostras (e aqui foram coletadas apenas algumas) que a linguagem coloquial da obra original foi preservada. David Brookshaw, além de explorar todo o potencial de sua língua materna através do léxico consegue fazer inúmeras adaptações em seu texto onde particularidades da língua portuguesa e do estilo coutiano causam entrave. O tradutor também mostra uma sintonia entre a obra e a tradução quando recorre ao uso de expressões idiomáticas, tais como: “Estêvão Jonas was at the end of his tether” ou “Blow the whistle” (p.161); construções semelhantes às que Mia Couto costuma usar em suas obras. No entanto é importante destacar que o moçambicano não apenas usa provérbios e construções idiomáticas correntes na língua portuguesa; sua marca registrada é a desconstrução destas expressões, seja trocando palavras ou construindo neologismos. Seu intuito é de subverter a linguagem, apurando-a, desmistificando-a, mesmo que para isso tenha que dismantelá-la completamente, desvirtuando seu sentido. Tal característica não é observada na tradução de David Brookshaw, que, mesmo mostrando a malha plural de seu texto, não faz grandes experimentos linguísticos com a língua inglesa, comprometendo a obra e sua recepção.

## Neologismos

Pleasers (3)	Unflowting (103)
Unissuing(8)	Unbonning (104)
Crisscrossing (12)	Unflowing (107)
Unrestrain (30)	Takeable (122)
Deadest (45)	Low-lifer (135)
Veranda (como verbo) (47)	Unexplodable (141)
Diministrator (57)	Mist-shrouded (153)
Non-solar (66)	Barge-like (167)
Counter-corruption (73)	Bonework (169)
Un-catholic (74)	Yearned-for (174)
Bushland (92)	Shadowlike (50)

As palavras agrupadas acima foram consideradas neologismos especialmente por não serem formas dicionarizadas; não foram encontradas em nenhum dos dicionários utilizados nesta pesquisa. Foram fornecidos alguns exemplos (talvez os mais representativos na criação do tradutor), mas estes parecem totalizar menos que cinquenta neologismos ao longo da tradução, enquanto que na obra original foram catalogados mais de quatrocentos casos; um déficit que merece ser apontado. Por tudo o que o neologismo representa, e isso já foi muitas vezes discutido, pressente-se que este elemento de destaque nas criações de Mia Couto deveria aparecer com maior frequência na tradução ou então de outra forma similar, de modo a causar o mesmo espanto, choque, risadas, emoção e estranhamento experimentados pelo leitor em língua portuguesa, por maior que sejam as dificuldades em transportá-los para outras línguas.

Na sua tentativa de criação neológica, David Brookshaw usou alguns recursos que ocorrem com frequência em sua tradução, como é o caso do sufixo *un*, bastante produtivo na língua inglesa, e aqui aparece sob a forma de *unissuing*, *unrestrain*, *un-catholic*, *unflowting*, *unbonning* e *unflowing*; um substantivo associado a *like* como em *childlike* e que na tradução assumem as formas não dicionarizadas *shadowlike* e *goatlike*, por exemplo, além de algumas palavras compostas, em sua maioria separadas por hífen.

Sendo assim, devido à diversidade lexical utilizada por David Brookshaw em sua tradução de **The Last Flight of the Flamingo**, é preciso destacar, de acordo com os recursos utilizados na tradução, a preocupação do tradutor em dinamicizar o texto, recheando-o de

elementos que, embora se distanciem um pouco daqueles usados pelo escritor Mia Couto, fazem com que o texto ganhe impulso e amplitude, convergindo para um aspecto que os dois partilham e que não poderia de forma alguma deixar de ser contemplada: sua natureza híbrida e heterogênea.

## CONCLUSÃO

Partindo do princípio de que toda tradução é a tradução de uma tradução numa *mise en abîme* sem fim, é preciso também considerar a obra de Mia Couto como uma tradução, seja através de suas relações intralinguísticas, interlinguísticas, semióticas, ou com o processo metalinguístico ou com sua rede intertextual que estão presentes em toda a sua obra. Há que se considerar que são muitos os textos que circulam dentro de uma mesma narrativa evocando sua natureza palimpséstica.

Neste trabalho ganhou destaque a questão da linguagem, absolutamente reveladora em sua potencialidade e diversidade lexical, semântica e morfosintática, apontando para uma gama de diferentes registros e variações dialetais associados a um processo de criação audacioso e inovador por parte do escritor africano. Em seu projeto literário, a língua portuguesa, ou melhor dizendo, o português europeu é descentralizado, ocorrendo transformações lexicais e estruturais até que este se torne um português com novas nuances, pois aqui não se pode falar da criação de uma nova língua. O português continua com sua força latente, vigente, presente em toda a obra, apenas com novas formas, novo contorno; um português africanizado, que destoa certamente de sua raiz lusófona, mas que não se separa totalmente dela.

Todo este movimento da língua foi abordado sob a perspectiva de sua desterritorialização; momento em que a língua portuguesa é estrategicamente desconstruída com elementos inventados por Mia Couto, em sua maioria associados a outras línguas ou dialetos ou ainda linguagens locais, do grupo banto, penetrando, com sua rede rizomática, as malhas da língua portuguesa. Ocorre justamente aí uma reterritorialização da língua e apenas essa mistura de elementos vai tornar possível a invenção criativa do escritor africano, que mantém um olhar estrangeiro guardado sobre sua própria língua. É exatamente a partir dessa subversão, dessa adulteração da linguagem que nascerá a sensação de estranhamento no leitor, levado que é, através desses artifícios, para uma nova cultura, uma nova forma de pensar, num movimento, também de ruptura, com velhos conceitos eurocêntricos arraigados em sua sociedade.

Foram muitos os recursos utilizados por Mia Couto na construção estilística de seu projeto literário. Nesta pesquisa foram contemplados sete deles, por aparecerem com maior recorrência: Neologismos, Provérbios e ditos populares, Jogos de palavras/Trocadilhos/Alteração de frases feitas, Rimas, aliteraões e assonâncias, Mudança na estrutura sintática das frases, Léxico de línguas locais (moçambicanas) e Nomes próprios.

Entre eles, percebeu-se que a presença de neologismos é o aspecto de maior relevância na obra a julgar pela sua quantidade (mais de quatrocentos catalogados) e pela variedade em suas construções. Todo este conjunto de elementos aponta para uma das grandes questões discutidas não apenas nas obras de Mia Couto como nas literaturas africanas em geral: a constante tensão entre a escrita e a oralidade.

É então esperado que todos estes aspectos presentes na obra ressurgam em suas traduções. Na tradução de David Brookshaw para a língua inglesa **The Last Flight of the Flamingo** aqui estudada, muitas foram as aproximações e acertos, os inconvenientes e erros. Os grandes protagonistas da tradução foram, sem dúvida, os neologismos; houve uma grande dificuldade em transpô-los para a língua inglesa e na grande maioria das vezes o tradutor preferiu (e em alguns casos algumas barreiras impostas pela sua língua legitimaram suas escolhas) subtraí-los da tradução. Muitas foram as estratégias usadas para “driblá-los”: alongamento das frases, comparações, mudança de classes gramaticais dos termos, entre outros. Algumas vezes eles foram simplesmente ignorados. Este é um problema que deve ser apontado devido à importância do neologismo, da sua carga semântica, sua natureza ambígua e polissêmica gerando no texto a formação de micro discursos e ao mesmo tempo, num movimento paradoxal, tecendo uma escritura que prima pelo seu caráter de contenção e economia discursiva.

Outros casos também chamaram a atenção, pois foram averiguadas algumas deficiências, especialmente no tocante à sintaxe das frases (onde era perfeitamente possível fazer mudanças na sintaxe inglesa) e ao léxico de línguas do grupo banto (o glossário presente no original foi simplesmente suprimido na tradução). Além disso, o texto de Mia Couto utilizado na ocasião da entrega do prêmio Mário António foi ignorado pelo tradutor.

A julgar pela omissão destes elementos verifica-se que há uma certa descaracterização do texto original, o que compromete sobremaneira a questão da oralidade, por exemplo. Não houve grandes modificações na língua inglesa que causassem ao leitor anglófono o mesmo estranhamento experimentado pela comunidade lusófona. Percebeu-se que o texto foi acometido pelo que Antoine Berman denomina etnocentrismo e hipertextualidade, e Lawrence Venuti domesticação da língua e cultura do outro, favorecendo a compreensão do público leitor da língua de chegada e abolindo aspectos importantes veiculados na cultura e língua de partida.

Por outro lado, em alguns outros aspectos tais como Provérbios e ditos populares (também primordiais para o entendimento da oralidade), Rimas, Aliteraões e Assonâncias (outro elemento importante que confere ritmo e poeticidade, marcas registradas de Mia

Couto), verificou-se que a tradução foi muito bem sucedida. Além disso, como foi levantado no final da terceira parte da dissertação, a diversidade lexical utilizada pelo tradutor (desde latinismos, arcaísmos até uma linguagem informal, pontuada até mesmo por alguns neologismos) se faz notória. Há uma exploração minuciosa, meticulosa de vocábulos ingleses de origem latina e germânica, fazendo incursões pelas variadas camadas sociodialetais da língua inglesa e marcando suas influências. Logo, são elementos que indicam um ponto de inconvenção e estranhamento no texto, marcado por elementos (notavelmente no plano lexical) que abolem de certa maneira a homogeneidade da tradução lhe conferindo uma massa textual que desencadeia elementos heterogêneos que estão presentes na obra original **O último voo do flamingo**.

A forma como o tradutor conduziu seu texto e os artifícios que utilizou na concepção de sua tradução diferem bastante das estratégias usadas por Mia Couto, especialmente no plano estilístico, mas alcança alguns resultados positivos no que se refere a esta massa heterogênea do texto própria das narrativas africanas. Algumas marcas de estrangeiridade foram, pois, propostas, mas muitos elementos importantes foram suprimidos, o que imprime um déficit à tradução. A questão do multiculturalismo foi em parte restaurada, mas a elementos intrínsecos à cultura moçambicana foi creditado pouco espaço, notavelmente ao aspecto da oralidade. Também no plano da ironia, do humor escrachado e muitas vezes nebuloso, satírico, sobretudo confabulados nos neologismos, a tradução não logrou grande sucesso.

Entre equivalências e negociações, perdas e ganhos, saldos positivos e negativos, deve ser ressaltada uma vez mais a figura do escritor Mia Couto ou ainda do personagem/narrador/tradutor de **O último voo do flamingo** associada à figura do tradutor. Não é por acaso que o narrador é um tradutor. Sua tarefa é traduzir a africanidade daquela cultura, resgatar a oralidade e a tradição da contação de estórias daquela gente, dar voz aos habitantes de Tizangara e de Moçambique, garantindo a manutenção e posteridade desta cultura e estas características devem, acredita-se, ser veiculadas em suas traduções; do contrário, o tradutor correrá o risco de mutilar a tradução e/ou criar uma outra obra, comprometendo a recepção da obra original transposta para uma língua e cultura diversas.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Ieda Maria. **Neologismo - Criação lexical**. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BAJANCA, Ana Isabel Bento Mendes. **Mia Couto em Inglês: Inconvenções de tradução em A Varanda do Frangipani/Under the Frangipani**. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BARBOSA, Maria Aparecida. **Léxico, Produção e Criatividade – Processos do Neologismo**. São Paulo: Global Editora, 1981.
- BARTHES, Roland. **AULA**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BARTHES, Roland. **Le bruissement de la langue**. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 letras/ PGET, 2007.
- BERMAN, Antoine. **L'épreuve de l'étranger**. Paris: Éditions Gallimard, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. **Traduzir**. Tradução de David Pessoa Carneiro. Revista Substância, em [www.revistasubstancia.com.br](http://www.revistasubstancia.com.br)
- BROOKSHAW, David (2008). “**Some Thoughts on Translating Mia Couto**”, **Writers and Literary Translators**” International Congress, WALTIC – The Value of Words.
- CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no horizonte do provável**. 4a edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- CAVACAS, Fernanda. **Mia Couto: Brinciação Vocabular**. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões, 1999.
- COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- COUTO, Mia **The last flight of the flamingo**. Translated by David Brookshaw. London: Serpent's Tail, 2004.
- COUTO, Mia. **Le dernier vol du flamant**. Traduit du portugais (Mozambique) par Elisabeth Monteiro Rodrigues. Chandeigne, 2009.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- DERRIDA, Jacques **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- DERRIDA, Jacques **Le monolinguisme de l'autre**. Paris: Éditions Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques. **L'écriture et la différence**. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- DICIONÁRIO **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. Oxford University Press. Oxford. 2006.
- DICIONÁRIO **Cambridge International Dictionary of English**. Cambridge, UK. Cambridge University Press, 2010.
- DICIONÁRIO **The Newbury House Dictionary of American English**. Boston. Newbury House, 2000.
- DICIONÁRIO **Longman para estudantes brasileiros**. Pearson Education Limited. 2008.
- FAVERI, Cláudia Borges de; TORRES, Marie- Hélène Catherine (orgs.) **Clássicos da Teoria da Tradução, v.2** (Antologia Bilingue Francês-Português): UFSC, Núcleo de Tradução, 2004.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto Espaços Ficcionalis**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.
- GEORGE, Steiner. **After Babel: aspects of language and translation**, Oxford University Press, 1998.
- GUERINI, Andréia; ARRIGONI (orgs.). **Clássicos da teoria da Tradução, v.3** (Antologia Bilingue Italiano-Português). Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2005.
- HALL, STUART. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro - 11 edição. Rio De Janeiro: DP&A, 2006.
- HEIDERMAN, Werner (org.). **Clássicos da teoria da Tradução, v.1** (Antologia Bilingue Alemão-Português). Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

MATA, Inocência. **A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto**. Scripta. Revista do Programa de Pós Graduação em Letras e do CESPUC. Belo Horizonte, v.1, n.2, 1998.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade** (edição bilíngue - português espanhol) Belo Horizonte. Fale/UFMG, 2009.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROBINSON, Douglas. **Construindo o tradutor**. Tradução de Jussara Simões. Bauru: EDUSC (Editora da Universidade do Sagrado Coração), 2002.

SCHLEIERMACHER, Friedrich E. D. **Sobre os diferentes métodos de traduzir**. Tradução de Celso Braida. Princípios, Natal, v.14, n.21, jan/jun. 2007, p. 233-265.

TUTUOLA, Amos. **The Palm Wine Drinkard**. London: Faber and Faber, 1952.

TUTUOLA, Amos. **O bebedor de vinho de palma**. Tradução de Maria Helena Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1980.

TUTUOLA, Amos. **O bebedor de vinho de palmeira**. Tradução de Eliane Fontenelle. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esquerda e Valéria Biondo Bauru: EDUSC (Editora da Universidade do Sagrado Coração), 2002.

VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. London/New York: Routledge, 2005.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A history of translation**. London/New York: Routledge, 2000.

VENUTI, Lawrence. **Rethinking Translation**. London/ NewYork: Routledge. 1992.

## **ANEXOS**

## ANEXO A - Glossário

(parte integrante da obra **O último voo do flamingo**, de Mia Couto, encontrado no final do livro, nas páginas 221 e 222)

*Canhoeiro*: árvore da fruta *nkanhu* de onde se extrai a bebida usada em cerimônias tradicionais do sul De Moçambique. Nome científico: *Sclerocarya birrea*.

*Chanfuta*: árvore (nome científico: *Atzelia quansensis*)

*Chimuanzi*: língua falada em Tizangara.

*Concho*: canoa, pequena embarcação.

*Halakavuma*: pangolim, mamífero coberto de escamas que se alimenta de formigas. Em muitas regiões de África se acredita que o pangolim habita os céus, descendo à terra para transmitir aos chefes tradicionais as novidades sobre o futuro.

*Knone*: árvore (nome científico: *Terminalia sericea*)

*Kufa mbalame*: mata o pássaro (expressão da língua xi-sena)

*Machamba*: terreno agrícola.

*Masuíti*: corruptela de sweet (doce, em inglês).

*Matumi*: árvore da floresta ribeirinha (nome científico: *Preonatia* sp.).

*Mbolo*: testículos (em xi-sena).

*Muchém*: térmita.

*Ngoma*: tambor (em várias línguas de Moçambique).

*Nhenhenhar-se*: engasgar-se.

*Nyanga*: feiticeiro.

*Quizumba*: hiena.

*Quizumbar*: farejar como uma hiena.

*Satanhoco*: malandro.

*Sura*: aguardente feita dos rebentos de palmeira.

*Tchovar*: empurrar.

*Txarra!*: caramba!

*Ufa*: farinha de milho.

*Xicuembo*: espírito, feitiço

*Xidakwa*: bêbado.

*Zuezuado*: de zuezué, tontura (em algumas línguas de Moçambique).

**ANEXO B - Palavras proferidas por Mia Couto na entrega do Prêmio Mário Antônio,  
da Fundação Calouste Gulbenkian, em 12 de junho de 2001**

(encontrado nas páginas. 223, 224 e 225 de **O último voo do flamingo**)

No verão de 1998, caminhando por uma praia do Sul de Moçambique, encontrei, esvoante sobre a areia, uma pena de flamingo. Os pescadores locais me haviam dito que, outrora, por ali tinham bandos de flamingos. Fazia tempo, porém, que eles não vinham.

No entanto, os pescadores esperavam ainda a visita daqueles magros anjos do vento. Na tradição daquele lugar, os flamingos são os eternos anunciadores e esperança.

Uma inexplicável angústia me assaltou – e se os pássaros não voltassem mais? E se todos os flamingos de todas as praias tivessem sido tragados por longínquas trevas?

Uma antecipada saudade me concaveou o peito. Não era a simples carência dos seres. Era o definitivo da ausência dos mensageiros dos céus, esses discretos carteiros divinos.

Guardei em minha casa essa pena e a coloquei por cima do meu computador. Durante os dois anos em que escrevi este romance, aquela pluma me contemplou como se fosse uma fresta de céu por onde desfilavam os pássaros e suas secretas viagens.

O último voo do flamingo fala de uma perversa fabricação de ausência – a falta e uma terra toda inteira, um imenso raptó de esperança praticado pela ganância dos poderosos. O avanço desses comedores de nações obriga-nos a nós, escritores, a um crescente empenho moral. Contra a indecência dos que enriquecem à custa de tudo e de todos, contra os que têm as mãos manchadas de sangue, contra a mentira, o crime e o medo, contra tudo isso se deve erguer as palavras dos escritores.

Esse compromisso para com a minha terra e o meu tempo guiou não apenas este livro como os romances anteriores. Em todos eles me confrontei com os mesmos demônios e entendi inventar o mesmo território de afecto, onde seja possível refazer crenças e reparar o rasgão do luto em nossas vidas.

N'A terra sonâmbula, a escrita, no final, se funde com o chão da savana: “ Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada.. Então, as letras, uma a uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos os meus escritos se vão transformando em páginas de terra.”.

N'A varanda do frangipani, o narrador termina transfigurando-se em árvore e vai emigrando de si para esse laço de eternidade.

N’O último voo do flamingo, sentados na berma do desfiladeiro, os personagens fazem da folha em que escreviam um pássaro de papel. E lança, essa fingida ave sobre o último abismo, reinvestindo na palavra o reinício de tudo.

A terra, a árvore, o céu: é na margem desses mundos que tento a ilusão de uma costura. É uma escrita que aspira ganhar sotaques do chão, fazer-se seiva vegetal e, de quando em quando, sonhar o voo da asa rubra. É uma resposta pouca perante os fazedores de guerra e construtores da miséria. Mas é aquela que sei e posso, aquela em que apostei a minha vida e o meu tempo de viver..

Lembro, a fechar, as palavras do feiticeiro Zeca Andorinho: “Somos madeira que apanhou chuva. Agora nem acendemos nem damos chuva. Temos que secar à luz de um sol que ainda não há. E esse sol só pode nascer dentro de nós.”

À Fundação Calouste Gulbenkian, ao poeta Mário António, a meus pais, Fernando e Maria de Jesus, a minha mulher Patrícia, aos meus filhos, Dawany, Luciana e Rita, a toda a minha família, a João Joãoquinho e a Joana Tembe, ao Carlos Cardoso, aos patriotas que dignificam o meu país, à Editorial Caminho, a todos o meu obrigado. Muito obrigado por me ajudarem a acreditar que esse sol que falava Andorinho está nascendo no outro lado do mundo. E a acreditar que os pescadores do meu país festejarão o regresso dos flamingos. E que uma pluma continuará a encantar os que estão escrevendo e inventando um país chamado Moçambique.

Mia Couto