



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de línguas estrangeiras e tradução – LET
Programa de pós-graduação em estudos da tradução – POSTRAD

**In a deranged world: A tradução
comentada dos contos *We're Not Jews* e
With Your Tongue Down My Throat de
Hanif Kureishi.**

Marcondes Henrique Barbosa Silva



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de línguas estrangeiras e tradução – LET
Programa de pós-graduação em estudos da tradução – POSTRAD

**In a deranged world: A tradução
comentada dos contos *We're Not Jews* e
With Your Tongue Down My Throat de
Hanif Kureishi.**

Marcondes Henrique Barbosa Silva

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO –
POSTRAD

**In a deranged world: A tradução comentada dos
contos *We're Not Jews* e *With Your Tongue Down
My Throat* de Hanif Kureishi.**

Marcondes Henrique Barbosa Silva

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
DA TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS REQUISITOS
NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE
EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

APROVADA POR:

Professora Doutora Alice Maria de Araújo Ferreira (POSTRAD/UnB) (Orientadora)

Professora Doutora Germana Henriques Pereira de Sousa (POSTRAD/UnB)
(Examinador interno)

Professora Doutora Tarsilla Couto de Britto (FL/UFG)(Examinadora Externa)

Professor Doutor Júlio César Neves Monteiro (POSTRAD/UnB) (Suplente)

Brasília/DF
31 de agosto de 2017.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

SILVA, Marcondes Henrique Barbosa. In a deranged world: A tradução comentada dos contos *We're Not Jews* e *With Your Tongue Down My Throat* de Hanif Kureishi. Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2017, 102f. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

SILVA, Marcondes Henrique Barbosa. In a deranged world: A tradução comentada dos contos *We're Not Jews* e *With Your Tongue Down My Throat* de Hanif Kureishi - Brasília, 2017, 103f.

Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POSTRAD) do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) da Universidade de Brasília (UnB).

Orientadora: Alice Maria de Araújo Ferreira.

1. Hanif Kureishi. 2. Tradução literária. 3. Tradução e mimese. 4. Migração e subalternidade. I. Universidade de Brasília . II. In a deranged world: A tradução comentada dos contos *We're Not Jews* e *With Your Tongue Down My Throat* de Hanif Kureishi.

Resumo

A obra do escritor britânico, Hanif Kureishi, é um marco para a literatura britânica. O autor é um dos primeiros filhos de imigrantes asiáticos, em seu caso, de um homem paquistanês com uma mulher inglesa. O autor é mais conhecido por seus romances, em especial por *The Buddha of suburbia*, publicado em 1990, o autor escreve também roteiros, peças e contos, que auxiliam no entendimento de sua produção artística. O objetivo dessa dissertação é realizar a tradução comentada para o português brasileiro de dois contos presentes na coletânea *Love in a blue time: With Your Tongue Down My Throat* e *We're Not Jews*, ambos escolhidos por retratarem temáticas relacionadas aos filhos dos imigrantes na Inglaterra. Com o objetivo de realizar a tradução comentada de ambos os contos, a dissertação é dividida em quatro capítulos. No primeiro, é realizada a leitura e análise dos contos; no segundo, é apresentada a concepção tida, aqui, acerca das teorias da tradução; no terceiro, o projeto de tradução dos textos e, no último capítulo, as traduções seguidas de comentários.

Palavras-chave: Hanif Kureishi; Tradução; mimese; imigração.

Abstract

British writer, Hanif Kureish's work is a landmark to English literature. The writer is one of the first artists from Asian-immigrant families, in his case, he is son of a Pakistani man and an English woman. The writer is known for his romances, specially *The Buddha of Suburbia*, published in 1990. Kureishi also writes screenplays, plays, and short stories, which helps understanding his artistic production. This dissertation aims to translate and comment on translation process to Brazilian Portuguese of two of his short stories in short-story collection *Love in a Blue Time: With Your Tongue Down My Throat*, and *We're Not Jews*. Both short stories were chosen for depicting themes related to immigrants' offspring in England. In order to achieve this goal, this dissertation is subdivided in four chapters. In the first chapter, the reading process and analysis are done; the second summarizes the conception taken on translation theories; the third is the translation project and, the last chapter is formed by the two translations followed by comments.

Keywords: Hanif Kureishi; translation; mimesis; immigration.

Sumário

Resumo.....	5
Abstract	6
Introdução	2
Capítulo 01: Os contos em leitura	10
1.1 We're Not Jews	13
1.2 With Your Tongue Down My Throat.....	24
Capítulo 02: Tradução e mimese	35
Capítulo 03: O projeto de tradução.....	53
Capítulo 04: Os comentários de tradução.....	66
4.1 Não somos Judeus : comentários da tradução:.....	66
4.2 Com tua língua em minha garganta: comentários da tradução:	76
Considerações finais.....	88
Referências bibliográficas	92
Anexos.....	97
We're Not Jews.....	97
With Your Tongue Down my throat	108

Introdução

Hanif Kureishi é um dos primeiros filhos da imigração indo-europeia a se tornar escritor na Inglaterra. Sua produção artística abrange a escrita de roteiros, peças, contos, romances e a direção de filmes. Sua formação enquanto artista é iniciada nos anos 70 e perdura prolificamente até hoje.

Neste trabalho, se tem por objetivo a tradução comentada de dois contos do autor: *We're Not Jews* e *With Your Tongue down My Throat*. Os contos compõem a sua primeira coletânea de contos, *Love in a Blue Time* (1997) e são anteriormente publicados no periódico *London Review of Books*, em 1995, e na revista *Granta*, em 1987, respectivamente, e circundam a publicação de seu mais conhecido romance, *The Buddha of Suburbia* (1990).

Além da posição temporal em relação à produção do autor, eles revelam aspectos poéticos e estéticos futuramente desenvolvidos que merecem atenção para a elaboração do projeto de tradução. Em ambos os contos, os personagens principais são filhos de imigrantes indo-paquistaneses e de ingleses, apontando para um projeto de escrita dessas pessoas, imigrante ou filhos de imigrantes. O autor e seus protagonistas dividem uma similaridade: são filhos de pai imigrante do Paquistão e mãe inglesa, o que traz para a narração uma escrita carregada de questões étnico-raciais criando distinções com a concepção de “povo inglês” normalmente representada. Nessa perspectiva, os contos nos apresentam dois aspectos estéticos: a tentativa de uma escrita de si e a renovação do realismo na literatura inglesa, abarcando um recorte racial dentre os paradigmas sociais.

Hanif Kureishi nasceu em Londres em dezembro de 1954 de uma mãe inglesa, Audrey Buss, e de pai indiano, Ruffiushan Kureishi. Sua mãe era de família de classe média baixa, seu pai pertencia a uma rica família indiana que migrou para o Paquistão após a partição da Índia em 1947. Imigra no mesmo ano para a Inglaterra, onde iria cursar Direito, mas nunca completou o curso. Após o casamento, assume uma posição na Embaixada Paquistanesa e fixa residência em Bromley, bairro de infância de sua esposa, localizado no subúrbio londrino, onde criam seus filhos. Sobre sua família paquistanesa, Hanif afirma:

Original:	Proposta de tradução ¹ :
<p>My grandfather, an army doctor, was a colonel in the Indian army. Big family. Servants. Tennis court. Cricket. Everything. My father went to the Cathedral School that Salman Rushdie went to. Later, in Pakistan, my family were close to the Bhuttos. My uncle Omar was a newspaper columnist and the manager of the Pakistan cricket team... My grandfather, the colonel, was terrifying. A hard-living, hard-drinking gambler. Womanising. Around him it was like <i>The Godfather</i>. They drank and they gossiped. The women would come and go. (Kureishi, 2014: Entrevista ao <i>The Guardian</i>)</p>	<p>Meu avô, um médico do Exército, era coronel no exército indiano. Família grande. Criados. Quadra de tênis. Críquete. Tudo. Meu pai estudou na mesma Cathedral School que Salman Rushdie. No Paquistão, a minha família era próxima dos Bhuttos. Meu tio, Omar, foi colunista de jornal e presidente do time paquistanês de críquete... O meu avô, o coronel, era aterrorizante. Um beberrão e apostador desenfreado. Mulherengo. Perto dele, era como <i>O Poderoso Chefão</i>. Eles bebiam e fofocavam. As mulheres iam e vinham. (Kureishi, 2014: Entrevista ao <i>The Guardian</i>)</p>

A realidade dos Kureishi na Inglaterra era bastante diferente. O pai do autor também teve aspirações à escrita, mas não conseguiu publicar nenhum texto literário. O emprego na embaixada não o provia com vencimentos altos, garantindo o sustento da família, mas um estilo de vida certamente inferior ao de sua família no Paquistão. Em adição, Kureishi cresceu em um período de fortes tensões raciais e territoriais no mundo, em especial entre a Inglaterra e suas colônias. Ele nasceu poucos anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, da independência da Índia e antes da independência da África do Sul. Essas tensões têm reflexos diretos na política social e econômica da Inglaterra, como se percebe nos escritos de Kureishi.

Original:	Proposta de tradução:

¹ Todas as traduções apresentadas ao longo da dissertação são de autoria própria e, no caso das traduções dos contos, fazem parte do nosso projeto de tradução.

<p>My dad was always very Anglicised. He felt himself to be a Chekhovian figure, wandering aimlessly and foolishly around a country where other people were very committed to religion or community. He saw England as a new start. He wanted us to be English; he didn't want any of that in-between stuff. So I didn't have access to India or Pakistan. If his brothers came round he'd speak Urdu, but he didn't want my sister or me to learn it. I spent my childhood sitting around listening to people speaking in a language I didn't understand. (Kureishi, 2004: Entrevista ao <i>The Telegraph</i>)</p>	<p>O meu pai sempre foi muito anglicizado. Ele se sentia um personagem tchekoviano, vagando estupidamente sem rumo por um país onde outras pessoas estavam muito comprometidas com a religião e a comunidade. Ele viu na Inglaterra um novo começo. Ele queria que nós estivéssemos na Inglaterra; ele não queria nada disso de ficar no meio. Eu não tive acesso à Índia ou ao Paquistão. Se os seus irmãos vinham, ele falava em Urdu, mas ele não queria que minha irmã ou eu aprendêssemos. Eu passei minha infância sentado escutando pessoas falando em uma língua que eu não entendia. (Kureishi, 2004: Entrevista ao <i>The Telegraph</i>)</p>
---	--

Nessa passagem é possível perceber que essa não-relação com a Índia e o Paquistão, seja pela língua, seja pela religião, influenciará sua poética. Há em seu trabalho o apagamento do elemento holístico, seja sob a forma de personagens que aparentam não ter religião, ou cuja religião não é um elemento que o personagem toma como fundamental em sua vida. Dentre os personagens, há a forte presença da solidude e da melancolia. Comumente o personagem central é andarilho que vaga em busca de um sentido que talvez não seja holístico, mas visa uma completude de si em um outro campo que não o do divino, ou, ainda, os personagens se encontram em algum tipo de jornada. Os textos são escritos em inglês. Apesar de por vezes retratar personagens paquistaneses, a língua inglesa é a que prevalece.

O clima de insegurança pelo qual os imigrantes e suas famílias passavam é bastante presente nos seus relatos. Sobre os abusos sofridos, Kureishi afirma:

Original:	Proposta de tradução:
-----------	-----------------------

<p>It was terrifying. We thought we were going to be sent back. We'd been brought over here to help run the NHS² and the public services, but now we realised that we were just Pakis and niggers. There were a lot of skinheads. My dad was persecuted as he came home from work and he thought it was all too difficult. (Entrevista ao The Guardian, 2014)</p>	<p>Era aterrorizante. Nós pensávamos que seríamos enviados de volta. Fomos trazidos aqui para ajudar a funcionar o NHS³ e os serviços públicos, mas percebemos que éramos apenas <i>pakis</i> e <i>niggers</i>. Havia muitos skinheads. Meu pai foi perseguido enquanto vinha para casa do trabalho e ele achava que tudo era difícil demais. (Entrevista ao The Guardian, 2014)</p>
--	---

A fala do escritor revela um pouco do clima ao qual estavam habituados. O período em que viveu sua infância e adolescência é marcado pela insegurança. Primeiro, há a forte presença de skinheads e, assim, do perigo físico. Segundo, há insegurança em relação ao Estado já que mesmo proporcionando o trânsito entre as ex-colônias e a Inglaterra, não garante nem a proteção a agressões físicas, nem a permanência no país. Todas essas questões ligadas às migrações após a independência indiana e divisão do país em Índia e Paquistão estão presentes e de algum modo motivam a produção do escritor.

Hanif Kureishi é um escritor prolífico. Sua produção inclui peças teatrais, roteiros para filmes e séries, contos e romances. Kureishi é, também, diretor de filmes. A carreira de Kureishi começa na década de 1970 e perdura até hoje. Seu último romance, *The Last Word*, foi publicado em 2014. Nosso interesse não é apresentar um panorama exaustivo de sua obra, mas traçar um percurso até a publicação de *Love in a Blue Time* (1997), obra objeto de nossa pesquisa e notar a recorrência dos temas da imigração, do racismo, da homossexualidade tanto em seus trabalhos teatrais e cinematográficos quanto em seus romances e contos.

Em 1979, período em que o autor trabalhava no Royal Court, há a leitura de sua primeira peça, *Soaking the head*, no próprio teatro. A peça entretanto não é encenada. Sua primeira peça a ser encenada é *The King and Me*, que estreia em 09 de janeiro de 1980 no Soho Poly Theatre. Na peça, é encenado o que seria o encontro entre Elvis Presley e um casal decadente. Na peça, o clima de desilusão é bastante forte, o que diferencia a

² National health service.

³ Sistema nacional de saúde.

escrita de Kureishi é que ele encontra saída para os problemas sociais sem que construa personagens fechados em sonhos, ou em ilusões (KALETA, 1998).

Sua segunda peça estreia no mesmo ano, *The Mother Country*. A peça estreia no Riverside Studios e introduz personagens recorrentes em sua produção: o imigrante paquistanês e o personagem principal fruto da mestiçagem entre ingleses e paquistaneses. O tom irônico, que é recorrente em sua produção, é um dos aspectos que marca a peça, mas, de acordo com a crítica (KALETA, 1998), o autor ainda não é capaz de manter o tom irônico por toda a sua extensão. No ano seguinte, em 28 de abril de 1981, estreia no Royal Shakespeare Workhouse sua terceira peça, *Outskirts* e em 02 de novembro, *Borderline*, no Royal Court Theatre. A primeira peça retrata duas histórias diacronicamente ocorrendo, com foco nas dificuldades de uma amizade. Na segunda, há a representação da comunidade asiática na Inglaterra.

Sua última peça encenada estreia em 15 de setembro de 1983, no Hampstead Theatre. A peça retrata o contato entre uma família britânica e um estudante paquistanês. As relações raciais são recorrentes em suas peças assim como em toda a sua produção, apesar de não se limitar a essa representação.

O autor escreveu o roteiro de dois filmes na década de 1980.

O primeiro deles, *My Beautiful Laundrette*, foi inicialmente escrito para a produção de um telefilme. O roteiro foi escrito a pedido do Channel 4, contando com a produção de Tim Bevan e do diretor Stephen Frears. Com orçamento inferior a 850,000 libras, executaram o filmagem em 16mm. Após exibição no festival de Edimburgo, o filme foi internacionalmente distribuído em filme de 35mm em 1986 e se tornou um dos filmes ingleses mais lucrativos e melhor recebido pela crítica inglesa em 1986. Os conflitos raciais entre brancos e asiáticos na Inglaterra estão presentes no filme. A história se passa em Londres e segue Omar, um jovem paquistanês, que encontra um amigo com quem não mantinha relação há anos, o jovem, punk e neonazista, Johnny, por quem se apaixona. A homossexualidade e o racismo são as tensões principais no filme. O autor concorre ao Oscar na categoria de melhor roteiro original, mas não vence.

O segundo, *Sammy and Rosie Get Laid*, estreia em 1987. O filme é também produzido por Tim Bevan e dirigido por Stephen Frears. O filme segue o casal, Sammy e Rosie, que vive uma vida boêmia e confortável. Novamente, a interracialidade está presente. Sammy é um homem indiano, ou paquistanês, (essa informação não é explicitada) enquanto Rosie é inglesa e branca. Outros elementos políticos como grupos anarquistas, a pobreza em

contraste com a prosperidade e a falta de esperança dos personagens em relação ao futuro, são temas que atravessam as barreiras ilusórias entre pano de fundo e primeiro plano.

Em 1990, Hanif Kureishi publica o seu primeiro romance: *The Buddha of Suburbia*. O livro retrata temas já presentes em suas peças e filmes e cunho autobiográfico. O personagem principal, Karim Amir, é filho de um casal interracial. A família é composta por pai paquistanês e mãe britânica. Karim é um adolescente aspirante a ator que vive ao sul de Londres, mas que deseja fugir da vida dos subúrbios para a região central. O texto é o romance de formação de Karim, narrando suas experiências na cidade. O livro recebe o Whitbread Award do ano e, em 1993, é filmada uma adaptação em formato serial para a emissora de televisão BBC.

Seu segundo livro, *The Black Album*, é publicado em 1993. O livro também é um exemplo de romance de formação, como o primeiro. O livro retrata o desenvolvimento de um jovem inglês, Shahid Hasan, filho de família paquistanesa radicada na Inglaterra. A narrativa percorre o caminho de um garoto tentando encontrar meios para se posicionar frente ao mundo e que, ao fim do processo, entende que há muitos meios para se posicionar e uma multiplicidade de modos de viver.

A coletânea, *Love in a Blue Time*, é publicada em 1997 e em formato de bolso:

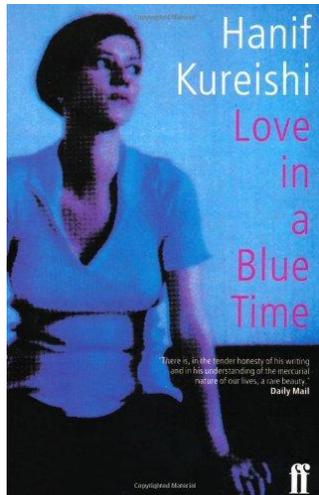


Figura 01: Capa.



Figura 02: Lombada.



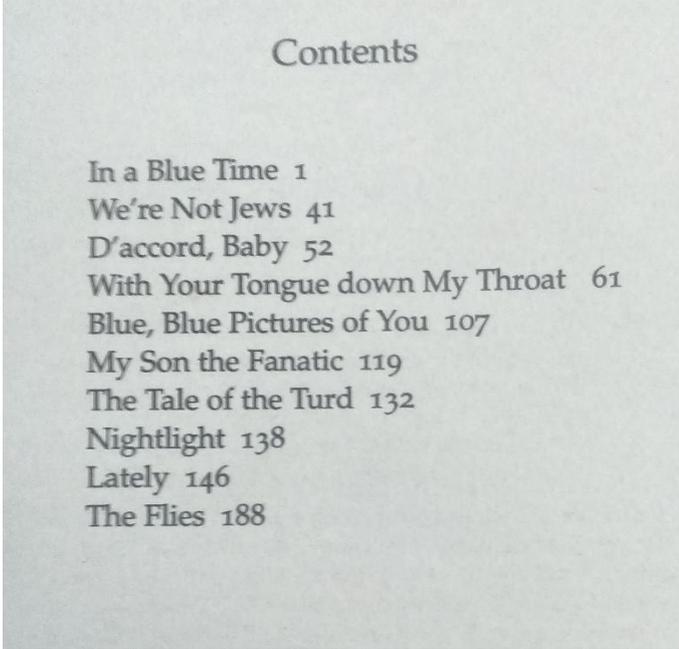
Figura 03: Contracapa.

A capa é inteiramente tomada por uma fotografia feita por Daniel Blaufuks. Há uma mulher olhando transversalmente para a direita. A roupa dela e a parede são azuladas. O olhar da mulher é tristonho e entediado. Na foto, há apenas as cores azul e preto, dialogando com o tom de “blues” e de “spleen” do olhar da mulher. Na parte superior da capa, há, no canto direito, o nome do autor escrito em letras brancas e, abaixo, o título do livro, em uma cor próxima ao fúcsia. A cor do título é repetida na lateral. Na área inferior da capa, há o símbolo da editora que publica o texto e um comentário referente à coletânea realizado por um jornal, o Daily Mail.

O azul e o fúcsia contrastam na capa. O contraste é duplamente útil. O título é legível a uma certa distância por causa do contraste, então é comercialmente interessante, mas é também a representação da dicotomia presente no texto do título. “Blue time” é representado na foto pela cor azul e pelo olhar triste da modelo fotografada. A palavra “blue” é utilizada em inglês para referir a tristeza. O fúcsia contrasta com o azul como o amor com a tristeza. O padrão de cores é repetido na lombada, mas invertendo a cor do título. O fundo é fúcsia, o título azul e o nome do autor é branco. O tom de fúcsia remete à cor dos trajes indianos e paquistaneses. A edição tenta incorporar esse aspecto do autor na estética da capa.

A contracapa repete a fotografia da capa. Há no canto inferior direito o código de barras, no inferior esquerdo o símbolo da editora e, acima, uma pequena foto do autor em preto e branco. Dois terços da lateral esquerda trazem comentários críticos acerca do livro. Os comentários são de críticas realizadas por jornais. As críticas validam o texto, mas também significam que o autor e o livro são desconhecidos e necessitam dessa apresentação e validação oferecida pela crítica.

A folha de rosto do livro é uma folha em branco. A segunda folha de rosto é dedicada a uma biografia sobre o autor de 18 linhas. O verso traz o nome de todas as suas obras publicadas pela editora até o ano de 1997. Na terceira folha de rosto constam o título do livro na área superior e o símbolo da editora na área inferior. A edição conta com um índice. O livro é a coletânea de dez contos (vide Figura 4). Seis dos quais foram publicados anteriormente em revistas e jornais.



Contents	
In a Blue Time	1
We're Not Jews	41
D'accord, Baby	52
With Your Tongue down My Throat	61
Blue, Blue Pictures of You	107
My Son the Fanatic	119
The Tale of the Turd	132
Nightlight	138
Lately	146
The Flies	188

Figura 04: Índice.

Dentre os dez contos, o corpus da dissertação é composto pelos contos *We're Not Jews* e *With Your Tongue down My Throat*. O primeiro conto, composto por onze páginas, foi inicialmente publicado na *London Review of Books* em 1995; o segundo, mais longo, é composto por quarenta e seis páginas e foi publicado também em 1987 na edição 22 da revista *Granta*. Ambos os contos envolvem temáticas relacionadas à imigração paquistanesa na Inglaterra e à mestiçagem.

Capítulo 01: Os contos em leitura

Considerando que o conto é um gênero textual fundamentalmente narrativo ficcional, a análise do texto partirá do entendimento de narrativa a partir de Gérard Genette (1972). De acordo com o autor:

Caso se aceite, por convenção, permanecer no domínio da expressão literária, definir-se-á sem dificuldade a narrativa como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita. Esta definição positiva (e corrente) tem o mérito da evidência e da simplicidade; seu inconveniente principal é talvez, justamente, encerrar-se e encerrarmos na evidência, mascarar a nossos olhos aquilo que precisamente, no ser mesmo da narrativa, constitui problema e dificuldade, apagando de certo modo as fronteiras do seu exercício, as condições de sua existência. (GENETTE, 1972, p. 255)

Nos interessa perceber a narrativa enquanto uma representação de acontecimentos narrativos, ficcionais e miméticos. Em relação ao texto literário, é necessário pontuar que a narrativa literária não se limita a contar, mas que é uma construção poética realizada por um determinado narrador. A narrativa constitui um jogo de encerramentos e revelações, esse incômodo que é justamente o que a torna um texto literário.

Tomo o entendimento de que a narrativa é fundamentada a partir de cinco componentes básicos. Sendo eles:

- 1) Um acontecimento;
- 2) O tempo do acontecimento, mas também o momento em que o narrador está posicionado em relação à narrativa;
- 3) O espaço onde o acontecimento ocorre;
- 4) Os personagens envolvidos;
- 5) O narrador, que presencia e realiza a narração do acontecimento.

Entendo aqui que o narrador é a entidade que realiza a narração do acontecimento, assim como os personagens. É por meio da fala deles que nos é possível ter acesso ao acontecimento. É necessário pontuar, entretanto, que a narração parte desse sujeito que pode não ser ativo em relação ao acontecimento, mas a narração imprime a subjetividade do narrador, no sentido de o narrador manipular a história a partir do seu ponto de vista.

O narrador está posicionado temporalmente em relação ao seu objeto. De acordo com o *Dicionário da Teoria da Narrativa* (1988), a partir dos trabalhos de G. Genette e B. Gray, a temporalidade da narração pode ocorrer em quatro modalidades:

- 1) Narração anterior: uma narração que antecede o acontecimento;
- 2) Narração intercalada: uma narração não linear, que é fragmentada em diversas etapas e interrompida, produzida de forma intercalada com elementos textuais que a interrompem;
- 3) Narração simultânea: uma narração que ocorre concomitantemente com os acontecimentos narrados;
- 4) Narração ulterior: uma narração que ocorre posteriormente aos acontecimentos.

Ainda baseados nos trabalhos de G. Genette, o *Dicionário da Teoria da Narrativa* (1988) apresenta três possibilidades de posições do narrador em relação ao objeto narrado:

- 1) O narrador autodiegético é aquele cuja narração é composta por suas próprias experiências. O narrador autodiegético é o protagonista em sua narração;
- 2) O narrador heterodiegético é exterior ao objeto narrado;
- 3) O narrador homodiegético é parte do objeto narrado, mas não é o seu protagonista.

Para a análise de personagens, será utilizada a teoria de Antônio Cândido, Anatol Rosenfeld e Décio de Almeida Prado acerca da formação dos personagens. Como os autores apresentam em *A Personagem de Ficção* (1998), os personagens são formados a partir de uma rede de valores que regem suas atitudes. No livro são apresentados dois tipos principais de personagens: os simples, facilmente delimitáveis; os complexos, que não esgotam suas possibilidades de representação, ou, em Edward Morgan Forster, personagens planas e esféricas (Apud. Cândido, Rosenfeld & Prado, 1998).

Para a organização do trabalho, entretanto, se entende que a variação entre personagens esféricos e planos pode não ser brusca. Cada personagem apresenta um grau superior ou inferior de complexidade em relação aos outros e estabelece um contínuo ou um gradiente entre o mais complexo e o mais simples.

Em relação às temáticas abordadas nos contos, a subalternidade parece permear ambos. As leituras acerca do tema apontam para múltiplos meios para definir o termo 'subalterno'. Sua finalidade, entretanto, parece comum entre os estudos sobre o tema. O termo denomina indivíduos e grupos dominados e pouco valorizados, se comparados a outros grupos, que são supervalorizados (LINO, 2015).

O termo é cunhado a partir dos estudos realizados por Antonio Gramsci (Lino, 2015) na área da ciência política. O termo apresenta diversas acepções na teoria de Gramsci. A primeira, relacionada às hierarquias do Exército, é ainda bastante restrita. No

sexto volume dos *Cadernos do Cárcere* (Gramsci, 2002), *Nos Confins da História*, o autor utiliza o termo em sua acepção mais abrangente. No texto, o termo é utilizado para caracterizar os indivíduos e os grupos que não são contemplados com representação política. Há a tentativa de abarcar os processos de expropriação com os quais as classes subalternas são infligidas. Simionatto (2010) afirma que é necessário ao leitor da teoria de Gramsci a capacidade de reconstruir os processos de dominação e identificar seus pontos em comum, que levam à legitimação, identificando os processos que subjagam grupos à margem, interdita e suprimem seus discursos e história.

Para Ranit Guha (1982), o conceito se refere àqueles que são impedidos de si representar. O subalterno não possui história, arquivo ou registro de sua existência. Homi Bhabha (2005) é enfático em relacionar as relações sociais como fundamentadas em relações de poder. Apenas na transgressão dessas relações de poder há a possibilidade de interferência no *status quo*. Edward Said em *Orientalismo* (2007) e *Cultura e Imperialismo* (2011) trata dos meios pelos quais a percepção europeia do oriente justificou a dominação desses povos.

Em *Pode o Subalterno Falar?*, Gayatri Spivak (2010) caracteriza como subalternos aqueles que não possuem autonomia e que são submetidos a outros grupos. Ela denomina violência epistemológica o processo pelo qual a fala do subalterno é impossibilitada, como conclui Spivak no ensaio. Os grupos subalternos não possuem voz, representação política ou mimética de si. Um indivíduo, por vezes, pode transitar entre os papéis de colonizador e colonizado em relação a grupos sociais distintos. Spivak assume a multiplicidade de subalternidades possíveis a um indivíduo.

Os teóricos apresentados propõem a transformação política e de representação dos grupos subalternos. O discurso estabelecido como história parte da necessidade de justificar e manter os grupos dominantes. Os subalternos são representados nesse discurso, mas em processos pitorescos que destroem suas memórias e história pela visão exótica do subalterno, que é utilizada para reafirmar a dominação do grupo. Isto é, o subalterno pode ser representado, ser objeto de estudo e afins, mas não o que representa e que estuda. A partir dos estudos subalternos é possível que exista o autoestudo e a autorrepresentação, questionando e invalidando o discurso do colonizador/dominador e criando a voz desses grupos e, também, interlocução.

Hanif Kureishi prova que a resposta de Spivak felizmente pode ser contestada. Em seu processo artístico, o papel mais relevante de Kureishi está na formação da enunciação a partir do não-lugar e da não-fala aos quais estão confinados os

subalternos, que nos contos são o pobre, o migrante e seus filhos. O autor consegue encontrar ou formar enunciatários para ouvir essas histórias. Assim, além do aspecto literário, é possível traçar uma escrita política clara, que visa contradizer uma Inglaterra homogênea e instituir falas que partem dos subalternos.

1.1 We're Not Jews

O primeiro conto abordado, *We're Not Jews*, relata o que seria um momento comum no dia de Azhar e sua mãe: a volta da escola para casa. Azhar é uma criança, filho de pai paquistanês e mãe inglesa. Ele é agredido na escola, é xingado e fisicamente agredido pelos colegas, em especial Little Billy, com expressões racistas e sua mãe denuncia o caso à escola. Azhar e sua mãe encontram Little Billy e seu pai no ônibus a caminho de casa, no qual são agredidos verbalmente pelo pai de Little Billy.

O conto é narrado em terceira pessoa, a partir de um narrador aparentemente heterodiegético, externo aos acontecimentos. A narração promovida por esse narrador é ulterior e intercala uma memória principal, o caminho do ônibus até em casa, com memórias anteriores ao acontecimento. A leitura desse narrador não é tão simples porque ele se aproxima demasiadamente de Azhar e da mãe em menor grau. Em relação aos outros personagens, ele apenas observa e descreve. No caso de Azhar, ele apresenta os desejos e memórias do garoto. Ele nomeia os parentes do garoto a partir do grau de parentesco que possuem, como “Pai” e “Mãe”. Não se pode afirmar categoricamente que o narrador seja o próprio garoto mais velho, mas, a partir desses aspectos textuais, é o que nos parece. Outra possibilidade está em pensar esses nomes como os nomes nas fábulas, nomes genéricos que são utilizados para representar arquétipos. Assim, a violência sofrida extrapola o individual e representa a violência sofrida por todos os que se encontram na mesma posição que Azhar e sua família.

Azhar é um dos personagens principais do conto porque toda a violência ocorre em torno de sua existência. Ele não é fisicamente descrito no conto, mas são narradas ações em que ele participa e que torna possível a identificação do personagem. Por exemplo, ele é guiado até seu assento por sua mãe e é ironizado por Big Billy como um “garotão” e sua mãe o questiona se ainda é o melhor leitor na classe, indicando que Azhar é uma criança. O garoto é xingado por Little Billy de “sambo, wog, little coon”⁴

⁴ Proposta de tradução: crioulo, tiziu, macaco

(KUREISHI, 1997, p. 43), expressões racistas direcionadas a pessoas de cor. Ele é filho de um homem paquistanês e uma mulher britânica. Quando agredido pelos colegas da escola, não consegue ter um posicionamento sozinho em relação a isso, exceto procurar a ajuda da sua mãe contando o que ocorreu, aprendendo e reproduzindo os poucos xingamentos que sua mãe pôde ensinar. No conto, suas primeiras reações independentes da mãe acontecem quando tenta lutar com os Billy e quando os encara na saída do ônibus.

Mother, Yvonne, é inglesa e branca. Fisicamente, não é descrita. São descritas suas reações durante as agressões em contraste com seu comportamento normal. “When she wept at home she threw herself on the bed, shook convulsively and thumped the pillow. Now all that moved was a bulb of snot shivering on the end of her nose” (KUREISHI, 1997, p. 44)⁵. Seu comportamento em um espaço de conforto, como em casa, é de liberdade de suas expressões. Frente à violência, sua voz é submissa e falha, seu corpo, rígido, em uma tentativa de fingir que a violência não está ocorrendo, ou em não poder demonstrar fraqueza com medo das agressões aumentarem. É uma figura ambígua, pois o título do conto, “We’re not Jews”⁶, é uma de suas falas e contempla sua percepção de que ela e o filho não deveriam sofrer qualquer violência por não serem judeus, mas que há outros que poderiam sofrer tal violência. Ela é ambígua porque, ao se defender de uma situação de racismo, comete outro tipo de racismo.

Big Billy é o pai de Little Billy. Seu comportamento é animalesco. Ele urra “Big Billy was hooting like an orang-utan, jumping up and down and scratching himself under the arms”⁷ (KUREISHI, 1997, p.42). Ele é vizinho de Azhar e sua família. Apesar dessa descrição degradante, é dito que Bill fora adepto da cultura Ted. O estilo, comum durante os anos das décadas de 1950 e 1970, remete aos *dandies* e às roupas de alfaiatarias, comuns na era eduardiana. Bill ainda vestia o casaco pinçado e um coque, em contraste com seus hábitos, as unhas e testa sujas. É um homem decrépito e decadente.

Não há descrição física de Little Billy. Ele, entretanto, é o agressor e o que incita a violência contra o garoto, liderando o grupo de agressores. É dito que ele ecoa uma fala do pai e que exibia o mesmo hábito de coçar as axilas em público. O garoto é um eco do comportamento e dos pontos de vista do pai.

⁵ Proposta de tradução: Quando ela chorava em casa, ela se jogava na cama, tremia convulsivamente e socava o travesseiro. Agora, tudo que mexia era um bulbo de catarro tremendo na ponta do nariz.

⁶ Proposta de tradução: Não somos judeus.

⁷ Proposta de tradução: Big Billy estava urrando como um orangotango, pulando para cima e para baixo e coçando o sovaco

O pai de Azhar é um homem paquistanês, ou quase isso. O conto o identifica como paquistanês, mas ele nunca esteve no país. Ele migrou da Índia para a Inglaterra. A confusão em relação à nacionalidade existe porque ele é parte de uma família muçulmana, que migrou para Paquistão, parte da ex-colônia inglesa, a Índia. Ele se afirma “Bombay variety, mish and mash”⁸(KUREISHI, 1997, p. 47), um homem de Bombay e que carrega em si traços de sua vida na cidade. Ele trabalhava como empacotador, mas tinha a aspiração de se tornar um escritor (jornalista e literário), indicando ter um nível de instrução superior ao exigido em seu serviço e que a condição de vida dos imigrantes na Inglaterra é desagradável e degradante, o que faz com que sua esposa o veja diferente da ideia dela de imigrante.

Ele é uma figura ambígua. Em seu desejo de ser contratado como jornalista na guerra do Vietnã, se fantasia de explorador, obtendo risadas da família. Quando o filho chega em casa, fica próximo ao pai, assinalando que não é um personagem do qual o garoto sentia medo. Apesar disso, o retorno de Azhar e sua mãe para casa sofre dois desvios. O primeiro ocorre quando ela vai até a direção da escola conversar sobre as agressões sofridas por seu filho e deixa de ir à biblioteca pública com Azhar para que chegassem no mesmo horário. O segundo, após serem agredidos no ônibus, é sua ida ao banheiro público para que possa se recompor antes de chegar em casa. Ambos os desvios têm o objetivo de esconder do marido os acontecimentos, o protegendo dessa situação de racismo.

Um dos vizinhos deles é um professor aposentado que ajudava o pai, corrigindo os seus textos. Após descerem do ônibus, o veem enquanto pegava o jornal. “Azhar wanted to laugh: he resembled a phantom; in a deranged world the normal appeared the most bizarre”⁹ (KUREISHI, 1997, p.48). A história contada, aos olhos de Azhar, não pertence ao mundo ordinário, aos conceitos ordinários, mas a esse mundo desfigurado, que é o universo no qual Azhar está inserido, inserindo o texto em um mote narrativo que entende que diversas realidades e histórias coexistem e devem ser exploradas em sua diversidade, se posicionando contra as narrativas únicas, que ignoram as outras realidades.

Os outros membros da família também são mencionados no conto. O avô é um médico aposentado. Os dois tios paquistaneses e a irmã do garoto também moravam com

⁸ Proposta de tradução: Variedade Bombay, mish e mash.

⁹ Proposta de tradução: Azhar queria rir: parecia um fantasma. Em um mundo desmantelado, os normais parecem os mais bizarros.

eles. Passageiros, o condutor e o motorista do ônibus estão presentes na história. Os dois são amigos de Bill. Além disso, eles e os passageiros não ajudam Azhar e sua mãe enquanto são agredidos. Eles ou concordam com as atitudes de Bill, ou a aceitam.

O conto poderia ser entendido em três momentos a partir do relato. O período inicial compreende a parte do caminho em que Azhar e sua mãe estão no ônibus. O segundo, quando saem do ônibus e andam até o galpão. O último, é a chegada de Azhar e sua mãe em casa. O ônibus é o meio de transporte que Azhar e sua mãe utilizam diariamente para ir e voltar da escola. No dia que o conto relata, o ônibus não é descrito em sua integridade visual, é afirmado apenas que “Azhar’s mother led him to the front of the lower deck”¹⁰ (KUREISHI, 1997, p. 41) e que “But a passenger got on and the conductor followed him upstairs”¹¹ (KUREISHI, 1997, p. 44), indicando que é um dos icônicos ônibus londrinos de dois andares. Para além disso, a imagem do ônibus é difusa, nos indicando que é possível ao leitor projetar a sua própria construção desse ônibus e também que não é o detalhe do espaço que é importante à construção da cena, mas a limitação espacial que impõe aos personagens. Isto é, o ônibus marca um percurso da escola para casa. Há uma referência também a uma biblioteca pública aonde iam depois da escola, indicando que o lugar onde moravam era afastado do centro em que teriam acesso à formação educacional. O ônibus é, também, o espaço de onde não se pode sair até que o percurso acabe, obrigando o garoto e sua mãe à violência até a parada próxima a sua casa.

Os vizinhos “settled directly across the aisle from where they could stare at Azhar and his mother”¹² (KUREISHI, 1997, p. 41). A descrição constrói uma cena similar à cenas possivelmente do teatro, ou do cinema, em que os detalhes físicos do espaço perdem sua potência em relação aos acontecimentos. Ao se sentarem de frente para Azhar e sua mãe, a posição que os dois grupos ocupam remete a uma luta em que ambos os oponentes se encaram, de forma que o ônibus se torna o ringue fechado do qual nenhum dos lutadores pode sair. O veículo está quase vazio, pontuando a vulnerabilidade em que os dois se encontravam, não enquanto uma violência que não fosse testemunhada, mas porque “The few other passengers, sitting like statues, were unaware or unconcerned” (KUREISHI, 1997, p. 44). A violência é naturalizada no texto porque os indivíduos que

¹⁰ Proposta de tradução: Mãe levou Azhar para o deque inferior.

¹¹ Proposta de tradução: Mas um passageiro subiu e o condutor o seguiu escada acima.

¹² Proposta de tradução: Eles sentaram diretamente do outro lado do corredor, de onde encararam Azhar e sua mãe.

a presenciaram, por não a impedirem, estabelecem um laço de validação e continuidade para com o ocorrido.

Não há enfoque, também, em descrever a cidade em que a família vive, havendo apenas referências à cidade no conto. Ao saírem do ônibus, temos o trecho:

Original:	Proposta de tradução:
<p>Instead of going home, mother and son went in the opposite direction. They passed a bomb site and left the road for a narrow path. When they could no longer feel anything firm beneath their feet, they crossed a nearby rutted muddy playing field in the dark. The strong wind, buffeting them sideways, nearly had them tangled in the slimy net of a soccer goal. He had no idea she knew this place.</p> <p>At last they halted outside a dismal shed, the public toilet, rife with spiders and insects, where he and his friends often played. (KUREISHI, 1997, p. 49)</p>	<p>Ao invés de irem para casa, mãe e filho foram na direção oposta. Eles passaram por um destroço de bombardeio e deixaram a estrada por uma passagem estreita. Quando não sentiam mais nada firme sob os pés, atravessaram um campo enlameado na escuridão. O vento forte, bufando de lado, quase os teceu na rede grudenta do gol de futebol. Ele não tinha ideia de que ela conhecia esse lugar.</p> <p>Finalmente, eles pararam diante de um galpão tenebroso, o banheiro público, cheio de aranhas e insetos, onde ele e os amigos costumavam brincar.</p>

O caminho que tomam é bastante estranho. A imagem faz referência a um espaço descampado, sem vida e cheio de lama, um caminho difícil de andar. O próprio banheiro parece um lugar clandestino, que não é utilizado pela população, apenas por crianças que usam o espaço para brincar, visitado também por insetos e aranhas. Os destroços de guerra marcam uma historicidade do lugar, sendo uma referência às ruínas deixadas pela Segunda Guerra Mundial. Os destroços são uma marca histórica, mas também representam uma violência contra a cidade que perdura até o presente da narrativa em seu espaço físico, assim como na construção dos personagens, afirmando que há marcas que perduram na cidade e também nas pessoas, como o racismo dos Billy e de Yvonne.

O apartamento em que a família vive, entretanto, é descrito no texto:

Original:	Proposta de tradução:
<p>‘How many are there living in that flat, all squashed together like, and stinkin’ the road out, eatin’ curry and rice!’</p> <p>There was no doubt that their flat was jammed. Grandpop, a retired doctor, slept in one bedroom, Azhar, his sister and parents in another, and two uncles in the living room. All day big pans of Indian</p>	<p>- Quantos têm lá vivendo naquele apartamento, todos espremidos juntos e fedendo rua afora, comendo curry e arroz!</p> <p>Sem dúvidas, o apartamento era lotado. Vô, um médico aposentado, dormia em um quarto, Azhar, sua irmã e os pais em outra e dois tios na sala de estar. Durante todo o dia, as grandes panelas de comida indiana fervilhavam na cozinha</p>

<p>food simmered in the kitchen so people could eat when they wanted. The kitchen wallpaper bubbled and hung down like ancient scrolls. But Mother always denied that they were ‘like that’. She refused to allow the word ‘immigrant’ to be used about Father, since in her eyes it applied only to illiterate tiny men with downcast eyes and mismatched clothes. (KUREISHI, 1997, pp. 44-45)</p>	<p>para que as pessoas pudessem comer quando quisessem. O papel de parede da cozinha borbulhava e pendia como pergaminhos antigos. Mas Mãe sempre negou que eles eram “daquele jeito”. Ela se recusava a permitir que a palavra "imigrante" fosse usada sobre Pai, já que, a seus olhos, se aplicava apenas a homens minúsculos e analfabetos, com os olhos baixos e roupas descombinadas.</p>
---	--

O trecho acima é parte das agressões infligidas por Big Billy; é composto por uma de suas falas e pela narração. O espaço em que vivem é demasiadamente pequeno para a família. Eles vivem em um apartamento de dois quartos, mas a família possui sete membros. O apartamento é velho e sem reforma, é um apartamento em ruínas, que também é a ruína econômica à qual sua família forçada. É contrastante perceber que o avô de Azhar era um médico aposentado, pois é uma classe comumente bem remunerada, mas que, se pode entender, na transição entre o Paquistão e a Inglaterra, sua aposentadoria perde o valor, não sendo capaz de manter a mesma condição econômica que tinha no Paquistão. Sua profissão marca ainda uma transição realizada pela migração entre uma das ex-colônias e o país do colonizador, em que o indivíduo perde muito economicamente e assume perspectivas contrastantes por pertencer a uma classe social em um país, mas ser pobre em outro. Se entende, ainda que foi possível ao pai ter uma formação que lhe possibilitaria uma variedade de empregos, mas que, na Inglaterra, é possível a ele apenas trabalhar em uma fábrica.

O apartamento, entretanto, é o espaço em que a cultura paquistanesa é possível. A comida é a marca mais interessante da cultura apresentada, não simplesmente por ser o elemento xingado por Big Billy, demonstrando que contrasta com a cultura local e revela suas diferenças, mas porque o seu cheiro se mantém. Pensar em uma rua onde se cozinha em todas as casas, mas que a única em destaque é a de Azhar, é imaginar uma continuidade entre os vizinhos que não está simplesmente na comida, mas na técnica e na manipulação que é feita no alimento. Isto é, uma continuidade cultural entre as casas das famílias inglesas. Nessa situação, em que apenas um cheiro é diferente, há duas possibilidades: o cheiro pode se misturar aos outros se modificando e modificando os outros cheiros ou permanecer separado dos outros cheiros. Percebe-se um cheiro que é minoria dentro da comunidade, mas que resiste e, apesar de ser parte de uma cultura

marginalizada, sobrevive, assim como a cultura que o produziu, nesse território estrangeiro, o ressignificando enquanto seu espaço também.

Apesar da aparente construção de um espaço paquistanês na Inglaterra, Yvonne, a mãe, é uma inglesa que carrega em si o olhar de sua cultura. Ao pai, o seu olhar é diferente, mas, aos outros imigrantes, é o olhar violentador do colonizador. Seu conceito de imigrante revela muito sobre os processos colonizadores infligidos pela Inglaterra aos outros países. Para além de um olhar estereotipado acerca do imigrante, seu olhar engloba aqueles cujos recursos econômicos do país de origem foram subtraídos em prol de outra nação. A dicotomia “país alfabetizado e país não-alfabetizado” pode ser entendida a partir dessa relação de subtração e soma, na qual os recursos dos países colonizados foram somados aos dos países colonizadores, tornando possíveis os bens desfrutados pela população dos países colonizadores. Os olhos cabisbaixos desse imigrante marca a violência e a subserviência desse imigrante em relação ao espaço em que se encontra. Eles são cabisbaixos por serem postos em uma posição subalterna em relação aos ingleses e, apesar de estarem nesse território em que comodidades a serem desfrutadas, eles não têm acesso a elas plenamente. O entendimento da mãe de que as roupas deles são descombinadas é reflexo de uma cultura que impõe padrões estéticos divergentes dos ingleses, mas cuja diferença é rechaçada, em um ponto de vista homogeneizador, por parte dos ingleses, que impõe uma mímica dos costumes ingleses aos imigrantes que não queiram ser apresentados dessa forma.

A migração é um termo que tem origem no verbo latino ‘*migro*’, que indica a ida para outra parte, região, ou a mudança de casa. O termo é hoje utilizado para indicar um fenômeno caracterizado pelo deslocamento de indivíduos ou populações, de uma região para outra. Esse deslocamento pode ocorrer entre as regiões rurais e urbanas, assim como também entre regiões urbanas e rurais de uma mesma região, país ou entre países.

Segundo Robert Park (1928), os períodos de migração são marcados por severas mudanças em uma sociedade. O autor aponta duas características principais dessas mudanças: a primeira é a mudança cultural, gerada pelo contato entre povos diferentes; a segunda é a mudança racial, posterior à cultural, que mestiça as famílias de ambas as culturas. Assim, a migração é a entrada, pacífica ou não, de um povo estranho no território de um outro povo. O contato entre os dois grupos gera uma quebra com a tradição de ambos os povos e possibilita que os indivíduos experienciem organizações ou concepções diferentes das que estão habituados.

No conto, o contato com o estrangeiro está marcado na escola que os filhos de imigrantes frequentam, nos imigrantes de roupas descombinadas, no cheiro da rua e em Azhar. No conto, entretanto, há uma estrutura social que é branca e racista e que recusa a mudança que ocorre no país com a chegada de imigrantes, o nascimento de seus filhos (que são ingleses) e a renovação do que significaria ser uma pessoa inglesa em termos de raça e também cultura. A escola é um dos ambientes em que ingleses e filhos de imigrantes são forçadamente postos em contato e as agressões ocorrem por esse sentido. Azhar é um garoto inglês mestiço, filho de pai paquistanês, e pode ser fisicamente identificado enquanto tal. A narrativa não retrata as quebras de tradições britânicas, mas o momento do conflito entre as duas culturas.

O conto se insere em uma narrativa contra as narrativas da cultura hegemônica, relatando um momento de conflito interno que termina por renovar o conceito de pessoa inglesa, ou da própria nação, ao narrar a história do garoto mestiço. A partir de Helen Gilbert e Joanne Tompkins (1996), se entende o conceito de pós-colonialismo. Neste, o termo é utilizado além do fator cronológico, que abrange o período após a declaração da independência de um determinado país, mas em um processo de contestação e recusa do colonialismo nos níveis narrativo-discursivo e também nas estruturas de poder presentes na sociedade. Isto é, identificando o atual poder e controle do país colonizador sobre o país colonizado.

Um dos fenômenos perceptíveis nos países que foram colonizados é o desejo de migração para o país colonizador, como o caso do pai de Azhar. Esse desejo indica que os estudos pós-coloniais não devem se limitar aos efeitos do processo de colonização apenas nos países colonizados, mas também nos países colonizadores. Como Edward Said (2011) aponta, o contato modifica ambos, colonizador e colonizado, e a prosperidade, bem como o conforto, experienciados pelos cidadãos do país colonizador são pagos pela miséria e exploração dos colonizados.

A migração nesse contexto parte da percepção de um determinado indivíduo desse desnível existente entre os dois países e o desejo de mudar a situação que lhe é imposta. A consciência dessa disparidade só é concretizada enquanto migração no caso do cidadão médio que possui dinheiro suficiente para efetuar o processo migratório, mantendo os miseráveis no contexto de exploração. O pós-colonialismo vivido pelos países colonizadores, então, é presente de duas formas: as riquezas exploradas dos colonizados e o fluxo migratório oriundo das colônias.

Em sua análise, Frantz Fanon (2008) determina dentro do processo migratório entre as ex-colônias francesas e a França pressupostos que podem ser aplicados a migração das antigas colônias e à migração das pessoas de cor. O autor percebe que o imigrante desses países é retirado de sua cultura e precisa se adaptar à cultura dos colonizadores. Adaptar-se a essa cultura implica na perda ou atenuação da cultura vivida no país de origem, em um processo de desculturação que reafirma o poder do colonizador. No caso dos imigrantes negros, a diferença racial e estética é demasiadamente marcada em um discurso colonial que inferioriza a heterogeneidade, impondo a branquitude enquanto um padrão. Fanon aponta o desejo nítido dessas pessoas por se casarem com pessoas brancas como uma consequência desse processo. Um dos pontos que o autor ressalta como facilitador do processo migratório é a língua (quando a imigração é para o país colonizador), que possibilita a comunicação.

No conto, apesar do choque entre as duas culturas, o esforço do pai para que o filho se adapte à cultura britânica. Temos o trecho:

Original:	Proposta de tradução:
Azhar was accustomed to being with his family while grasping only fragments of what they said. He endeavoured to decipher the gist of it, laughing, as he always did, when the men laughed, and silently moving his lips without knowing what the words meant, whirling, all the while, in incomprehension. (KUREISHI, 1997, pp. 50-51)	Azhar estava acostumado a estar com a sua família entendendo apenas fragmentos do que eles diziam. Ele se esforçava em pegar a essência, rindo, como sempre fez, quando os homens riam e movendo silenciosamente os lábios sem saber o que as palavras significavam, rodopiando o tempo todo, em incompreensão.

O trecho é posterior a chegada de Azhar e sua mãe em casa e é o último parágrafo do texto. A incompreensão de Azhar em relação à família reflete uma estratégia por parte de seu pai de não ensinar ao garoto as línguas de seu povo, acreditando que o inglês é o suficiente para o garoto. Azhar é posicionado, assim, enquanto um constante estrangeiro em relação à família de seu pai e à sua cultura, se mantendo em incompreensão no que diz respeito a essa relação. A família do pai do garoto, “moved, along with hundreds of thousands of others, to Pakistan”¹³ (KUREISHI, 1997, p. 46). Isto é, é uma família que imigrou para o país em sua origem e é uma família muçulmana. Apesar disso, quando o garoto chega em casa, seu pai toma cerveja, um dos hábitos proibidos pela sua religião de

¹³ Proposta de tradução: O restante de sua família se mudou, junto com centenas de milhares outros, para o Paquistão.

origem, demonstrando um desligamento em relação aos paradigmas éticos e culturais propostos por sua cultura e religião. Outro aspecto que demarca essa adaptação à cultura estrangeira, é o desejo de embranquecimento apontado por Fanon (2008), em que sua esposa é uma mulher branca e seu filho produto de um processo de afastamento de sua cultura.

Nos estudos de Abdelmalek Sayad (1998), o imigrante é abordado a partir de seu papel pragmático, visto a partir do colonizador. Em sua percepção, o imigrante é entendido enquanto força de trabalho provisória. Isso permite pensar neste estrangeiro como um indivíduo que não tem poder de escolha. Apesar dos desejos de mudança que um possa ter anteriormente à migração, quando esta ocorre, eles são forçados a ocupar os postos de trabalho que lhes são oferecidos, comumente vagas que os cidadãos do país não se interessaram por ocupar, determinando um trabalho insalubre e mal pago para os imigrantes, condenando-os às periferias. São vistos como não-pertencentes à comunidade e mera força de trabalho provisória, indivíduos que podem ser devolvidos à sua nação de origem quando não forem mais necessários.

No conto, apesar de o pai não ser um imigrante de acordo com a concepção estereotipada de sua esposa, possui um trabalho mal remunerado. O pai é operário em uma fábrica de graxa, o que reflete em um baixo poder econômico, um apartamento como anteriormente apresentado e a sua impossibilidade de publicação. No texto, é dito que o “But Father didn’t have a sure grasp of the English language which was his, but not entirely, being ‘Bombay variety, mish and mash”¹⁴ (KUREISHI, 1997, p. 47). O pai tenta ser um escritor, mas não tem os seus textos publicados. Quando relacionada à função atribuída ao imigrante, se torna clara a impossibilidade de publicação do pai, porque esse escreve em um inglês que demonstra diferenças em relação aos padrões ingleses da língua. Independentemente do tema, sua escrita revelaria diferenças linguísticas que por si só representam um contra-discurso acerca do que é a própria língua inglesa, o imigrante que não é analfabeto, e marca consequências do processo colonizador. Por isso, é um discurso que precisa ser silenciado. Sua escrita reflete características que, mesmo editado por um professor aposentado, seu vizinho, se mantém em diferença com os paradigmas britânicos.

O imigrante é um indivíduo que pode, ou não, estar em situação de diáspora. William Safran (1991) define alguns critérios para determinar diáspora. Dentre eles, são

¹⁴ Proposta de tradução: Mas Pai não tinha o grapeado certo do inglês, que era seu, mas não inteiramente, sendo "variedade Bombay, mish e mash".

fundamentais a preservação de uma memória coletiva e da visão mítica acerca da terra natal. O indivíduo vive em um país, mas o sentimento de saudade de sua terra natal é constante e a aceitação completa da cultura do país em que vive lhe é impossível. Em determinados grupos, a possibilidade de diáspora é complexa. Se pensado a partir da relação entre colonizador e colonizado, a idealização e a mitificação não é do país de origem, mas do país do colonizador.

O conceito proposto pelo autor é demasiadamente complexo no conto:

Original:	Proposta de tradução:
<p>These conversations were often a prelude to his announcing that they were going ‘home’ to Pakistan. There they wouldn’t have these problems. (...)</p> <p>Not that the idea of ‘home’ didn’t trouble Father, he himself had never been there, his family had lived in China and India; but since he’d left, the remainder of his family had moved, along with hundreds of thousands of others, to Pakistan. (KUREISHI, 1997, p. 46).</p>	<p>Essas conversas eram muitas vezes um prelúdio para anunciar que eles iriam para "casa", para o Paquistão. Lá eles não teriam esses problemas. (...)</p> <p>Não que a ideia de “casa” não perturbasse Pai. Ele mesmo nunca esteve lá. Sua família viveu na China e na Índia, mas, desde que ele foi embora, o restante da família se mudou, junto com centenas de milhares outros, para o Paquistão.</p>

Na família, o pai, os tios e o avô são os únicos imigrantes. Quando propõe um retorno para casa, a sua noção de casa é inconcreta, também, por ter vivido em diversos locais e nunca ter estado onde afirma ser sua casa. Apesar dos diversos recursos utilizados por ele para se adaptar à cultura inglesa, a recusa dos ingleses em relação a ele e seu filho o impulsiona a imigrar novamente. A imigração, entretanto, não pode ser “de volta para” porque sua noção de casa está ligada não a uma de suas antigas casas, mas a um lugar no qual nunca esteve, o Paquistão, ao seu imaginário acerca desse lugar, no qual acredita que seria bem recebido. Isto é, seu entendimento parte do mito sobre o país colonizador, para o qual migra, e o mito acerca do Paquistão, que seria sua noção de casa e país para imigrar, não representando saudade, mas uma ilusão em relação ao lugar. A saudade pode existir entre o pai e uma situação em que não fosse posto em uma situação de subalternidade, mas não é demonstrado em relação a um lugar.

Diversas famílias imigrantes, entretanto, decidem permanecer no país para o qual migraram e tem sua prole em uma terra que para eles é estrangeira, mas que para os filhos é natal. Ivy Daure e Odile Reveyrand-Coulon (2009) afirmam que nas famílias imigrantes, a família, a escola e as instituições socioculturais do país não transmitem a mesma tradição. A família é o ambiente em que os filhos dos imigrantes podem ter contato com a cultura dos pais, enquanto a mensagem transmitida nas outras instituições

será diferente. A cultura familiar não será reforçada pela sociedade, que tem parâmetros culturais diferentes dos familiares, podendo ser contraditórios aos conceitos transmitidos em casa. Por esse motivo, a formação do filho do imigrante é diferente tanto da formação do imigrante quanto da formação dos indivíduos que não vêm de famílias imigrantes, um duplo exílio.

É nesse processo em que se insere Azhar. O garoto é marcado por incompreensões. A primeira dessas incompreensões é a sua incapacidade de entender que os ataques dos vizinhos em relação a si e ao pai são motivados por entendimentos racistas acerca de pessoas de cor. Sua incompreensão é também marcada quando chega em casa e é incapaz de entender o que seus familiares dizem. O garoto percebe, entretanto, diferenças entre o comportamento de sua família escutando a transmissão de críquete e os ingleses. O que ocorre, no caso do garoto, é uma descontinuidade no processo de formação. Enquanto o processo de formação de seu colega de sala, Little Billy, imita o seu pai e tem respaldo social para isso até mesmo em suas agressões, quando ninguém as impede, Azhar enfrenta descontinuidades. Isso está presente nas línguas faladas em casa que ele não compreende; a língua inglesa falada pelo pai, que não está de acordo com os padrões que lhes são impostos; a formação que é, também, influenciada pela mãe e seus conceitos racistas; a própria caracterização negativa da comida presente em sua casa. Isto é, o garoto cresce entre dois sistemas ontológicos que se confrontam, o inglês e o paquistanês, que se opõem e é posto em posições estrangeiras em ambos os ambientes que frequenta, a casa, com suas instituições “paquistanesas” e a rua, com suas instituições inglesas.

Em relação a sua estrutura, o conto apresenta como característica proeminente um certo apagamento daquilo que não é essencial à cena descrita e, assim como não é possível descrever nitidamente os espaços em que o conto ocorre, o número exato de personagens é indefinido, já que parte das cenas requerem personagens puramente figurativos, como as pessoas omissas do ônibus em que estavam, que não possuem fala ou ações que interfiram na narrativa.

1.2 With Your Tongue Down My Throat

O segundo conto abordado nessa dissertação, *With Your Tongue Down My Throat*, é dividido em quatro partes numeradas. Nas duas primeiras partes, a narrativa acontece na Inglaterra; um terceiro momento em que Nina viaja para o Paquistão; um terceiro em

que Nina retorna à Inglaterra. Essa separação será utilizada para expor a organização do conto.

O conto é composto por duas narrativas, uma interna à outra. A primeira narrativa é revelada apenas na última parte do conto. Howard é o namorado de Deborah, a mãe de Nina, e é ele quem escreve o conto, fingindo ser Nina. Nas três primeiras partes, é afirmado que o texto se trata de um diário escrito por Nina relatando o seu encontro com a sua irmã e, posteriormente, sua ida ao Paquistão e o encontro com o resto da sua família Paquistanesa.

As quatro partes do texto são os diferentes momentos do texto. Elas são, ainda, particionadas em blocos narrativos menores, similares a cenas, separados como no exemplo abaixo.

Soon he is asleep. Nadia unstraddles him and moves to a chair and has a little cry as she sits looking at him. She only wants to be held and kissed and touched. I feel like going to her myself.

When I wake up it's daylight and they're sitting there together, talking about their favourite subject. The Flounder is smoking and she is trying to masturbate him.

A figura acima é um exemplo das divisões internas ao texto. Se sabe que Hanif Kureishi trabalhou na escrita de roteiros, trazendo aspectos do gênero roteiro para a escrita do conto. Dois dos aspectos são proeminentes. O primeiro se refere à construção do texto pensado a partir de cenas, que se justapõem na composição de uma narrativa. Um segundo aspecto é a linguagem do conto.:

Original:	Proposta de tradução:
'But the palate is a sensitive organ,' Ma says. 'You should cultivate yours instead of 'Just stop talking if you've got to fucking lecture.' (KUREISHI, 1997, p.65)	- Mas o palato é um órgão sensível - Ma diz -Você deve cultivar o seu ao invés de - - Só cala a boca se é pra dar palestra.

Por sua relação com o gênero roteiro, o conto é oralizado, permitindo a quem o lê uma performance e a potência dessa oralidade, incluindo um ritmo acelerado, por vezes interrompido. O trecho é parte do diálogo entre Nina e sua mãe e representa esse ritmo mais acelerado entre as falas, que tende a interpelar as falas de algum personagem. É necessário perceber, ainda, que o conto é um diário. O seu projeto de escrita forja-se em:

Original:	Proposta de tradução:
<p>It's Howard Who asked me to write this diary, who said write down some of the things that happen. My half-sister Nadia is about to come over from Pakistan to stay with us. Get it all down, he said. (KUREISHI, 1997, p.62)</p>	<p>Foi Howard quem me pediu para escrever esse diário, que disse escreva algumas das coisas que acontecerem. Minha meia-irmã Nadia está vindo do Paquistão para ficar aqui. Anote tudo, ele disse.</p>

O conto retrata o encontro de Nina com sua irmã, Nadia. Nina é uma garota inglesa, filha de imigrante paquistanês e mãe inglesa. Seus pais nunca se casaram e, quando sua mãe está grávida, se separam e ela poucas vezes se encontra com o pai. Ele mora no Paquistão, mas ela não conhece o país, ou sua família. O encontro com a irmã é a primeira vez que a vê. É o processo de conhecimento entre as irmãs, no qual percebem as diferenças entre elas.

Nina é a personagem principal do conto, autora e narradora do diário que lemos. Ela é uma jovem filha de imigrante paquistanês e mãe britânica. Seus pais são divorciados. Seu pai é rico, mas na separação de sua mãe e em seu retorno ao Paquistão, a riqueza do pai não é estendida à Nina ou à sua mãe. Ela mora na periferia londrina e é jovem, mas sua idade exata não é revelada. O uso excessivo de drogas, aborto, prostituição, fugas de casa e tentativas de homicídio são indicativos que permitem afirmar que Nina não é um personagem feliz onde vive.

Nina vai ao Paquistão pela primeira vez. Lá convive com sua família e entende que não é semelhante a eles. Na viagem, conhece suas duas irmãs mais velhas e é possível que conheça melhor o pai. Conhecer o pai foi-lhe decepcionante porque o homem que na Inglaterra era pouco visto e, quando as visitava, trazia presentes, é observado sem esses artifícios. Não se tornam amigos, no conto. Nina conhece um garoto, também mestiço com quem se relaciona. Sua irmã lhe compra a passagem de volta para a Inglaterra após Nina presenciá-la em uma situação desconfortável, se relacionando sexualmente com um dos amigos do pai.

É revelado que Howard é o verdadeiro autor do conto e que a Nina cujo relato lemos é um personagem escrito por ele, mas também parte de seu mundo social. Howard envia a história para publicação. Deborah envia uma carta para ele na qual é revelado que a narrativa criada por Howard engana o leitor e que muito do que é escrito não condiz com os acontecimentos vivenciados pela personagem. Nina decide não mais morar com sua mãe. Ela e Billy namoram.

O projeto de escrita proposto no texto é falso em relação a ser um diário e a se representar. No trecho que revela o projeto, se percebe um narrador autodiegético, em que sua vida protagoniza a narrativa, em uma narrativa ulterior, mas próxima do objeto narrado, por se tratar de um diário. O fato de Howard ser o verdadeiro escritor do texto traz mudanças no entendimento acerca da narração, já que ele é o seu autor e Nina é uma das suas personagens. Uma das primeiras mudanças é entender o narratário do conto. Enquanto um diário é direcionado a si, no sentido de guardar as memórias de um e não deve ser lido por terceiros. Howard é um roteirista para a televisão. O seu texto tem por objetivo confrontar Nina e Deborah com a sua representação da realidade em que ambas viviam, mas é, também, um texto que tem por objetivo vender. Isto é, retira um objeto da esfera privada e torna público em um nível que potencialmente seria televisionado, expondo Nina e sua mãe. Seu caráter de escrita é biográfico, mas, assim como o diário deixa de ser confiável, a escrita de Howard como um todo não é confiável. Após se revelar que, “então, todo tempo, fui eu, puxando rostos, falando em línguas, posando e atentando contra verdade com mentiras. E também, eu só queria ser Nina”.

A falta de confiança no texto impõe questionamentos à narrativa apresentada. Se Howard assume que comete atentados contra a verdade, é possível perceber que esses atentados ocorrem em diferentes graus. Há cenas completamente inventadas por Howard, como a cena do aborto; há cenas em que Howard é um dos personagens representados e escreveu algo que faz parte de sua vivência; há cenas que Howard não é um dos personagens e que são fruto de narrativas de Nina ou de Deborah, distanciando-o ainda mais do acontecimento, porém aproximando-o da escrita de narrativas orais.

O apartamento onde a personagem principal, Nina, vive é de extrema importância por ser onde muito da primeira parte ocorre. Não é dada uma descrição detalhada da casa, exceto que está situada no nono andar. Sabe-se apenas que na casa há dois quartos, um aparelho de televisão na sala e uma mesa, onde a personagem descansava os pés. A vizinhança em que Nina e sua mãe moram é situada na periferia londrina:

Original:	Proposta de tradução:
<p>The estate looks like a building site.- There's planks and window frames everywhere - poles, cement mixers, sand, grit, men with mouths and disintegrating brick underfoot.</p> <p>‘So?’ he says.</p> <p>‘It's rubbish, isn't it? Nadia will think we're right trash.’</p>	<p>A propriedade parece um local em construção. - Tábuas e janelas por todo lado - postes, misturadores de cimento, areia, brita, homens com máscaras e tijolos desintegrando sob os pés.</p> <p>- Então? - ele diz.</p> <p>- Tudo é lixo, não é? Nadia vai pensar que somos todos lixo.</p>

Podemos perceber que a região não é nova, mas é periférica e pobre. O local parece com uma área em construção. A construção e a ruína parecem uma só na estrutura em que as duas vivem. A vida que levam é decadente, triste. Há no texto uma ligação íntima entre o espaço e os personagens. Kureishi não descreve muitas das coisas que circundam ou participam das cenas, dando uma importância especial às partes em que há algo descrito.

Apesar de algumas descrições físicas acerca do espaço, a narradora descreve demasiadamente pouco os personagens a partir de seus aspectos físicos. Fisicamente, Nina não se descreve completamente, mas descreve a irmã, Nadia, e apresenta as características dela em contraste com suas próprias características. Parte de sua aparência surge em um diálogo com sua irmã:

Original:	Tradução:
<p>‘The black suits your hair,’ I manage to say. What a vast improvement on me, is all I can think. Stunning she is, dangerous, vulnerable, superior, With a jewel in her nose.</p> <p>‘But doesn't it . . . doesn't it make me look a little rough?’</p> <p>‘Oh yes! Now we're all ready to go. For a walk, yes? To see the sights and everything’</p> <p>‘Is it safe?’</p> <p>‘Of course not. But I've got this.’</p> <p>(KUREISHI, 1997, p.70)</p>	<p>- O preto combina com o seu cabelo. - eu consigo dizer. O tamanho da melhoria é tudo que posso pensar. Deslumbrante, ela é, perigosa, vulnerável, superior, com uma joia no nariz.</p> <p>- Mas, não... não me faz parecer um pouco bruta?</p> <p>- Ah, sim! Agora estamos prontas para ir. Caminhar, Ok? Para ver as atrações e tudo.</p> <p>- É seguro?</p> <p>- Claro que não. Mas eu tenho isso.</p>

“Bruta” é a maneira que Nadia se descreve quando a irmã a veste com suas roupas. A palavra, no caso, poderia ser traduzida por ‘grosseira’. O meio em que vive requer vestimentas que lhes são estranhas. As roupas de Nina, jeans 501s pretos da Levi’s, polo e jaqueta de couro preta, apontam para um grau de proteção necessário para viver na vizinhança que não é similar ao da vizinhança da irmã. O aspecto da roupa é intensificado pelo que carrega, em que “This”, na última linha, se refere a um canivete que carrega para a sua proteção. A roupa forma uma armadura necessária à personagem para sobreviver na sociedade em que está situada, enquanto à irmã essa dureza não é desejável, pois está inserida em um ambiente em que as violências que podem ocorrer à Nina ou não existem, ou são atenuadas.

Nadia é uma das três irmãs paquistanesas de Nina. É desconhecida pela personagem até sua viagem a Londres. Ela e Nina possuem a mesma idade, tendo nascido com apenas um dia de diferença uma da outra. Nadia representa outro background cultural e econômico. Enquanto Nina vive na sarjeta social gerada pela pobreza, pelo uso de drogas e a prostituição, Nadia deseja se tornar médica e tem meios para tal. Fisicamente, quando avista a irmã pela primeira vez, espera que seja um espelho de si:

Original:	Proposta de tradução:
<p>You're smaller than me. Less pretty, If I can say that. Bigger nose. Darker, of course, with a glorious slab of hair like a piece of chocolate attached to your back. I imagined, I don't know why (pure prejudice, I suppose), that you'd be wearing the national dress, the baggy pants, the long top and light scarf flung all over. But you have on FU jeans and a faded blue sweatshirt - you look as if you live in Enfield. We'll fix that. (KUREISHI, 1997, pp 66-67)</p>	<p>Você é menor que eu. Menos bonita, se posso dizer isso. O nariz é maior. Mais escura, naturalmente, com um glorioso bloco de cabelo como um pedaço de chocolate preso às suas costas. Eu imaginei, não sei porque (puro preconceito, imagino), que você estaria usando o traje nacional, as calças largas e o lenço longo enrolado. Mas, você está de jeans da FU e um suéter azul desbotado - você parece como se você vive em Enfield. Vamos consertar isso.</p>

Ela, entretanto, não é o espelho esperado. As diferenças não revelam os motivos para a irmã considerá-la menos bonita. Exceto que é menor e sua pele mais escura. As expectativas de Nina prosseguem ao imaginar que as roupas da irmã seriam de um modo, quando são de outro. A visão que tem da irmã e, conseqüentemente, do que seria um cidadão paquistanês é exotizada. As roupas da irmã são diferentes das expectativas de Nina, elas são representadas pelo bairro que Nina menciona: Enfield. Isto é, são diferentes do bairro em que Nina mora, logo, precisam ser mudadas. Essa tentativa de espelhamento na irmã, entretanto, não será algo simples.

A Londres que Nina conhece carrega essa perspectiva de ruína. A cidade para ela é onde ela esteve, onde fez cada coisa. A cidade é a própria Nina, quando, após conhecer a irmã, ela afirma que:

Original:	Proposta de tradução:
<p>(...) I feel such a need to say everything in the hope of explaining all that I give a guided tour of my heart and days. I explain (I can't help myself): this happened here, that happened there. I got pregnant in that squat. I bought bad smack</p>	<p>(...) Eu sinto tanta necessidade de dizer algo na esperança de explicar tudo que eu faço um tour guiado pelo meu coração e dias. Eu explico (eu não me ajudo): isso aconteceu aqui, aquilo aconteceu ali. Eu fiquei grávida naquela ocupação. Eu</p>

<p>from that geezer in the yellow T-shirt and straw hat. I got attacked there and legged it through that park. I stole pens from that shop, dropping them into my motorcycle helmet. (A motorcycle helmet is Very good for shoplifting, if you're interested.) Standing on that corner I cared for nothing and no one and couldn't walk on or stay where I was or go back. My gears had stopped engaging with my motor. Then I had a nervous breakdown. (KUREISHI, 1997, p. 72)</p>	<p>comprei uma massa ruim desse cara de camiseta amarela e chapéu de palha. Eu fui atacada lá e me arrastei por esse parque. Eu roubei canetas daquela loja, pegando as canetas e deixando cair no meu capacete de moto (Um capacete de moto é muito bom para roubar em lojas, se você estiver interessada). De pé, naquela esquina, me preocupava com nada nem ninguém e não podia seguir em frente, ou ficar onde eu estava, ou voltar. Minhas engrenagens pararam de funcionar. Então, eu tive um colapso nervoso.</p>
---	---

A cidade apresentada por Nina não representa um passeio turístico por Londres, mas uma narrativa de sua história. Nina esperava que sua irmã seria o seu espelho e para concretizar essa perspectiva acerca de sua irmã, a leva por sua vida. O espaço, assim, está ligado à vida, no sentido de serem as memórias de Nina que agregam valor ao espaço apresentado à irmã, e não o oposto. A resposta da irmã, entretanto, não é a mais agradável. Ela afirma “- Mas meu pai me falou de lugares tão lindos! (...) E você me mostra a sujeira! - Ela chora. Ela toca o meu braço. -Oh, Nina, seria tão amável se você pudesse fazer o esforço para me mostrar algo atraente”. Nina queria conhecer e ser conhecida pela irmã, mas o seu objetivo e o objetivo da irmã eram divergentes. Nadia queria conhecer Londres, a irmã era o meio que tinha para realizar o seu desejo.

Percebe-se ainda que a cidade mostrada por Nina é “sujeira” para Nadia. Isso demonstra diferenças éticas entre as duas, no sentido de as atitudes de Nina não estarem de acordo com o que Nadia acredita, mas também que a própria irmã é sujeita aos seus olhos. Pontuo, ainda, que Nina não conseguia imaginar ou descrever Nadia porque não a conhecia, mas Nadia conhecia Nina a partir do que era narrado por seu pai de volta ao Paquistão, o que é revelado cenas depois, ao contar à Nina o que o pai afirmava sobre ela quando voltava para casa. No desinteresse de encontrar a irmã, a cidade que Nadia tinha interesse em conhecer e a cidade que Nina tinha interesse em mostrar eram duas Londres diferentes.

O que é interessante para Nadia é a Londres dos ricos.

Original:	Proposta de tradução:
<p>Something attractive. We'll have to get the bus and go east, to Holland Park and round Ladbroke Grove. This is now honeyed London for the rich. Here there are La restaurants, wine bars, bookshops, estate agents more prolific than doctors, and attractive people in black, few of them ageing. Here there are health food shops where you buy tofu, nuts, livé—culture yoghurt and organic toothpaste. (KUREISHI, 1997, p. 72)</p>	<p>Algo atraente. Teremos que pegar o ônibus e ir para o leste, para Holland Park e Ladbroke Grove. Agora, essa é a Londres adocicada para os ricos. Aqui, La restaurants, wine bars, livrarias, agentes imobiliários mais prolíficos que médicos e pessoas atraentes de preto, poucos deles envelhecimento. Aqui, lojas de alimentos saudáveis, onde você compra tofu, nozes, iogurte livé-culture e creme dental orgânico.</p>

--	--

Londres não é uma cidade, mas uma multiplicidade de cidades que coexistem, histórias múltiplas que coabitam o mesmo espaço. A Londres apresentada à Nadia , voltada para os ricos, é diferente da Londres que Nina está acostumada. Enquanto a primeira está em ruínas, incompleta e negligenciada, a segunda é “honeyed”, açucarada aos olhos de quem a observa. Os conteúdos também são diferentes. Enquanto a primeira é feia aos olhos, a segunda é atrativa e direcionada ao consumo. As duas irmãs se encaixam em diferentes Londres porque economicamente, culturalmente e socialmente as duas são diferentes. Apesar de irmãs, Nina representa a classe operária. Ela é pobre, como sua vizinhança, enquanto Nadia era rica no Paquistão e trás consigo esse olhar de ex-colônia que deseja ser reconhecida na metrópole.

A família paquistanesa é rica. A casa é grande e confortável, com empregados e motorista. A casa está localizada em uma propriedade vizinha das propriedades de pessoas das forças armadas, podendo o pai ser um deles. Todas as casas são grandes, com jardins verdes, guardas e, algumas, piscina. A realidade da família contrasta com a de Nina na Inglaterra, mas também com a realidade vivida fora dessas casas. Nina aponta que os paquistaneses parecem malnutridos, enquanto os homens paquistaneses que frequentam a casa de seu pai são gordos. Sobre o Paquistão, descreve:

Original:	Proposta de tradução:
I walk away and dodge a legless brat on a four-wheeled trolley made out of a door, who hurls herself at me and then disappears through an alley and across the sewers. Everywhere the sick and the uncured, and I’m just about ready for In Inch when everyone starts running. (KUREISHI, 1997, p. 87)	Eu vou embora e esquivo de uma pirralha sem pernas em um carrinho de feito de uma porta. Ela se atira em mim e depois desaparece em um beco e pelos esgotos. Em todos os lugares, os doentes e os incurados e eu estou quase pronta para o almoço quando todo mundo começa a correr.

Há o contraste entre classes quando pensado a partir do encontro com a irmã, mas também a partir da visita ao Paquistão. A garota deficiente não possui um meio de transporte adequado, como uma cadeira, mas um carrinho improvisado e feito a partir de uma porta. A situação é particular à menina, mas outras doenças são presenciadas por Nina e, somado ao esgoto a céu aberto, dão uma impressão de completa falta de assistência para os pobres, enquanto os ricos têm banquetes e bebida. A violência do Estado é essa da não assistência, mas também o motivo para ocorrerem: a chegada de soldados. Nenhuma violência por parte deles é narrada pois Nina foge ao perceber que

todos corriam, mas há uma violência em sua potência em iminência na fuga das pessoas do local assim que os soldados chegam.

A casa de seu pai é estruturada em duas áreas principais: há uma área social e uma outra direcionada exclusivamente às mulheres da família. O quarto de Nina, entretanto:

Original:	Proposta de tradução:
<p>My room, this cell, this safe, bare box stuck on the side of my father's house, has a stone floor and whitewashed walls. It has a single bed, my open suitcase, no wardrobe, no music. Not a frill in the grill. On everything there's a veil of khaki dust waiting to irritate my nostrils. The window is tiny, just twice the size of my head. So it's pretty gloomy here. Next door there's a smaller room with an amateur shower, a sink and a hole in the ground over which you have to get used to squatting if you want to piss and shit. (KUREISHI, 1997, pp. 84-85)</p>	<p>Meu quarto, essa cela, esse cofre, caixa pelada presa na lateral da casa de meu pai, tem um chão de pedra e paredes branqueadas. Tem uma cama de solteiro, minha mala aberta, sem guarda-roupa, sem música. Nem um adorno. Em tudo, um véu de poeira caqui esperando para irritar minhas narinas. A janela é pequena, apenas o dobro do tamanho da minha cabeça. Então, é muito triste aqui. Na porta ao lado, um quarto menor com uma ducha, uma pia e um buraco no chão sobre o qual você tem que se acostumar a ficar agachada, se você quiser mijar e cagar.</p>

O quarto em que Nina dorme não pertence à casa do seu pai. É uma área externa, anexa à casa. Novamente o espaço revela uma característica acerca dos personagens. Embora Nina tenha recebido na Inglaterra sua irmã com o desejo de conhecê-la, sua recepção no Paquistão foi diferente. Apenas Nadia chamava Nina de “irmã”, enquanto suas duas outras irmãs se referiam a ela como “prima”. O pai a chamava pelo nome por não encontrar outro modo de a nomear. Nina era uma filha bastarda e tratada com distanciamento, assim como o seu quarto, porque não pertencia verdadeiramente à família. O quarto pertence a uma área limítrofe, que força alguma relação de pertencimento, mas não o suficiente para ser interna à área da casa, ou à família.

A vizinhança onde moram é descrita em seu caminho para fora da propriedade. “Nós dirigimos vagarosamente pela propriedade em que Pai vive com as outras pessoas do Exército, Marinha e Força Aérea: casas grandes e bangalôs grandes afastados da estrada, com sprinklers no gramado, algumas com piscinas, todas com guardas”. A realidade paquistanesa em que a família de Nina está inserida é diferente da que ela está habituada. Logo, o choque entre ela e a família é não apenas de ordem ético-cultural, mas também de classes. O contraste econômico entre a vizinhança londrina e a paquistanesa é gritante. A riqueza de seu pai só lhe confere algum conforto no Paquistão, mas na Inglaterra não garante a ela qualquer possibilidade que difira da pobreza.

Em contraste com a riqueza das casas, as pistas refletem o descaso e a corrupção no país. Ela diz: “Que estrada de bosta e sem diversão, como dirigir na lua. Pai diz que os construtores roubam os materiais, açoitam e depois não há o suficiente para terminar a estrada. Então eles simplesmente param e deixam trechos inteiros incompletos.”. Talvez, o contraste entre a riqueza e a pobreza Londrina é que em Londres as ruínas são as áreas pobres. No Paquistão, a corrupção atinge de algum modo a todos, na incompletude dos serviços públicos, com o diferencial de que os ricos conseguem recursos para contornar esses problemas. Há algum poder que extrapola o poder econômico, ou o poder do burguês.

Deborah, a mãe de Nina, é uma senhora de meia idade. Ela é professora de drama, solteira e participa do movimento feminista. É um personagem ambíguo, que é descrito como uma pessoa doce e dependente, mas que propõe a liberdade sexual feminina. Apesar disso, tem dificuldades para manter relacionamentos, é bastante carente, apesar de seu pensamento libertário. A profissão de Deborah parece uma ironia com sua personalidade, quando a palavra “drama” sai de sua acepção de “atuação” para a acepção ligada a uma personalidade dramática.

O pai é um personagem que não participa das partes do conto que ocorrem na Inglaterra. Apesar disso, seu espectro é presente. Ele surge nas expectativas de Nina e em conversas entre as duas irmãs, nas quais ela questiona sobre o pai. Percebe-se que ela não conhece o pai, mas que criou um personagem sobre ele e que, nos diálogos, consegue contrastar a persona criada com as impressões da irmã. Ir ao Paquistão é conhecer a casa do pai e conhecê-lo melhor e foi uma experiência desapontadora para a personagem. Na viagem, suas ilusões e a realidade se contrapõem, estabelecendo rupturas na identidade do pai. Sua ausência na vida da filha deixou questionamentos acerca do porquê ela não era amada. Ela percebe, entretanto, que o pai é um canalha. Não é claro o que esperava que o pai fosse, ou como deveria agir, mas em “And this is what you were doing while I sat in the back of the class at my school in Shepherd’s Bush, pregnant, wondering why you didn’t love me”¹⁵ (Kureishi, 1997, p.88) é claro que a imagem construída acerca do pai e o que encontrou não se correspondem e que o pai a desapontou.

As irmãs mais velhas de Nina são chamadas por ela Lunática e Sinistra. Elas são divorciadas e retornaram para a casa do pai. Elas não têm interesse em conhecer Nina.

¹⁵ Proposta de tradução: Proposta de tradução: E isso é isso que você estava fazendo enquanto eu estava sentada no fundo da sala da minha escola na Shepherd's Bush, grávida, me perguntando por que você não me ama.

Como já citado, quando se referem a ela, a chamam de prima. Para elas, Nina é um membro clandestino da família, inferior às duas e à outra irmã. Sobre a mãe delas, é apenas dito que permanecia em seu quarto o tempo todo e que não falava inglês.

Billy é um personagem interessante. Assim como Nina, ele é um mestiço entre um paquistanês e uma pessoa branca, nascido no Canadá. Assim como Nina, era mal visto pela família de Nina. Unido à desilusão e à desconstrução da imagem que Nina tinha acerca da família são os dois aspectos relevantes da viagem ao Paquistão somados a conhecer Billy. Com ele surge a possibilidade de comunidade para Nina, percebendo seu deslocamento em relação às comunidades inglesa e Paquistanesa. No conto, ambas as comunidades permanecem separadas. Nina não consegue permear as duas no sentido de não se estabelecer enquanto participante de duas comunidades distintas, ela não pertence verdadeiramente a nenhuma delas. Na fala de seu pai, Nina é “a half-caste wastrel, a belong- nowhere, a problem to everyone, wandering around the face of the earth with no home like a stupid-mistake-mongrel dog that no one wants and everyone kicks in the backside”¹⁶ (KUREISHI, 1997, p.100). Isto é, o mestiço é um erro.

Howard é o namorado da mãe. Ele é um escritor e é quem pede à Nina que escreva um diário anotando a visita da irmã. Na narrativa, é dito ser um homem egoísta e arrogante. A ausência de problemas é justificada por ele não se importar o suficiente e visitá-la apenas uma vez por semana. Todas as sextas-feiras a visita; se houver algum imprevisto, não retorna até a outra semana. Ele é descrito como um homem de aproximadamente 43 anos, que apenas veste roupas velhas e sujas. Howard é o personagem mais importante da última parte da história. Nesta, é revelado que o conto lido até aquele momento fora escrito, não por Nina, mas por ele e que as publicaria à revelia de Deborah, a mãe de Nina. Além disso, destrói a veracidade do diário apresentado nas duas primeiras cartas. Como revelado na carta de Deborah, parte do relato é composta por mentiras inventadas por ele.

¹⁶ Proposta de tradução: Uma imprestável meia-casta, uma pertence-a-lugar-nenhum, um problema, vagando pela face da terra sem casa como um vira-latas-erro-burro que ninguém quer e todo mundo chuta na traseira.

Capítulo 02: Tradução e mimese

Em sua teoria dos polissistemas, Itamar Even-Zohar (s.d.) percebe que os modelos de comunicação humana podem ser estudados enquanto sistemas. Para o autor, os sistemas são conjuntos de relações que podem ser fechadas ou abertas. Os modelos de comunicação são formados por uma multiplicidade de sistemas (por isso, polissistemas) abertos, heterogêneos e dinâmicos, frutos de fatores diacrônicos, culminando em um polissistema maior: o cultural, que os agrega em posições que podem ser mais centrais ou periféricas, dependendo do prestígio adquirido no polissistema. Sua concepção opõe os sistemas ao sincronismo, pontuando intersecções e historicidade em um polissistema e analisando-o a partir de suas transformações.

Dentre os sistemas que compõem a cultura, nosso objeto é a literatura e sua tradução. Gideon Toury (1995) afirma que as normas se ligam à tradução por revelarem determinadas concepções guiadoras e restritivas do ato tradutório, que são compartilhadas por um grupo em um determinado período. Para Toury, as normas são divididas em três tipos: norma inicial, normas preliminares e normas operacionais. A norma inicial retoma os escritos de Friedrich Schleiermacher (2010), nos quais afirma haverem duas possibilidades ao tradutor: levar o leitor ao texto, mantendo suas particularidades e produzindo um texto mais próximo da cultura fonte; ou levar o texto ao leitor, produzindo um texto que se adeque melhor à cultura-alvo. Apresenta ainda as normas preliminares e operacionais: as normas preliminares determinam fatores temporalmente anteriores ao ato tradutório, nelas, ocorre a seleção dos textos a serem traduzidos assim como os objetivos da tradução. As normas operacionais, por sua vez, regem o próprio ato tradutório, ocorrendo simultaneamente e guiando as decisões tomadas durante a tradução do texto, como a manutenção ou modificação de estruturas e escolhas lexicais. Em suma, as concepções guiadoras do ato tradutório variam em relação à cultura e à história, assim como em relação ao polissistema no qual se encontram.

Considerando que a tradução possui marcas históricas, partimos do conceito de história na teoria de Walter Benjamin (1985). Em uma de suas teses sobre a história, ele apresenta o “anjo da história” (BENJAMIN, 1985), que tem seu rosto voltado para o passado. De acordo com essa concepção, o passado não é uma cadeia de acontecimentos, o passado para o qual o anjo volta seu rosto e seu olhar, é uma catástrofe única, composta pelo contínuo acréscimo de ruínas dispersas aos pés dos homens. Apesar da suposta possibilidade de juntar os fragmentos do passado, é impossível que o faça, pois é acossado

por uma tempestade que o impele para o futuro e para o qual tem suas costas voltadas. O amontoado de ruínas cresce até o céu e essa tempestade é o progresso da história.

No que toca a história na literatura, Erich Auerbach (2009) e Edward Said (2011) contribuem epistemologicamente para a crítica literária. Em seu projeto de análise literária, Auerbach (2009) enfoca a mimese enquanto possibilidade de identificação dos valores de uma sociedade em um determinado período. Isto é, a consciência histórica materializada nas diferentes maneiras escolhidas pelos autores em diferentes períodos para falarem de suas vidas e das sociedades nas quais estavam inseridos. Said (2011), por outro lado, compreende a historicidade do texto enquanto o discurso representado nele. Assim, sua crítica é comparada, fundamentada na análise do discurso colonial presente nas obras literárias produzidas pelos países colonizadores acerca dos países colonizados.

Na imagem proposta por Benjamin, a impossibilidade de unir todos os fragmentos do passado impõe uma seleção dos fragmentos a serem unidos. Em outro texto a respeito da história, dessa vez em seu viés marxista, Walter Benjamin (1987) afirma que a história não pode perder de vista a luta de classes. A história não seria, ainda, confiável como despojo ao que vence a luta, cujos benefícios são fruto da barbárie, e o estudo de histórias nessa perspectiva questiona as narrativas dos que dominam. Afirma ainda que os monumentos da cultura são monumentos da barbárie dos dominadores, assim como a transmissão da cultura dominante. O autor não parte de uma concepção de completude da recuperação do passado, mas da apropriação de reminiscências de outrora. O objetivo é fixar uma imagem do passado em contraponto com a história do dominador, assim como a proposta de Said (2011) no contraponto da literatura comparada.

A essas acepções de história se acrescenta as de cultura, que são retiradas dos estudos de Roy Wagner (2012), Edward Said (2011) e da concepção de cultura como um polissistema, como afirmado por Even-Zohar (s.d.). Em *A Invenção da Cultura*, Roy Wagner afirma que o “fenômeno do homem” (WAGNER, 2015, p.37) é o objeto de estudo da antropologia. Este fenômeno é o corpo, a mente, as origens e a Arte. A esses elementos, Wagner denomina cultura, o próprio fenômeno do homem. O termo objetiva simplificar o fenômeno do homem a um nível de significância mais básico, de forma que o corpus de estudo possa ser estudado a partir de parâmetros universais, tornando mais fácil a compreensão desse fenômeno.

Em Wagner, o termo ‘cultura’ é ambíguo. Uma das acepções apresentadas é relacionada à cultura referente à “sala de ópera” (WAGNER, 2015, p.37), que está

associada à cultura elitista e erudita, cujo papel é refinar o homem. É, também o que se afirma ser a cultura institucional. O uso antropológico, entretanto:

Equivale a uma extensão abstrata da noção de domesticação e refinamento humano do individual para o coletivo, de forma que podemos falar de cultura como controle, refinamento e aperfeiçoamento gerais do homem por ele mesmo, em lugar da conspiciência de um só homem nesse aspecto. (WAGNER, 2015, p.77-78).

Ambos conceitos se ligam por meio da derivação de significado entre uma e a outra.

Na teoria de Edward Said (2011), cultura também representa um termo ambíguo. A primeira acepção apresentada se refere às práticas que são relativamente autônomas em relação aos campos social, político e econômico, como, por exemplo, a produção artística. Já a segunda acepção está relacionada ao conceito de elevação e refinamento do homem. Cultura pode ainda estar associada ao conceito de nação. Neste caso, seu papel é de diferenciar os que pertencem daqueles que não pertencem a uma determinada cultura. É uma função xenofóbica que visa cultura como fonte de identidade, onde não há espaço para multiculturalismo ou hibridismo.

Wagner entende as culturas que estuda em contraste com a sua própria cultura. Esse entendimento é uma narrativa acerca da outra cultura. Ele, entretanto, não é superior ao seu objeto de estudo, bem como sua cultura não o é. Essa “relatividade cultural” (WAGNER, 2015, p.40), ou diferença entre culturas, impõe dois pressupostos latentes à epistemologia da criação antropológica: primeiro, todos pertencem a uma cultura; segundo, todas as culturas são diferentes entre si, mas equivalentes em hierarquia. A relação que se estabelece com o objeto de estudo é dupla: o estudo é sempre em relação a algo, mas também está em relação com algo.

Wagner afirma:

Ao experienciar uma nova cultura, o pesquisador identifica novas potencialidades e possibilidades de viver a vida, e pode efetivamente passar ele próprio por mudanças de personalidade (WAGNER, 2015, p.43)

E:

No ato de inventar outra cultura, o antropólogo acaba por inventar a própria noção de cultura. (WAGNER, 2015, p.43)

A representação de uma cultura não é uma descrição exata. Há a criação simbólica de um discurso acerca da cultura do outro. Essa descrição é intimamente ligada à questão-problema do estudo, assim como à tese que se tem em relação à cultura de um outro povo. A cultura, sendo um discurso acerca e não propriamente a coisa, ou sua representação fidedigna, é invenção:

O efeito dessa invenção é tão profundo quanto inconsciente; cria-se o objeto no ato de tentar representá-lo mais objetivamente e ao mesmo tempo se criam (por meio de extensão analógica) as ideias e formas por meio das quais é inventado. O “controle”, seja o modelo do artista, seja a cultura estudada, força o representador a corresponder às impressões que tem sobre ele, e, no entanto, essas impressões se alteram à medida que ele se vê mais e mais absorto em sua tarefa. (WAGNER, 2015, p.60)

Em *Cultura e Imperialismo* (2011), Said retoma o argumento já desenvolvido em o *Orientalismo* (2007): a relação entre o ocidente metropolitano e suas (ex-) colônias. Segundo o autor, o discurso colonial presente nas literaturas inglesa e francesa do século XIX é parte da investida europeia de dominação dos povos. Ele verifica isso a partir dos estereótipos sobre os povos e também da ideia de civilizar os bárbaros, que demonstra que estes povos não são semelhantes aos povos das metrópoles e, por isso, são inferiores e necessitam ser civilizados.

Seu projeto de estudo identifica as conexões entre o imperialismo, com toda a sua barbárie, e a arte e produção poética das sociedades imperialistas francesas e inglesas. Sua tese é fundamentada na análise das narrativas construídas nas obras. As histórias narradas estão conectadas com o discurso colonizador relativo às regiões que lhes são estranhas. Elas são parte de um sistema complexo de dominação dos povos colonizados, fomentando dentre as produções intelectuais, a propagação de um discurso que inferioriza os povos dominados por meio da produção científica e cultural, dominando as narrativas que se tem acerca de um povo. Porém, em um movimento de contracultura, essas produções também funcionam como afirmação dos povos colonizados de uma história própria, uma semiosfera divergente do discurso colonizador.

Segundo Wagner:

Se presumirmos que todo ser humano é um “antropólogo”, um inventor de cultura, segue-se que todas as pessoas necessitam de um conjunto de convenções compartilhadas de certa forma similar à nossa “cultura” coletiva para comunicar e compreender suas experiências. (Wagner, 2015, p. 108)

Enquanto há império, este é o que tem o poder de narrar. Narrar a si e aos outros, impedindo que os outros se narrem. Há apenas um discurso em todo o império, o que faz com que ele seja imposto e justifica suas práticas em relação aos outros povos. Esse discurso é importante para a criação da semiosfera na qual surgem as convenções a partir das quais os indivíduos de um grupo inventarão suas culturas.

Na tentativa de falar sobre uma cultura estrangeira, se encontra a descrição etnográfica. Segundo François Laplantine (2004), a descrição etnográfica não é uma representação, no sentido de não haver uma compreensão em que o real é substancial e

que não se presta apenas à função que Roman Jakobson (2005) denomina expressiva, ou referencial. Isto é, não supõe a descrição etnográfica como simples escrita de uma anterioridade referencial. A descrição deve “fazer surgir o que ainda não foi dito, em suma, revelar o inédito” (Laplantine, 2004, p.38). A descrição pressupõe uma interação entre aquele que descreve e seu objeto. Ela não compreende o objeto, mas as experiências e a interação tida pelo indivíduo e fundamentada em seu olhar, que é treinado para perceber as diferenças e criar um processo de escrita que reflita essa diferença.

Said (2011) estuda o modo em que o imperialismo ocorre fora da economia e da política, na cultura. O autor analisa obras de origem britânica e francesa, identificando os processos imperialistas representados nos textos. Sua pesquisa demonstra que o discurso colonizador está presente na literatura. Nas narrativas, a inferioridade dos povos colonizados é o elemento que impulsiona as ações promovidas pelos colonizadores em um determinado território, levando a esses povos o que, na perspectiva colonizadora, é o desenvolvimento. Mimese, ou representação, passa a ter um sentido diferente do tido nas teorias platônicas e aristotélicas, nas quais se representa o mundo natural. A representação literária, mais que representar um mundo, forja um mundo, um discurso acerca do mundo, revelando, como Laplantine (2004) nos diz da etnografia, algo que não está relacionado ao referente, mas a um discurso acerca dele. Esse aspecto discursivo da representação permeia a tradução e é presente na seleção dos textos e também na forma que os textos são traduzidos.

Even-Zohar (s.d.), assim como Walter Benjamin (1987) e Edward Said (2011) em seus respectivos objetos e estudos, adverte para as consequências de um discurso único e homogêneo ou homogeneizador. De acordo com o autor, quando a ideologia de um determinado grupo é acolhida como única representação para a cultura de uma comunidade, as tensões dinâmicas constantemente ocorrendo no cerne de um polissistema cultural são afetadas, assim como a manutenção desse polissistema. O sistema cultural necessita dessas tensões para a regulação e equilíbrio das tensões, de forma que não entre em colapso ou desapareça.

A tradução se posiciona junto à descrição etnográfica, no sentido de ser, também, um projeto descritivo acerca do que é a alteridade e podendo contribuir para criar ou fomentar tensões no polissistema cultural. Isto é, traduzir textos que tragam inovações e diferenças em relação aos paradigmas estabelecidos no cerne do polissistema cultural. A tradução se aproxima da descrição porque cria um prolongamento espacial frente ao temporal, como a distinção entre descrição e narração proposta por Gérard Genette

(Laplantine, 2004). Não há a compreensão, também, que a tradução represente, factualmente, sua anterioridade, o original, mas sim o entendimento de que representa um processo que revela algo de novo em relação ao texto original, uma leitura sempre inédita. É papel do tradutor, também, a seleção do repertório a ser traduzido e acrescido em uma cultura, como nos lembra Toury (1995). Assim, a tradução também auxilia o polissistema cultural e tem o poder de criar tensões e transformações em seu cerne, possibilitando contatos com produtos de outras culturas.

Uma pergunta permanece sem resposta: qual o papel da subjetividade do tradutor no processo tradutório? Nos estudos acerca da memória é possível ensaiar uma resposta. Paul Ricoeur (2007) discorre acerca da memória a partir de uma abordagem fenomenológica. O autor afirma que esta é permanentemente ameaçada pela interferência da imaginação, que participa do processo mimético, segundo Aristóteles (1990), retirando parte do valor como verdade, a partir do qual a memória se afirma (ou assim deseja fazer). Ele diz:

[...] enquanto passada, a coisa lembrada seria uma pura Phantasie, mas, enquanto dada de novo, ela impõe a lembrança como uma modificação sui generis aplicada à percepção; sob esse segundo aspecto, a Phantasie poria em 'suspenso' a lembrança, a qual seria, por causa disso, mais simples que o fictício. Teríamos, assim, a sequência: percepção, lembrança, ficção. (RICOEUR, 2007, p.65)

A partir da leitura de Husserl, ele afirma que a memória é parte do mundo da experiência. Ele encontra em Husserl, na distinção entre imaginação e memória, e em Henry Bergson, na distinção entre memória pura e recordações, bases que tornam possível a Ricoeur discorrer sobre as limitações impostas à memória pela imaginação. A um indivíduo é possível rememorar o passado, tentar captar suas reminiscências, apesar de estas estarem sempre ameaçadas pelos abusos da memória, a *Phantasie* que invade, ou que complementam, os fragmentos de memória.

A memória em Bergson (1999) é demasiadamente imagética. Ao longo de matéria e memória (1999), o autor apresenta diversas metáforas imagéticas na tentativa de abarcar tal tema. Ele encontra resposta na combinação entre percepção e lembrança. Em sua perspectiva teórica, define imagem como:

[...] uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação" (BERGSON, 1999, p. 2).

E sobre memória:

Temos consciência de um ato sui generis pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. (BERGSON, 1999, p.156)

Bergson impõe a imagem como um elemento quase corpóreo, conferindo-lhe potência existencial. Potência essa que é limitada, pois não assume um corpo em si, um estatuto que confira potência de verdade, inquestionável. Ele, entretanto, não é capaz de definir nitidamente o que a imagem é, apenas traça um caminho do que ela não é, permanecendo-a fugidia. A rememoração é um processo tradutório, uma busca visual, como na própria metáfora do autor, a tentativa de encontrar o foco em uma câmera. Sendo imagem o que resta do passado, o discurso acerca do passado não é pertencente ao próprio passado, mas ao que acessa essas imagens, sempre pertencentes, imagem e discurso, a um narrador situado no presente.

A perspectiva focal em relação ao objeto fotografado provoca dois questionamentos. O primeiro é referente ao objeto fotografado, que não é captado inteiramente pela câmera. O que há não é a imagem, mas algo que surge dela com o propósito de substituí-la, um simulacro realizado a partir de uma imagem que já é ruína, reminiscência de um acontecimento ocorrido. Como percebe Barthes (2015), um indivíduo não coincide com sua imagem fotografada, pois esta imobiliza. No caso, imobiliza o indivíduo e confere um corpo estático, assim como o faz com a memória a partir de um processo em que lembrar e nomear se tornam concomitantes e, quando diz: “Isto aconteceu”, confere esse corpo estático à memória.

O segundo questionamento, refere-se ao modo que algo é fotografado. A narrativa é a lente que fotografa e o narrador é o fotógrafo, permitindo distorções, ou abusos (Ricoeur, 2007) desta memória. Apesar disso, é nesse processo falho de rememoração e a partir desse corpo estático que se garante sobrevivência, ou alguma perenidade, à memória. O que se encerra na fotografia e na captura de memórias é a tentativa falha de evitar que se percam. É a própria morte, o esquecimento, que é encerrado na tentativa de manutenção de um corpo em ruínas. A memória é a primeira ruína do corpo, o simulacro que o substitui em sua ausência. As tentativas de rememoração tornam a ruína ainda mais fragmentada. O que é avançado na tentativa de escrita é a criação de um simulacro para receber um corpo que já é um simulacro. Contar uma memória implica em traduzir uma imagem em palavras. Há a tentativa de busca pela realidade quando ela, mesmo nas

memórias, já não existe. O que há é a criação textual que emula (ou simula) esse efeito do real, como afirma Barthes (2004), já configurando uma lente que tenta captar essas memórias do modo que deseja.

Assim, há uma limitação imposta à tradução. O texto, a partir de sua leitura, é fragmento porque depende da memória do tradutor. Essa noção de memória como uma lente que enquadra o seu objeto é presente em todo tradutor, não apenas enquanto uma seleção e elaboração consciente, mas também enquanto uma limitação do objeto pela memória. Há acontecimentos que se somam num processo de leitura, mas o que se tem, entretanto, são os fragmentos dessa memória, e a tradução é realizada a partir dela, acerca do que é o texto. Assim, a ótica, ou uma visão metonímica acerca da tradução, se desdobra. Primeiro, há uma limitação referente à memória e segundo, a organização textual dessa memória, que já é imbuída dos discursos e concepções do tradutor.

Se a tradução é pensada enquanto deformação e transgressão, em uma escrita que perpassa uma experiência imagética e fragmentada da memória (da leitura), retornamos a Andre Lefevere e a Susan Bassnett e também à Octávio Paz e Haroldo de Campos. Em Lefevere e Bassnett (1990), a relação entre tradução e escrita é fundamental, sendo a tradução um processo de escrita de uma obra. A relação entre obra, tradutor e obra traduzida assume a presença do tradutor enquanto uma figura ativa e identitária no processo de tradução, um processo que deforma tanto por ser imagético-mimético, como também por meio de procedimentos conscientes do tradutor. No processo de tradução entram em confronto a obra de partida e a perspectiva do tradutor, com seu horizonte literário e de tradução, seu ponto de vista crítico, estético e político, transformando ou se mestiçando com o texto na formação de uma obra que se relaciona com ambos, o tradutor e a obra de partida, em um terceiro organismo, que é autônomo em relação a eles.

Em Octávio Paz e Haroldo de Campos, a tradução é autoral, ambos a estudam a partir do seu caráter modificativo. Paz (2009) utiliza o termo transformação para a caracterizar, o original não aparece na tradução, mas é mencionado por ela. Já Campos (2006), afirma que tradução é recriação do texto: quão mais complexo o texto a ser traduzido e dificuldades são impostas ao tradutor, maior seria o caráter de recriação presente no texto traduzido.

No sentido de que a tradução além de criar uma representação para a obra é um processo autoral, podemos retomar os estudos acerca da memória. A tradução é autoral no sentido de criar soluções para problemas de tradução, mas também porque traduzir é rememorar um texto. Nesse processo, o que se traduz é a experiência de leitura que se

tem do texto, a memória adquirida pelo tradutor em relação ao texto, seja em sua forma, seja em seu sentido. Assim, a tradução é uma escrita ou representação dos fragmentos do texto com os quais a tradução se relaciona, mas também com a própria fragmentação da memória do tradutor, que, a partir da leitura, cria essa representação. Como representar o encontro com a língua do outro? Como conciliar criação mimética e transmissão?

Platão (2002) é o primeiro filósofo a arguir sobre a representação. Na República, ele afirma que o pintor imita o objeto como produzido pelo marceneiro e está, assim, duplamente distante da imagem ideal. Sendo assim, a mimese é a imitação de um objeto que imita o objeto ideal e está distante do que Platão considera verdade, o mundo das ideias. Já Aristóteles (1990), retoma o tema mimese na Poética. Aristóteles aponta o conceito como uma marca que define a natureza da arte poética. Aristóteles defende que a imitação é inata ao homem e esta é a razão para que as artes poéticas emergem. Em Aristóteles, a capacidade de imitação é o que difere o ser humano dos outros animais e é o que embasa a poética. O poeta, desde os tempos mais primordiais, é parte de um grupo de pessoas que desenvolve essa aptidão imitativa. Esses criam os mitos, que são ações, reflexos do comportamento humano. Ele percebe que os poetas são indivíduos portadores de algum nível de singularidade e autonomia e que, a partir de improvisos são capazes de criar diversas possibilidades de criação poética. Como a mimese em Aristóteles é diretamente relacionada com o comportamento humano, a ação dramática permanece sempre no nível do possível, ou da verossimilhança.

O termo mimese é fortemente marcado em toda a obra, apesar de não definido, e é o princípio da poética. O termo, entretanto, toma um sentido diferente. Em Platão, o conceito é ligado à representação de um objeto. Em Aristóteles, por outro lado, a imitação é da ação. Outro ponto relevante é que a mimese não é a representação de um acontecimento anterior, mas do que poderia ter ocorrido em um dado momento. Aristóteles divide a mimese em dois modos. Um ocorre por meio da narrativa, o outro por meio de atores. Este é o um dos elementos que o leva a considerar a tragédia superior à epopeia, que não é encenada e carrega menos elementos.

No século XX, o termo “representação” é retomado em dois vieses por Erich Auerbach (2009) e Edward Said (2011). O primeiro dos autores, em *Mimesis* (2009), apresenta uma leitura crítica da historicidade do texto literário: em sua teoria, há a tentativa de identificar o jogo de valores presentes em uma sociedade em um determinado período, considerando que há, em todos os textos literários, marcas da história da cultura na qual foi produzido. Said, por sua vez, identifica em *Cultura e Imperialismo* (2011) as

relações entre o ocidente e seus territórios ultramarinos. Ele caracteriza a representação enquanto representação não das ações, do objeto, ou simplesmente da historicidade: o texto literário representa um ou mais discursos.

Se, como Barthes (2004) afirma, a linguagem não é capaz de captar e representar a realidade, mas criar um efeito de realidade, o processo de escrita existe em diferença com o seu objeto de partida. A anterioridade da literatura não é o objeto ideal, ou seu simulacro no mundo real, mas um objeto imaginado, seja inventado ou lembrado, que é duplamente simulacro e dessemelhante em relação ao objeto do mundo real, parte de uma imagem mental e da tentativa de representar essa imagem em texto. Já o objeto da tradução é mais facilmente estabelecido. O texto de partida é, *a priori*, a anterioridade da tradução, seu espelho deformador. Seu objetivo e seu objeto de desejo, entretanto, não são a distinção com o texto de partida, mas a substituição do original. Isto é, ser suficiente ao ponto de ser todo o original, de substituí-lo, mas em uma língua diferente.

É preciso pontuar, ainda, que o texto objeto da tradução pode ser tido enquanto significado ou forma. Traduzir a partir do significado implica em: ou considerar que o texto literário possui apenas uma possibilidade de significação, ou aceitar a polissemia no texto, mas eliminá-la, elegendo apenas uma dessas possibilidades enquanto a que deve ser traduzida e exilando as outras em um espaço de ausência ou esquecimento. Outra possibilidade é partir de um processo de escrita que não estabelece significado, ao contrário do processo de leitura, e, então, percorrer o texto em sua forma, em sua escrita, ao traduzir, percebendo que o significado do texto permanece alhures, um exílio que se deixa descobrir, mesmo que parcialmente, a cada leitura e a cada leitor, mas que não se faz pertencimento de um leitor.

Apesar da relação indissociavelmente temporal entre a obra original (a anterioridade) e a obra traduzida (posterior), a anterioridade na tradução pode ser invertida, ou subverter valores que são fenomenologicamente estabelecidos, como a própria relação temporal entre as obras e em que há duas possibilidades de anterioridades representadas na obra traduzida: a primeira é a obra original e a segunda é a recepção da obra, mas as leituras podem ser invertidas, ou, até mesmo, a tradução ser o único contato entre o leitor e o texto.

Na tentativa de mimetizar a recepção da obra, representada pelo leitor do texto traduzido, o tradutor precisa que a obra simule algo que poderia ter sido escrito na língua traduzida. Em certo nível, todos os personagens, assim como o narrador, também são permeados por esse fantasma do leitor, de modo que toda a linguagem pudesse ser

potencialmente um enunciado do leitor, uma linguagem que não cause ao leitor qualquer estranheza, mas um conforto na leitura do texto traduzido. Há a tradução do conteúdo do texto, mas a destruição dos aspectos estéticos e poéticos do texto. Se reproduz as ações, as imagens imprecisas presentes no texto, mas não o modo como foram ditas, sua poética, causando o apagamento desses aspectos.

Segundo a possibilidade preconizada por Platão sobre a mimese, existe abertura para a tentativa de mimese da obra de partida. Em uma relação lógica, temos uma continuidade platônica em que a tradução é uma representação imprecisa ou deformadora de um objeto anterior à tradução, o próprio texto literário. O texto, por sua vez, também representa uma anterioridade, um objeto impreciso do mundo real. Esse objeto que é uma das possibilidades de representação do objeto ideal. Isto é, a tradução está em um nível ainda mais distante do ideal que a escrita literária, porém, encontramos o nosso prazer na deformação. Nesse sentido, seguindo a leitura que Gilles Deleuze faz de Platão em *Lógica do Sentido* (2009), percebemos que as pequenas diferenças entre as repetições de um determinado objeto são o que torna o objeto único, assim também na literatura, seja traduzida ou não. São as pequenas dissemelhanças que compõem a singularidade do texto e com relação as quais se cobra fidelidade da tradução, mas, pontuando que há uma dissemelhança que além de linguística é cultural, na qual o tradutor tenta fazer dizer em um texto algo que não é dito em uma língua, transgredindo-a ao tentar apresentar a obra em outro sistema linguístico e cultural e visando vencer a impossibilidade imposta pelas diferenças semiosféricas entre os dois sistemas culturais.

Ou seja, a tradução se encontra indissociavelmente ligada à violência. No primeiro dos casos, o tradutor aproxima o texto do leitor, faz o texto parecido com o leitor para que sua leitura seja confortável. Entretanto, esse conforto tem um preço. A tradução é capaz apenas de ser realizada em ações que são postas em outra língua. Uma forma simples é questionar se o que há de literário nas obras literárias são os fatos simplesmente ou também a maneira com que os fatos são ditos. Em uma visita à escrita dos indianos, em especial, a segunda opção parece coerente. Isso é percebido quando as histórias são contadas e recontadas, mas renovadas em cada processo de reescrita, ou ainda quando percebemos semelhanças inegáveis entre personagens homéricos, shakespearianos e machadianos em que a literatura se coloca no espaço do recontar, mas sempre de um jeito diferente. Isto é, a forma que é contada, bem como sua configuração rítmica (na leitura) são aspectos preciosos ao texto.

É preciso ainda pontuar o caráter sócio-histórico da obra literária, como proposto por Auerbach (2009). Esse jogo de valores que está presente no texto traduzido aparece em dois vieses: No primeiro, falamos do aspecto do texto de partida que sobrevive no texto traduzido, mas também de valores que estão presentes nas relações estabelecidas no texto. No segundo, falamos da representação dos valores sócio-históricos nos quais o tradutor está inserido. Isto é uma presentificação do próprio tradutor enquanto um sujeito ativo que imprime uma outridade, mas que também se imprime enquanto sujeito histórico no texto que produz e, a partir de um produto que pode, em uma leitura crítica, desprender concepções de língua, literatura e tradução. Ambos esses vieses que determinam, desde a seleção dos textos a serem traduzidos, até a execução da tradução.

Temos em Stuart Hall que: “A representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações em seu interior” (Apud. Woodward, 2014: p.8). Logo, assim como Said (2011) e Kathryn Woodward (2014) também apontam, uma representação requer uma seleção de elementos e torna presente um discurso acerca das representações sociais, em um processo que prefere alguns significados em detrimento de outros. Esse processo seletivo marca relações de poder presentes em uma sociedade, a partir das quais alguns elementos são encontrados no texto, enquanto outros são esquecidos.

A tradução forma um caminho bifurcado que assume o compromisso de traduzir o texto, então, é necessário que haja a maneira de representar a proposta do autor. Ela assume o espaço da impossibilidade de contemplar o texto completamente e, nesse espaço em que o processo tradutório é frustração, incapacidade e impotência, é possível que seja impressa uma maneira que é do tradutor. Dessa forma, é possível a composição de um texto que é próximo dos paradigmas propostos no texto de partida, estrangeiro ao leitor, e que possibilita que ele experimente algo da alteridade desse estrangeiro em sua língua. O texto não imprime completamente o tradutor enquanto um autor da obra, mas em um processo de co-autoria com o autor do texto original.

Em *A Formação da Literatura Brasileira*, Antônio Cândido (1997) apresenta sua concepção acerca do sistema literário. De acordo com ele, a literatura é um conjunto de obras que possuem um denominador comum e por ele são ligadas. Ele aponta três elementos internos e três elementos externos à obra literária que são fundamentais. Quanto aos internos, a língua, a temática e as imagens representadas, criam conexões entre as obras; já os externos são, produtores, receptores e uma linguagem que permita a comunicação (autor, obra e público). O elemento que posiciona uma obra enquanto parte de um sistema literário, e que é posterior aos citados, é a possibilidade de continuidade.

Sem a continuidade entre as obras é possível a existência de obras literárias, mas a literatura, enquanto sistema, surge a partir da tradição. Qual seria, então, o papel da tradução para a construção desse sistema?

No artigo “Literatura comparada” (1993), Cândido afirma que o estudo literário brasileiro está sempre no nível da literatura comparada, já que a produção literária nacional está sempre vinculada à tradição de outros países. Mas, as manifestações presentes no país não são isoladas e, em Machado de Assis, a literatura nacional se encontrava consolidada. Cândido (1997) entende como sistema a continuidade interna ao país, em que os autores podem escrever suas obras a partir de referências e diálogos com outras obras do mesmo país, mas não elimina a influência estrangeira na construção das obras. Esta influência apenas não é o fundamento do texto.

No primeiro apêndice de *A Lógica do sentido*, Deleuze (2009) discorre sua análise sobre o platonismo, que para ele é uma separação entre as coisas e suas cópias. O objetivo da separação, entretanto, não é identificar uma diferença teórica, epistemológica ou ontológica, mas selecionar uma linhagem para a continuidade, como também afirma Cândido (1997) em relação à formação da literatura nacional. Esse processo é denominado por Deleuze uma “dialética da rivalidade” (DELEUZE, 2009, p.260). Nesta, apenas um pode vencer e sobreviver. É, sobretudo, a tensão e a rivalidade entre o original e suas cópias, o original e seus simulacros.

No texto, Deleuze apresenta duas possibilidades para lidar com o par original e o simulacro. A primeira possibilidade ocorre a partir de uma análise em que se pressupõe uma origem única para algo. Na segunda possibilidade, a similaridade e a própria identidade são tidas como “o produto da disparidade de fundo” (DELEUZE, 2009, p.267). Isto é, a heterogeneidade é um pressuposto do simulacro; cada um é diferente e, portanto, um original de si. A primeira possibilidade pressupõe uma origem única, sendo uma contradição. Percebemos que, na filiação, há duas ou mais origens, ou seja, origens múltiplas. A verticalidade em busca de uma origem não pode ser da unidade, mas da multiplicidade. A própria origem é múltipla. Como discorre em sua teoria dos rizomas (2011), a identidade é horizontal e sua origem é indefinida.

Ganesh Devy (1998), ao analisar a visão indiana acerca da tradução aponta que, na perspectiva deles, a alma não é regida pela temporalidade; ela é transmitida intocada entre os corpos, como a “essência” dos textos literários. Os elementos da narrativa, como o enredo, personagens e histórias são continuamente reutilizados. O sistema literário indiano não enfatiza a necessidade de originalidade ou a busca de originalidade por parte

dos escritores, mesmo quando se trata dos clássicos. A qualidade do trabalho literário está relacionada com a transformação e a revitalização das histórias. Nas múltiplas escritas do texto, o original se perde, ou, ainda, é qualquer um dos textos temporalmente antepostos, sendo o próprio uma revitalização. Nesse sentido, a escrita é um processo que não é totalmente original, assim como a tradução, mas que renova e revitaliza um texto.

Essa concepção se contrapõe ao que Octavio Paz afirma (1984) em *Os filhos do barro*. Enquanto Devy (1988) apresenta uma concepção ontológica na qual a essência é mantida, mas renovada em uma nova forma de contar a história. Na concepção de apresentada por Paz (1984), a tradição moderna de poesia é realizada a partir de interrupções “em que cada ruptura é um começo. [...] Qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrantar a tradição. ” (PAZ, 1984, p.17). Isto é, uma modernidade que celebra o novo em uma tradição da ruptura.

Ambos os teóricos trazem diferentes concepções para o sistema literário e também para o arquivo de uma cultura. Jacques Derrida (2001) afirma que o arquivo é, em sua etimologia, o princípio da história e da lei. O arquivo é:

[...] ao mesmo tempo instituidor e conservador. Revolucionário e tradicional. Arquivo econômico neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei (nomios) ou fazendo respeitar a lei. Há pouco, como dizíamos, nomológico. Ele tem poder de lei, de uma lei que é a casa (oikos), da casa como lugar, domicílio, família ou instituição. (DERRIDÀ, 2001, pp. 17-18)

A tradução não é arquivo, mas, a partir dela, é possível a formação do arquivo. Retomando a leitura de Deleuze (2009) sobre o platonismo, os dois modos apresentados são também modos que possibilitam pensar o arquivo e o papel da tradução em sua formação. Se o considerarmos a partir de uma origem única, o polissistema literário se resume a um cânone estático, que exclui tudo que não se filia a uma determinada origem. O divergente é silenciado, interdito, ou queimado como uma das consequências do discurso político que luta pela permanência, pela conservação, acarretando na estagnação do polissistema. O polissistema, o arquivo, entretanto, é um sistema aberto, cultural, histórico e dinâmico, como em Even-Zohar (s.d.), que reflete sobre o cânone a partir das constantes tensões entre os textos que ocupam o centro do polissistema e os textos que ocupam a periferia, em um estado de conflito que pode mover um dos textos das periferias para o centro ou levar outro texto para a periferia. O segundo modo leva em consideração a interação entre diferentes polissistemas. Há a possibilidade de renovação e inovação dos polissistemas em complexos processos cujos produtos são heterogêneos, mestiçados,

lembrando Laplantine (s.d.). O que se tem por categorial é subvertido, tem seus limites transgredidos na formação de um terceiro, independente ou diferente dos dois dos quais partiu. O produto da mestiçagem é a heterogeneidade em seu potencial máximo em termos de diferença. As mestiçagens sempre geram diferenças, pois o produto não é feito em recortes, mas em interação.

Um projeto ético ou político da tradução a contempla em dois níveis: interno e externo ao texto. Os textos e a tradução se encontram em um polissistema maior: o da cultura. Inseridos neste, os textos literários interagem, em seu valor de venda e consumo, com os polissistemas que regem sua produção e sua vendagem, como as editoras, as livrarias e os meios propaganda de uma publicação que podem introduzir o texto a possíveis leitores. Junto com os elementos externos ao texto, se encontra o tradutor. Nesse sentido, o tradutor não é o agente da produção do texto, mas um agente crítico e político, cujas experiências de leitura estão presentes no texto.

André Lefevere (1985) afirma que a tradução interage com fatores históricos e culturais. Em meio a esses fatores, há o processo de seleção dos textos traduzidos, na qual o tradutor é uma figura fundamental. Traduzir um texto confere prestígio a uma língua, expandindo o seu alcance; confere prestígio a um texto e, acima do prestígio do texto, há a revitalização do texto, no nível linguístico, de experimentar com a língua, e também no sentido de conferir vida a um texto, ou seja, garantir a sobrevivência do texto em contexto temporalmente sempre mais atual e em um território novo. Junto com a expansão linguística, se encontra a expansão ideológica, em que se confere valor à ideologia presente no texto, traduzindo o que merece tal trabalho.

A tradução é parte da formação do arquivo. Nesse processo de seleção, a tradução impõe duas possibilidades ao arquivo. A primeira, conservadora, é baseada na tradução e nas múltiplas retraduições dos autores clássicos, reforçando, ou potencializando, os discursos presentes no texto e o discurso de seleção desses textos, mantém o cânone. Considerando, ainda, que a tradução é um sistema de produção composto por uma quantidade limitada de pessoas produzindo e pensando na limitação de profissionais trabalhando na tradução de textos literários, direcionar a maioria dessas pessoas em retraduzir os autores clássicos implica na pouca quantidade de pessoas para traduzir os textos dos autores contemporâneos, menos renomados e que podem trazer elementos estéticos que divergem do cânone e que podem criar novas possibilidades estéticas. A segunda possibilidade é a transgressão do cânone, traduzindo autores que divergem dele, desafiando os paradigmas políticos, estéticos e miméticos tidos como padrão em um

sistema literário. Na tradução, assim, está a potência de revolucionar o arquivo em seus itens de conservação.

Na análise dos fatores externos ao processo tradutório, Lefevere (1985) chega ao termo patronagem. O termo designa “os poderes (as pessoas, instituições) que auxiliam ou impedem a escrita, a leitura e a reescrita da literatura” (LEFEVERE, 1985, p. 227). O controle exercido pela patronagem está fortemente relacionado à ideologia de uma elite econômica dominante e sua luta para impor a sua ideologia. A tradução, assim, é parte desse jogo de imposição ideológica sendo ela própria mimese porque no processo de produção de imagens opera ideologicamente selecionando e combinando as imagens e os discursos a serem transmitidos.

Antoine Berman afirma:

Mas, por outro lado, a visada ética do traduzir opõe-se por natureza a essa injunção: a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é nada. (BERMAN, 2002, p.17)

Berman é o primeiro a tratar diretamente da questão ética da tradução apresentando-a enquanto relação entre dois. O pensamento bermaniano é articulado sobre três eixos. Esse tripé é composto pela ética, crítica e história/historiografia da tradução. A ética em Berman não aparece em uma perspectiva aplicada, ou seja, não está *a posteriori* de uma ontologia, mas *a priori*, intrinsecamente ligada à discussão de uma ontologia da tradução e à própria concepção do que é tradução. Assim como Emmanuel Lévinas, Berman percebe que o estatuto ontológico só é possível na interação com o outro. Isso implica na percepção do estatuto ontológico, de forma que esse só é possível a partir da ética do contato com o outro. Trazendo para a ontologia da tradução, Berman percebe que essa só é possível na relação com o outro, com o estrangeiro.

A tradução em Berman nunca é uma atividade neutra e que faz transparecer completamente o texto original em uma outra cultura. A leitura do texto traduzido, assim, deve partir do pressuposto de que o mesmo é uma tradução, e que, como tal, carrega suas peculiaridades. O teórico percebe na crítica uma função que foge ao cortejo dos erros de tradução, mas que vai perceber as tendências de deformação da obra original que ocorrem no contato. O tradutor é, assim, um indivíduo ativo, visível, que toma parte e que interfere no processo tradutório. Berman menciona que nas traduções existem zonas textuais problemáticas, mas que há também zonas textuais miraculosas. Sendo assim, há dois vieses na leitura de tradução: o que diz o outro e o que a tradução diz ao trazer esse outro.

A leitura do que a tradução propõe ao dizer o outro implica na análise desses aspectos. As adesões ou rupturas em relação às leituras da obra, o contexto cultural e literário de partida e de chegada e a concepção do que é literatura e tradução são aspectos que fundamentam essa análise. A crítica deve perceber que há deformações, mas também visar estudar essas deformações num contexto estético, crítico e ideológico mais abrangente. Dessa análise deve surgir uma historiografia das traduções, percebendo o que há de continuidade e descontinuidade em cada uma das traduções de uma determinada obra.

Berman identifica doze tendências deformadoras presentes nas traduções:

A racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas. (BERMAN, 2013, p.68)

O que é percebido é que a tradução modifica o texto, sendo impossível que um substitua o outro, mas que um contenha o outro, ou que um esteja posicionado em relação ao outro. As tendências deformadoras podem ser vistas como um aspecto negativo da tradução, pois deformam o original. Deformar, entretanto, é simultaneamente tirar a forma e dar forma. A forma de deformação, de distorção, torna cada tradução, ou retradução, única, como o simulacro, que nas repetições é sempre diferente. A tradução contém um corpo que está aberto a outro, temporalmente anterior, mas não é apenas a outridade, o seu corpo é forma que deforma o corpo do original e produz algo novo. Nessa repetição sempre dessemelhante, a tradução é um original porque propõe questões em sua leitura que não espelham as do texto de partida.

À guisa de conclusão, se parte do pressuposto de que o ato tradutório é um fenômeno concomitantemente histórico, cultural e individual para realizar algumas perguntas: como as teorias acerca da representação se sustentam pensadas a partir do equívoco em Viveiros de Castro ou frente à invenção da cultura e do compartilhamento de convenções de Roy Wagner? O que, de fato, é representado pela tradução? Há perspectivismo na tradução? Ela se encontra no tradutor ou no texto traduzido? Qual o papel da memória na formação do texto?

A tradução segue uma anterioridade que é o texto original. A tentativa de traduzir pensando no não-apagamento do texto original e sim na formação de um texto que possibilite uma aproximação com ele, pressupõe que o processo tradutório é realizado a

partir da forma do texto, não de seu sentido, e que a tradução facilitada ao leitor ameniza a forma do original em prol de seu conteúdo. O que está posto em ambas as possibilidades é que há um tradutor que decide seguir uma das direções e que o texto possui uma forma e um significado. O que se esquece, entretanto, é que o texto, original ou não, não é mais que um amontoado de folhas sem a presença de uma pessoa. Seja um ato tradutório direcionado à forma ou ao sentido, ele irá perpassar uma leitura do texto. Assim, a subjetividade do tradutor está posta na produção do texto, por ser ele quem determina, a partir da leitura, a sua concepção do texto, e também ele quem realiza o ato tradutório. A anterioridade possível ao tradutor é sempre a sua leitura do texto, que pode ser direcionada ao seu entendimento acerca da forma ou do sentido do texto. A escrita tradutória é ligada às representações memoriais, fragmentadas, acerca do texto.

Dessa forma, retomo à tradução enquanto violência, mas em seu viés territorial e de exílio. Percebe-se na tradução a constante tensão entre um “eu” subjetivo, mas inserido em um período e cultura, e uma alteridade. Ao representar esse outro, temos pequenas experiências de exílio ao passo que assumirmos perspectivas estrangeiras. Seja na representação desse leitor imaginado pelo tradutor, que também está fora do texto, seja um outro texto, a tentativa de representar a forma percebendo que o significado não é a forma, mas sim que a forma é a representação do significado no mundo social, assim como a tradução representa o original em uma determinada cultura. Precisamos pontuar, ainda, que a tradução é uma potência cirúrgica no polissistema cultural pois seleciona os textos que serão mantidos nele e os que serão extirpados pela falta de traduções e também porque aproxima dois polissistemas culturais, pondo-os em contato e produzindo textos que refletem esse contato e esse acréscimo trazido pela alteridade ao polissistema cultural.

Capítulo 03: O projeto de tradução

Com o objetivo de realizar uma tradução dos contos, há a necessidade de um projeto para a realização da tradução que considere as particularidades históricas, sociais e geográficas que circundam o texto, além de considerar o projeto de escrita do autor. Aqui, a tradução é fruto de um agente ativo, o tradutor, que realiza uma atividade crítica, analítica e poética.

O projeto de tradução, segundo Antoine Berman (1995), é realizado baseando-se numa pré-análise do texto a ser traduzido, que realizamos no primeiro capítulo dessa dissertação. A partir daí, o tradutor pode determinar o nível de autonomia ou submissão que assumirá frente ao texto de partida. Isto é, o projeto é resumido pelo posicionamento do tradutor em relação à maneira que traduzirá um determinado texto. Aqui, já temos a análise dos contos realizada no primeiro capítulo e uma base teórica sobre a tradução presente no segundo.

A análise do texto é, nesse projeto, o fundamento da tradução. A pré-análise do texto é o trabalho do tradutor enquanto crítico literário, que lê o texto e tenta compreendê-lo a partir de parâmetros ou temas que surgem no processo de leitura. Nele, é apresentada a leitura da obra que fundamenta a tradução. Na análise do texto a ser traduzido, é importante que seja explícito um projeto de escrita do texto por parte do autor. Na leitura dos contos, objetos desta dissertação, algumas questões (como o gênero, a migração, a subalternidade, a luta de classe e diferenças raciais) surgem como temas e também como paradigmas de escrita para a obra original, o que deverá se refletir na tradução.

O segundo ponto do projeto de tradução tem o tradutor enquanto centro. Este é formado pelos conceitos, entendimentos e percepções do tradutor sobre o que é tradução. Não se tem por base apenas a formação teórica do tradutor, até porque a educação formal e sistematizada acerca das teorias de tradução não são obrigatórias a um indivíduo para que traduza algum texto, apesar de todo ato tradutório depender de decisões que não são meramente aleatórias, mas que seguem um projeto (que pode, ou não, ser explícito) de escrita do tradutor.

Assim, a tradução é duplamente violenta. Primeiro, porque põe em contato dois projetos de escrita que são diferentes: o do autor e o do tradutor. Ambos projetos podem ser aproximados, ou seguirem uma mesma direção, mas podem refletir percepções demasiadamente díspares em relação às concepções acerca do que é língua, literatura e o próprio homem. Segundo, porque não se resume pela tensão entre a escrita do autor e a

escrita do tradutor, mas obriga uma negociação, um processo dialógico, entre o tradutor e a obra para que seja possível a escrita de uma tradução.

Parto da teoria de Friedrich Schleiermacher (2010) para afirmar que há dois caminhos que podem ser seguidos pelo tradutor frente a esse conflito. O primeiro se resume a uma tradução que aproxime o texto traduzido da cultura de recepção, enquanto o segundo aproxima o leitor da cultura do texto de partida. O primeiro caso apaga ou interdita o estrangeiro frente a uma leitura que tem interesse em um conforto, enquanto o segundo caso presa pelo caráter estrangeiro do texto. Nesta, os traços que permitem identificar o estrangeiro são mantidos, formando uma leitura por vezes conflituosa ou tensa com o estrangeiro. Assim, um dos casos violenta o texto original em prol do leitor; o outro violenta o leitor em favor do texto original.

Neste projeto de tradução, optamos pela segunda possibilidade, a de aproximar o leitor da cultura de partida. Assim, partimos da discussão apresentada até aqui, na qual a tradução é uma atividade mimética e das definições de tradução apresentada por Henri Meschonnic (2010), Antoin Berman (2013) e em Lefevere e Bassnett (1990).

Em Lefevere e Bassnett (1990), a tradução é um processo de escrita imbuído da subjetividade do tradutor. A escrita do texto traduzido, entretanto, não é alheia ao texto, mas o acompanha. Em Berman (2013), pode-se perceber que a tradução é dialógica e que o tradutor não se traduz, ou o texto, mas que a tradução é a relação entre tradutor e texto, também entre culturas. A tradução, assim, reflete as tensões estabelecidas entre ambos os pares. Meschonnic (2010) defende que:

[...] Uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz o texto literário, pela sua prosódia, seu ritmo, sua significância, como uma das formas da individuação, como uma forma-sujeito. O que desloca radicalmente os preceitos de transparência e fidelidade da teoria tradicional, fazendo-os aparecer como os álibis moralizantes de um desconhecimento cuja caducidade das traduções não é mais que um pagamento justo. A equivalência procurada não se coloca mais de língua a língua, tentando fazer esquecer as diferenças linguísticas, culturais, históricas. Ela é colocada de texto a texto, ao contrário, trabalhando para mostrar a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade. (MESCHONNIC, 2010: p. xxiv)

A tradução segue o texto literário. Assim, os paradigmas do texto de partida devem ser escritos na produção do texto traduzido. O autor enfatiza o aspecto rítmico da tradução, na qual o processo de significância não é realizado a partir do significado, mas das redes de significantes, sua sonoridade, seu ritmo, as cadeias sintáticas que o compõem. Em relação com os três outros teóricos, a tradução para ele ultrapassa o nível das unidades segmentadas de significantes, se localizando no nível do conjunto, do discurso presente no texto e em sua configuração a partir da rede de significantes. Assim,

a tradução é um processo de escrita que representa o estrangeiro a partir de suas diferenças linguísticas, culturais e históricas, a partir da manutenção desses elementos no texto.

Os termos “discurso” e “interdito” são retirados da teoria de Michel Foucault. Em *A Ordem do Discurso* (2014), ele afirma que “o discurso não é simplesmente o que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2014: p.10), enquanto a interdição é uma forma de exclusão dos discursos que são proibidos em uma determinada sociedade. Foucault acredita que “a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível maternidade” (FOUCAULT, 2014: pp.08-09). Assim, o discurso de um texto enquanto instrumento de luta para se conquistar algo, enquanto no polissistema cultural e mais especificamente na formação do cânone literário, perpassa tensões entre discursos no processo de seleção de seu repertório e da tentativa de interdição dos discursos díspares, a partir de procedimentos de seleções discursivas.

Retomo Gideon Toury (1995) em sua distinção entre as normas operacionais e as normas preliminares. Ambas as normas estão presentes na tradução, mas o projeto como um todo é composto pelas normas preliminares, assim como este capítulo, enquanto as normas operacionais compõem os comentários de tradução, presentes no capítulo quatro. Este capítulo tem, ainda, o objetivo de apresentar um planejamento para a execução das normas operacionais. Assim, alguns elementos são relevantes em definir os aspectos preliminares do texto:

- 1) Um ponto de vista acerca da tradução, como abordado no capítulo 02 e brevemente retomado neste capítulo.
- 2) O processo de escolha dos textos.
- 3) A localização do projeto de tradução em um projeto político.

Nosso objetivo é a tradução dos contos *We're Not Jews* e *With Your Tongue Down My Throat*, do escritor britânico Hanif Kureishi. O escritor é fortemente influenciado pelos escritos do historiador, também britânico, E. P. Thompson. O historiador, de uma linha marxista, realiza em sua pesquisa a historiografia dos movimentos sociais da classe trabalhadora. O projeto de escrita de Hanif Kureishi remete ao projeto de pesquisa de Thompson. O autor se posiciona em um movimento de contracultura e de reivindicação cultural e social.

Em sua produção artística, o autor escreve sobre uma variedade de temáticas relacionadas à classe trabalhadora. Há uma reivindicação do que é a Inglaterra em contraponto com o discurso colonialista e homogeneizador. Sua escrita representa as pessoas de cor, o imigrante, as mulheres e a diversidade sexual presente na sociedade em que Kureishi viveu, mas que tende a ser apagado da história. Sua literatura inscreve-se contra a história tradicional, estabelecendo representações dos que estão à margem das estruturas de poder e cujo poder de representação é baixo ou inexistente. Ele cria locais de fala para seus personagens a partir de discursos comumente interditos.

Os dois contos selecionados se encaixam nesse projeto geral de escrita de Kureishi. Ambos compõem uma coletânea do autor publicada em 1997 e foram escolhidos dentre os textos por critérios pessoais e críticos. Em um nível pessoal, partiu do gosto pelos textos e por não ter encontrado qualquer tradução dos contos para o português brasileiro. Na crítica, se percebe que a escrita de Kureishi acrescenta ao polissistema cultural brasileiro questões de representação dos que estão à margem do poder político e discursivo, mas também na heterogeneidade do gênero em que os contos são escritos. Como já abordado no capítulo 01, os contos carregam aspectos dos gêneros textuais peça e roteiro e podem ser um acréscimo interessante ao polissistema cultural brasileiro.

Os contos apresentam, ainda, uma característica fundamental para a sua seleção em detrimento de outros textos do autor: Os personagens centrais no texto são racialmente idênticos ao autor dos textos. Hanif Kureishi é filho da imigração paquistanesa. Seu pai é paquistanês, mas sua mãe é inglesa. Em ambos os contos, essa é a composição familiar dos personagens principais. Seus textos são fortemente carregados de conteúdo autobiográfico, como aponta Kenneth Kaleta (1998). Esse caráter autobiográfico, entretanto, não é o que embasa a tradução, mas o entendimento do local de fala e do ponto de vista do autor no processo de escrita dos contos.

Como abordado no capítulo anterior, a descrição etnográfica é uma escrita acerca de um outro. A etnografia é parte de uma relação e discurso a respeito do estrangeiro. A escrita dos contos, entretanto, não é um discurso sobre o estrangeiro, mas sobre si. Assim, o trabalho do autor transgride os paradigmas de representação de uma Londres tradicional e branca em dois níveis distintos. O primeiro é textual, por escrever sobre personagens à margem da sociedade; o segundo é extratextual, porque descaracteriza também o indivíduo caracterizador, que não é um homem europeu branco, mas um filho de imigrante e racialmente diferente do homem inglês tradicionalmente representado, deslocando o poder discursivo para si. Em consequência de ambos os pontos, o discurso

presente nos contos não é uma representação de um estrangeiro, mas um processo de escrita de si, de autorrepresentação.

Epistemologicamente, o autor se baseia na teoria marxista, em que o mote de análise é baseado na disparidade de poder entre as classes. Kureishi, entretanto, percebe que a dicotomia é insuficiente para compreender a complexidade da sociedade em que estava inserido. O recorte econômico está presente, mas interseccionado com o recorte racial e de gênero, revelando diferentes possibilidades e níveis de subalternidade e opressão aos quais um indivíduo pode ser forçado.

Este projeto de tradução se assume enquanto um ato político, no qual, a partir de Jacques Derrida (2006), a tradução mantém um texto vivo e em Toury (1978), Lefevere (1985) e Bassnett (1990) (2007) que todo ato tradutório perpassa uma seleção para afirmar que a política na tradução começa nesse processo de seleção em si. Os contos são traduzidos por acreditar que há neles um discurso que precisa permanecer vivo, ou ao qual é necessário dar vida no Brasil. Retomo o conceito de cânone de Even-Zohar (s.d.), baseado nas tensões entre o centro e a periferia do polissistema literário, para realizar a tradução. Tem-se dois objetivos com a tradução dos contos. O primeiro, é receber um texto que ainda não está disponível em português; o segundo, é realizar a tradução em um ambiente acadêmico, deslocando a periferia social, econômica, política e literária contida nos contos para um centro de produção intelectual, possibilitando a renovação do cânone.

A diferença, entretanto, não é simplesmente representativa, mas uma construção epistemológica acerca do que é literatura e suas implicações linguísticas. A dessemelhança no universo representado por Hanif Kureishi implica em um mundo no qual ela é uma palavra central. Suas histórias costumeiramente acontecem em Londres, mas a Londres não é semelhante com a apresentada por outros escritores e nem mesmo com a dos outros personagens. Cada personagem habita uma Londres diferente. Todos podem estar no mesmo espaço, mas o valor dado ao espaço em sua escrita é relacionado com as experiências que os personagens têm na cidade e com a cidade. Assim, há uma multiplicidade de “Londres” representadas por Kureishi, cada uma reflexo das experiências dos personagens.

Em seu projeto de escrita das pessoas comuns e também da multiplicidade das experiências delas, Kureishi cria também línguas das pessoas comuns. Em um todo, sua obra é influenciada pela escrita teatral e roteirística, carregando um ritmo que pode ser pronunciado em voz alta e um registro comum a essas pessoas. O autor parece entender que as diferenças textuais não se limitam a escrever sobre os que estão à margem, como

nos estudos etnográficos, mas tenta escrever como os que estão à margem, mesmo quando o local de fala dos personagens diferem do local de fala do autor, assumindo essas outras perspectivas no processo de escrita.

O projeto de tradução é autoafirmado enquanto um projeto de uma tradução inédita. O primeiro motivo para tal afirmação está em ser a primeira tradução dos contos para o português. Esse motivo, entretanto, é menor se comparado ao deslocamento que ocorre em sua tradução, por acreditar, como Lefevere (1985), que a tradução confere ou reforça prestígio a uma língua, a um autor e a um texto. Esse prestígio é o que há de mais relevante e inédito em relação à tradução porque faz perdurar o discurso de um dos escritores que estão à margem político-social e cujo objeto representado também está. O segundo deslocamento está em trazer essa discussão para a academia a partir de dois contos que não têm recebido atenção seja de tradutores, seja da crítica literária, se comparados a outras de suas obras já traduzidas para o português.

O projeto também busca uma tradução que mantenha uma relação constante com o estrangeiro. Não entendemos essa relação a partir de Venuti (2002) que, na leitura de Schleiermacher (2010), apresenta a dicotomia estrangeirização e domesticação. O primeiro se refere à tradução que tenta aproximar o enunciado do texto de chegada do enunciado do texto de partida, enquanto a domesticação apaga as diferenças linguísticas e culturais, com o objetivo de tornar a leitura natural à cultura de chegada. O processo de tradução baseado no teórico é insuficiente para esta proposta de tradução, pois é uma teoria baseada na tradução dos enunciados, podendo apagar o discurso, ou seja, a enunciação, e sua literariedade. O discurso é o que há para ser traduzido, o seu aspecto estético e poético. Assim, o processo de tradução que almejo tem por objetivo a tradução guiada pelos paradigmas estéticos que regem os contos, sua forma, como poderíamos ter em Walter Benjamin (2010) e pelo discurso político que cria em cada um dos contos tessituras socialmente complexas. A estrangeirização por meio dos enunciados pode ocorrer, mas não corresponde à proposta de tradução.

Retomo Octávio Paz (2009) por afirmar que a tradução não é capaz de fazer o texto original aparecer. O autor apresenta duas possibilidades de tradução: a metonímia e a metáfora. A tradução não contém o original porque o original diz em uma língua o que é impossível em outra língua, mas contém elementos que estabelecem relação com os elementos do original, isto é, uma relação que parte de trechos do texto que remetem a um todo, que é a obra original. A segunda possibilidade é a tradução a partir de um texto

cuja estrutura sintática é diferente da estrutura presente no original, mas que funciona como metáfora para o texto original.

De acordo com Walter Benjamin, o papel do tradutor é “encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado” (BENJAMIN, 2010: p. 217). O projeto é realizado a partir do entendimento de que a tradução de texto em prosa é metonímica. Não é possível afirmar que toda tradução é metonímica, mas que há um grau de traduzibilidade maior no texto em prosa que em um poema, exigindo uma relação metonímica em relação ao texto, impossibilitando um grau muito alto de inventividade em relação aos paradigmas estabelecidos pela obra original.

Considerando que a tradução estabelece relação, ou que há nela um eco do original, há um processo de escrita que, apesar de não poder se distanciar demasiadamente do texto original, reflete uma intersubjetividade que é poética. A tradução é tida a partir de Meschonnic (2010) que afirma ser “a maneira particular pela qual um sujeito transforma, inventando-se, os modos de significar, de sentir, de pensar, de compreender, de ler, de ver – de viver na linguagem. É um modo de ação sobre a linguagem” (MESCHONNIC, 2010: p. XXXVII). A transformação da linguagem é uma ação poética, por isso a tradução também o é. No ensejo de traduzir o texto, o tradutor executa um processo de escrita que transforma a sua própria língua de forma que caiba um texto de outro sistema linguístico e cultural. Assim, as ações tradutórias refletem uma subjetividade do que o tradutor pensa ser o texto, mas também escolhas individuais para problemas de tradução. A tradução é um ato de escrita duplamente poético, pois contém ações realizadas pelo tradutor frente ao texto e a demanda por uma escrita que o ecoe, mas também a subjetividade do tradutor e suas escolhas e ações sobre a língua.

Assim, retorno a alguns pontos, já presentes na análise, que guiam a tradução dos contos. Na análise dos textos, a representação da memória; a diferenciação entre os narradores e os personagens principais; a autoria em *With Your Tongue Down My Throat*; a migração; a cultura e a subalternidade foram tópicos preponderantes na leitura e na tradução dos textos. Logo, fundamentam o projeto de tradução.

No conto *We're Not Jews*, podemos identificar um elemento presente na escrita de todas as suas obras. Temos:

Original:	Proposta de tradução:
As they approached the top of their street the retired teacher who assisted Father came out of his house, wearing a	Ao se aproximarem do topo da rua, o professor aposentado que ajudava o pai saiu de sua casa, usando um fato completo

three-piece suit and trilby hat and leading his Scottie. He looked over his garden, picked up a scrap of paper which had blown over the fence, and sniffed the evening air. Azhar wanted to laugh: he resembled a phantom; in a deranged world the normal appeared the most bizarre. Mother immediately pulled Azhar towards his gate. (KUREISHI, 1997, p.48)	e um chapéu trilby e andando com o seu Scottie. Ele olhou o jardim, pegou um pedaço de papel que voou por sobre a cerca e cheirou o ar noturno. Azhar queria rir: parecia um fantasma. Em um mundo desmantelado, os normais parecem os mais bizarros.
---	---

Há no trecho uma disparidade entre o personagem do professor, considerado normal pelo garoto, e a sua própria realidade. O mundo criado por Kureishi reflete esse desequilíbrio entre as realidades, em que sua escrita forja mundos que partem do desequilíbrio entre as realidades vivenciadas pelos personagens, que partem de extratos sociais e culturais distintos. Assim, a tradução precisa manter os estranhamentos internos entre os personagens, que podem ser simultaneamente familiares e estranhos uns aos outros.

A escrita dos textos traduzidos tem por objetivo seguir o projeto de escrita de ambos os contos. O projeto geral de Kureishi foi explanado acima, mas consegue-se perceber um projeto de escrita individual em cada conto, que os insere e diferencia do projeto geral de escrita do autor. O primeiro conto, *We're Not Jews* apresenta:

Original:	Proposta de tradução:
But if he couldn't fight them, what could he do with his anger? (KUREISHI, 1997, p.48)	Mas, se ele não poderia lutar contra eles, o que ele faria com a raiva?

No trecho, a raiva sentida pelo personagem principal reflete um projeto de escrita que parte da raiva e do descontentamento. Ambos são fruto das situações às quais o personagem é submetido. Na impossibilidade de luta física contra seus agressores, a frustração do personagem é posta de alguma maneira em sua escrita. No conto, não há uma linguagem raivosa, mas as imagens representadas incitam a raiva. Assim como o personagem não consegue um meio para extravasar a raiva, o leitor também presencia a restrição imposta ao garoto, a impossibilidade de luta e defesa frente às agressões.

Em *With Your Tongue Down My Throat*, temos:

Original:	Proposta de tradução:
It's Howard Who asked me to write this diary, who said write down some of the things that happen. My half-sister Nadia is about to come over from Pakistan to stay with us. Get it all down, he said. (KUREISHI, 1997, p.62)	Foi Howard quem me pediu para escrever esse diário, que disse escreva algumas das coisas que acontecerem. Minha meia-irmã Nadia está vindo do Paquistão para ficar aqui. Anote tudo, ele disse.

A escrita do texto aparenta ser despreziosa, um compilado de anotações sobre o encontro com a irmã e, posteriormente, com a família no Paquistão. O texto se afirma enquanto a escrita de um diário pela personagem principal. Toda a tradução deve ser pensada a partir do olhar dessa garota, que também é o olhar de Howard (assumindo a perspectiva de Nina). Assim como o personagem de *We're Not Jews*, há no texto a tentativa de compreender o que está acontecendo em torno do personagem principal. No primeiro conto, o garoto tenta compreender o motivo que leva outros personagens a o agredirem constantemente. No segundo conto, a personagem principal é mais velha; a sua dificuldade está em conhecer os seus parentes mais distantes.

O gênero é um dos problemas de tradução mais pungentes nos textos. Ambos são contos, mas refletem processos de escrita diferentes, apesar de terem em comum o descompasso com o professor do primeiro conto, mas também com as narrativas inglesas tradicionais. Se escreve a vida das pessoas comuns e também na linguagem das pessoas comuns. A tradução não deve modificar esse registro nos textos. Apesar de não serem escritos formando uma língua em desacordo com a gramática padrão da língua inglesa, o texto não é lexicalmente ou sintaticamente rebuscado. Em adição, ambos os textos são influenciados pelo teatro e pelo cinema. A escrita de ambos é demasiadamente oralizada, então essa oralização da língua escrita também deve estar presente no texto traduzido.

Em *With Your Tongue Down My Throat*, a estrutura do texto, apesar de afirmar ser um diário, se aproxima de um roteiro. O primeiro elemento estrutural a ser mantido na tradução é o modo que o texto é dividido. O conto é particionado em quatro segmentos numerados, cujas partes dois e três são divididas em cenas. As cenas poderiam ser confundidas com dias do diário, mas é possível perceber, na leitura, que elas não são realizadas diariamente, ou que seguem mais ou menos o mesmo distanciamento temporal uma da outra. O que se percebe é que todas estão conectadas a partir da relação entre a personagem e a descoberta da irmã e do pai, havendo cenas que ocorrem no mesmo dia, ou que pulam dias entre si, revelando o que há de significativo dentre as experiências da personagem, mas não um diário.

Em ambos os textos a escrita da memória é importante. Em *We're Not Jews* há elementos de aproximação entre o narrador e o personagem; em *With Your Tongue Down My Throat*, há uma farsa: é afirmado que o texto é um diário de Nina, mas se revela que Howard, o namorado da mãe de Nina é o verdadeiro escritor da história.

No primeiro conto, o narrador aparenta ser heterodiegético, mas sua narração vacila. Os personagens que não compõem a família de Azhar são nomeados com base em seus nomes sociais, como Little Billy e Big Billy. Decidi não traduzir nenhum dos dois nomes, porque marcam esse estrangeiro linguístico sem que seja ininteligível e também porque as traduções precisariam resolver o sufixo ‘-y’, que funciona como um diminutivo, demonstrando familiaridade. O nome oficial é ‘Bill’. Mantenho a escrita inglesa por entender que marca uma diferença entre ‘Bill’ e ‘Billy’, apesar de não explicar o significado dessa diferença. Os nomes dos familiares do garoto, entretanto, foram traduzidos. Os nomes deles são o seu grau de parentesco em relação ao garoto escritos em letra maiúscula, como ‘Father’ e ‘Mother’. Assim, a estranheza não se encontra em o narrador nomear os personagens como o faria o garoto, não sendo um problema linguístico, mas da narrativa e também cultural. Outra hipótese é que, como nos personagens das fábulas, representem uma nomeação genérica que permite entender que não se trata apenas do pai ou da mãe dele, mas das violências sofridas por todos os imigrantes.

No segundo conto há nomes que partem da relação familiar de Nina, como Deborah, que é chamada “Ma” por ela. No conto, esse nome carinhoso foi mantido, mas, no caso do pai, “Father” e “Dad”, optei por traduzir ambos por “Pai”. A instabilidade na narrativa não ocorre entre narrador e personagem, como no primeiro conto, mas entre autores. As três primeiras partes são afirmadas como um diário de Nina. Na última parte, é revelado que Howard, namorado da mãe de Nina e roteirista é o escritor de toda a história. Optei por levar a tradução em um viés geral que é pensar o texto enquanto um roteiro, algo que é feito para ser dito em voz alta. Apesar disso, a estrutura textual impõe algumas questões. Considerando que Howard é o autor de toda a história e que o seu projeto de escrita não é biográfico, mas assume que fere a verdade com mentiras, a narrativa não é confiável. Assim, a tradução deve estar atenta à presença de falhas ou inconsistências que permitam perceber a presença de Howard nas falas de Nina e sua manutenção na tradução.

A representação do imigrante e de sua cultura são elementos que marcam estranhamentos internos do texto. É necessário retomar que o autor é influenciado por teorias marxistas, em especial pelo historiador E. P. Thompson. As realidades representadas nos contos se posicionam enquanto multiplicidade, mas sua reivindicação afirma uma estrutura de poder que é inglesa, branca e rica. As histórias que surgem,

surgem sempre em contraponto com essa estrutura de poder, revelando tensões e opressões entre as partes.

A tradução do imigrante deve ser feita com cuidado porque há uma teatralidade que é construída nos trabalhos de Kureishi. Essa teatralidade se refere à escrita de uma sociedade em que diversas realidades coexistem, apesar de ocuparem o mesmo espaço. As tensões que geram a multiplicidade de realidades, também revelam opressões que participam da teatralidade do texto. Apesar disso, o que é criado nos textos é uma teatralidade de uma sociedade na qual as relações são permeadas pelo racismo e pela misoginia, por violências. Apesar disso, ele não teatraliza a violência (como elemento central), mas a apresenta como um dos componentes ontológicos para os que pertencem à sociedade representada. Assim, a escolha de palavras e estruturas na tradução deve se ater a essa distinção epistemológica da representação, em que a violência não pode se tornar um espetáculo, mas em que a violência compõe os personagens, seja na função de agressores ou agredidos.

No primeiro conto, temos:

Original:	Proposta de tradução:
<p>‘How many are there living in that flat, all squashed together like, and stinkin’ the road out, eatin’ curry and rice!’</p> <p>There was no doubt that their flat was jammed. Grandpop, a retired doctor, slept in one bedroom, Azhar, his sister and parents in another, and two uncles in the living room. All day big pans of Indian food simmered in the kitchen so people could eat when they wanted. The kitchen wallpaper bubbled and hung down like ancient scrolls. But Mother always denied that they were ‘like that’. She refused to allow the word ‘immigrant’ to be used about Father, since in her eyes it applied only to illiterate tiny men with downcast eyes and mismatched clothes. (KUREISHI, 1997, pp. 44-45)</p>	<p>- Quantos têm lá vivendo naquele apartamento, todos espremidos juntos e fedendo rua afora, comendo curry e arroz!</p> <p>Sem dúvidas, o apartamento era lotado. Vô, um médico aposentado, dormia em um quarto, Azhar, sua irmã e os pais em outra e dois tios na sala de estar. Durante todo o dia, as grandes panelas de comida indiana fervilhavam na cozinha para que as pessoas pudessem comer quando quisessem. O papel de parede da cozinha borbilhava e pendia como pergaminhos antigos. Mas Mãe sempre negou que eles eram “daquele jeito”. Ela se recusava a permitir que a palavra "imigrante" fosse usada sobre Pai, já que, a seus olhos, se aplicava apenas a homens minúsculos e analfabetos, com os olhos baixos e roupas descombinadas.</p>

O trecho acima apresenta a violência movida pela presença do imigrante. O principal elemento que causa incômodo é o cheiro da comida. Os outros elementos revelam uma situação de pobreza à qual a família é confinada, mas a comida é um traço cultural. Ela revela uma cultura que é diferente da cultura inglesa, o que é verificado tanto

na fala de Big Billy quanto na narração. O que se percebe, entretanto é que o mesmo referente, a comida, possui valores diferentes para ambos. Enquanto Big Billy menciona a cultura do outro enquanto um fedor e não um cheiro, a caracterização desse imigrante é de desvalorização. A mãe de Azhar reflete uma instabilidade na perspectiva, já que vê seu marido de uma maneira, mas caracteriza os imigrantes a partir de um olhar que é depreciativo.

No segundo conto, na fala do pai de Nina:

Original:	Proposta de tradução:
<p>‘But Billy’s pretty.’ ‘No, he’s ugly like you. And a big pain in the arse.’ ‘Dad.’ ‘No, don’t interrupt! A half-caste wastrel, a belong- nowhere, a problem to everyone, wandering around the face of the earth with no home like a stupid-mistake-mongrel dog that no one wants and everyone kicks in the backside.’ (Kureishi, 1997, p.100)</p>	<p>- Mas Billy é lindo. - Não, ele é feio como você. E uma grande dor no cu. -Pai. - Não, não interrompa! Uma imprestável meia-casta , uma pertence-a-lugar-nenhum, um problema, vagando pela face da terra sem casa como um viralatas-erro-burro que ninguém quer e todo mundo chuta na traseira.</p>

Nina, a personagem principal, experimenta a imigração para conhecer a sua família paquistanesa. A relação estabelecida no conto, entretanto, não é de reconhecimento. Nina é mestiça e revela, assim como Azhar, um local de fala para o personagem mestiço que é sempre estrangeiro. Isto é, nenhum dos dois experimentam um real pertencimento com a comunidade inglesa ou paquistanesa. O trecho revela uma estrutura que precisa ser mantida na tradução, os sistemas de interdição do personagem mestiço, que se relaciona de forma tensa e antinatural com os personagens de ambas as culturas.

Nesse projeto de escrita contra o discurso cultural hegemônico, o imigrante e o mestiço são os subalternos mais claros na composição do texto, assim, os pares imigrante e originário; mestiço e puro devem representar as tensões por meio da tradução. Apesar de serem os mais claros subalternos, a misoginia é marcante nos dois textos. As agressões em *We’re Not Jews* refletem isso nas agressões sofridas por Azhar e sua mãe. Azhar era impossibilitado de revidar por ser uma criança, mas sua mãe é uma mulher adulta e acuada. Sua submissão frente às agressões revelam um par em que Big Billy e ela pertencem à mesma raça e nacionalidade, mas que Big Billy está mais próximo de um centro de poder que ela. Em *With Your Tongue Down My Throat*, a mãe de Nina e Nadia

são narradas em relações amorosas em que elas são descritas emocionalmente necessitadas e seus pares amorosos não são capazes de suprir suas necessidades. A relação entre Nina e seu pai é também agressiva, como no trecho acima citado.

Além das marcas culturais referentes à imigração presentes nos textos, ambos carregam marcas relacionadas à Inglaterra. Como elementos que compõem a cultura local, não traduzi as siglas, ou as expliquei, nem referências culturais ou históricas, de forma que a tradução proporcione essa estranheiridade em seu estranhamento, sem a tornar explicativa. Assim, os nomes próprios, exceto os já mencionados acima, não foram traduzidos, em especial os que se referem a locais ou à fatos históricos. Os produtos das culturas representadas, como os espaços e o curry também foram mantidos.

Um elemento que foi completamente trazido para a cultura brasileira foram os xingamentos. As agressões não podem ficar despercebidas ou de qualquer maneira maquiada pela tradução, o que poderia ocorrer em traduções mais próximas do texto original. Assim, encontro xingamentos que demonstram o tipo de agressão contido nos originais, sem esperar uma real proximidade entre os termos, mas entre as agressões do texto original e traduzido.

No conto *We're Not Jews*, temos os termos “sambo, wog, little coon” (KUREISHI, 1997, p. 43). Os três termos possuem cunho racista, mas apenas o termo “coon” pode ser traduzido para o português do Brasil. “Sambo” e “wog” são termos marcadamente racistas, mas cujos referentes não existem no Brasil. O termo “coon” é formalmente é escrito “cacoön”, que em português significa ‘guaxinim’. Ainda assim, a tradução da expressão “little coon” por “pequeno guaxinim” ou “guaxinimzinho” tornam a expressão mais próxima de um apelido afetivo, o mesmo ocorreria com a retirada da palavra “little”, em que “guaxinim” manteria o estranhamento e a estranheiridade para com o polissistema cultural brasileiro, mas perderia o seu grau de ofensa em relação às pessoas de cor. Assim, optei por três termos racistas da cultura brasileira, que são “criolo, tiziu, macaco”, optando por “macaco” ao invés de “guaxinim”, mas mantendo um animal.

Assim, os contos são realizados sobre uma estrutura de estranhamentos que partem de uma sociedade que exclui baseando-se em gênero, raça, origem e classe social. Esse jogo de valores é o que é primado na tradução dos contos, de forma que o discurso dos contos ecoe em suas traduções sem apagar as diferenças, mas valorizando-as no processo tradutório.

Capítulo 04: Os comentários de tradução.

4.1 Não somos Judeus : comentários da tradução:

Percebo no conto dois trechos que guiaram a tradução e explicitam as motivações para a narrativa e seus paradigmas estéticos. Temos:

Original:	Proposta de tradução:
But if he couldn't fight them, what could he do with his anger? (KUREISHI, 1997, p.48)	Mas, se ele não poderia lutar contra eles, o que ele faria com a raiva?

A palavra “anger”, a raiva, parece nos guiar pela leitura do conto. A palavra surge apenas após o termino das agressões sofridas por Azhar e sua mãe, mas é um motivador para o confronto. Os Billy estão enraivecidos, não apenas porque foram denunciados à direção da escola, mas, principalmente, porque são forçados a lidar e conviver com um indivíduo racialmente diferente deles. O garoto e sua mãe são completamente acuados, mas o processo de escrita é uma escrita que parte da raiva e é essa raiva que dá o tom para o conto, não permitindo muitas fugas desse tom preponderante. E:

Original:	Proposta de tradução:
As they approached the top of their street the retired teacher who assisted Father came out of his house, wearing a three-piece suit and trilby hat and leading his Scottie. He looked over his garden, picked up a scrap of paper which had blown over the fence, and sniffed the evening air. Azhar wanted to laugh: he resembled a phantom; in a deranged world the normal appeared the most bizarre. Mother immediately pulled Azhar towards his gate. (KUREISHI, 1997, p.48)	Ao se aproximarem do topo da rua, o professor aposentado que ajudava o pai saiu de sua casa, usando um fato completo e um chapéu trilby e andando com o seu Scottie. Ele olhou o jardim, pegou um pedaço de papel que voou por sobre a cerca e cheirou o ar noturno. Azhar queria rir: parecia um fantasma. Em um mundo desmantelado, os normais parecem os mais bizarros.

No encontro com o professor, percebemos um ponto teórico no texto: há muitos mundos co-existindo e, por vezes, colidindo. A realidade de Azhar é uma dessas realidades, mas, está em contraponto com a do professor, a do homem inglês branco e educado. Essa, entretanto, é tida enquanto a realidade das pessoas normais. O mundo do garoto é “deranged”, um mundo fora desse compasso e, no momento, o garoto não consegue dar sentido a esse descompasso, apesar de identificar que o descompasso existe. A tradução, assim, se ateve à construção discursiva desse mundo que é, simultaneamente, da raiva, como no primeiro trecho, e do desequilíbrio, como no segundo. A própria narrativa nos transmite marcas desse descompasso a partir da constante aproximação do narrador em relação a Azhar, que “queria rir”, enquanto a sua relação com os outros personagens é demasiadamente mais distante.

Na leitura do conto, um dos aspectos mais pungentes é a oralidade presente na obra. Ela é influência dos trabalhos do escritor na escrita de peças e de roteiros unido a um projeto de escrita das pessoas comuns. Apesar disso, o texto é majoritariamente narrado e não dialogado, como comumente ocorre com os outros dois gêneros. A oralidade presente no conto, diferente do teatro e do cinema, onde a escrita é feita para ser, literalmente, dita, a escrita dos contos não é feita com o mesmo princípio, mas com o princípio da leitura, criando, assim, uma performance de oralidade a partir da leitura do conto.

Temos, por exemplo, o trecho inicial da obra, em que:

Original:	Proposta de tradução:
<p>Azhar’s mother led him to the front of the lower deck, sat him down with his satchel, hurried back to retrieve her shopping, and took her place beside him. As the bus pulled away Azhar spotted Big Billy and his son Little Billy racing alongside, yelling and waving at the driver. Azhar closed his eyes and hoped it was moving too rapidly for them to get on. But they not only flung themselves onto the platform, they charged up the almost empty vehicle hooting and panting as if they were on a fairground ride. They settled directly across the aisle from where</p>	<p>Mãe levou Azhar para o deque inferior, sentou ele com a bolsa, apressou de volta para pegar as compras e sentou ao lado dele. Enquanto o ônibus prosseguia, Azhar viu Big Billy e seu filho, Little Billy, correndo, gritando e acenando para o motorista. Azhar fechou os olhos e desejou que estivesse se movendo muito rápido para que subissem. Mas eles não apenas se atiraram na plataforma, eles avançaram no ônibus quase vazio ofegando como se estivessem no parque de diversões. Eles sentaram diretamente do outro lado do corredor, de onde encararam Azhar e sua mãe.</p>

they could stare at Azhar and his mother. (KUREISHI, 1997, p. 41)	
--	--

É possível observar no trecho uma linguagem clara e rápida, que parece oralizada mesmo quando não dito em voz alta. O autor cria esse efeito por meio de períodos curtos e palavras que são comuns e relativamente curtas. Na tradução, os períodos foram mantidos e o tamanho dos períodos aproximados ao tamanho do período do texto original. No trecho em questão, se contam 109 palavras no texto original contra 110 do texto traduzido. Apesar da aparente semelhança, o texto traduzido é mais longo, perdendo parte do potencial oral trazido pelo original.

A tradução não é pensada a partir da oralidade como a tradução do que Ezra Pound (2013) denomina melopeia, a sonoridade, que se assemelharia à tradução a partir do conceito de estrangeirização de Lawrence Venuti (2002), cujo propósito é tornar o enunciado do texto traduzido mais próximo do texto de partida. O propósito, aqui, é traduzir a oralidade em sua potência e discurso, aproximando, por vezes, os enunciados, mas não sendo uma obrigação e escrevendo um conto que poderia ser contado em voz alta, sem muitas palavras que travem à língua, sem que seja uma pausa calculada no texto.

No trecho, podemos perceber ainda a preocupação com a construção das imagens. Nesse sentido, há a aproximação do texto original no texto traduzido. As escolhas de palavra, mesmo quando mais longas que as escolhidas pelo autor do texto original, permitem o encontro com uma oralidade e com imagens que tentam preservar as imagens do texto, ou, ao menos contê-las.

O texto possui um caráter polifônico que deve estar presente na tradução. Havendo a construção de um ringue entre a mãe de Azhar e o garoto contra os Billy, além do narrador e do professor vizinho da família, é criada a necessidade tradutória para os diferentes pontos de vista e as diferentes línguas utilizadas por cada um deles. A mãe e o garoto possuem menos falas que os seus agressores. Os personagens pronunciam falas que estão de acordo com as normas gramaticais da língua. Na fala dos Billy, entretanto, temos:

Original:	Proposta de tradução:
‘So grown up he has to run to teacher,’ said Big Billy. (...)	-Tão crescido que tem que correr na professora - disse Big Billy. (...)

<p>Big Billy was saying across the bus, ‘Common! Why don’t you say it loud to me face, eh? Won’t say it, eh?’</p> <p>‘Nah,’ said Little Billy, ‘Won’t!’</p> <p>‘But we ain’t as common as a slut who marries a darkie.’</p> <p>‘Darkie, darkie,’ Little Billy repeated. ‘Monkey, monkey!’</p> <p>Mother’s look didn’t deviate. But, perhaps anxious that her shaking would upset Azhar, she pulled her hand from his and pointed at a shop.</p> <p>‘Look.’</p> <p>‘What?’ said Azhar, distracted by Little Billy murmuring his name.</p> <p>The instant Azhar turned his head, Big Billy called, ‘Hey! Why won’t you look at us, little lady?’</p> <p>She twisted round and waived at the conductor standing on his platform. But a passenger got on and the conductor followed him upstairs. The few other passengers, sitting like statues, were unaware or unconcerned. (Kureishi, 1997, pp.41-44)</p>	<p>Big Billy dizia do outro lado do ônibus, -Vamolé! Num diz alto na minha cara, eh? Num vai dizê, é?</p> <p>-Nah - disse Little Billy - Num vai!</p> <p>- Mas num sômo tão ordinário quanto uma puta que se casa cum escuro.</p> <p>- Escuro, escuro - Little Billy repetiu - Macaco, macaco!</p> <p>O olhar de Mãe não desviou. Talvez, receosa que sua tremedeira alarmaria Azhar, ela puxou sua mão da dele e apontou para uma loja.</p> <p>- Olhe!</p> <p>- O que? - Disse Azhar, distraído por Little Billy murmurando o seu nome. No instante que Azhar virou a cabeça, Big Billy chamou, - Hey! Por que num olha pra nois, moça?</p> <p>Ela se torceu e acenou ao condutor na plataforma. Mas um passageiro subiu e o condutor o seguiu escada acima. Os outros poucos passageiros, sentados como estátuas, estavam despercebidos ou despreocupados.</p>
---	--

O trecho demonstra uma fala que é gramaticalmente correta, em sua organização, e que está na mesma língua que o resto do texto, mas que possui ausências, como em “run to teacher”, em que o artigo “the” está ausente e que é traduzido por “correr para professora”. No trecho, há também a troca lexical em “me face” que, de acordo com a gramática, seria ‘my face’. A terceira fala em destaque demonstra o caráter prosaico das falas do personagem. Se constrói uma fala que se ordena na mesma gramática que a dos outros, mas que possui lacunas e trocas em sua construção. É a fala do pobre e sem um grau de educação elevado. Se soma a isso a agressão que inflige ao garoto e sua mãe. Sendo assim, optei por traduzir as falas pensando na aspereza e agressividade que necessita conter, mantendo também a linguagem que oriunda de um homem pobre e com baixo nível educacional, seja na ausência em “para professora”, seja na escrita aproximada à fala em “Vamolé! Num diz isso alto na minha cara, eh? Num vai dizê, eh?”. Mantive, ainda as interjeições do texto como no texto original.

A linguagem dos Billy para com a outra família é agressiva, constantemente insultando e xingando. Percebo ainda que são insultos demasiadamente arraigados

culturalmente. Pude dividir os insultos em duas variedades principais: insultos misóginos e insultos raciais. À primeira variedade, optei por traduções aproximadas das palavras para o português, como a tradução de “slut” por “vadia”. Na segunda variedade, como em “monkey” e, em outro trecho do texto, “sambo, wog, little coon” optei por traduzir a palavra “monkey”, que se mantém enquanto insulto racial no Brasil como “macaco”. Os outros três, entretanto, ou não possuem referentes na cultura brasileira (as palavras “sambo” e “wog”), ou a sua tradução literal não marcaria o racismo das falas, como o caso de “little coon”. O termo “coon” é referente a “raccoon”. Assim, “little coon” poderia ter sido traduzido por “pequeno guaxinim”, mas criando um efeito estético alheio ao discurso presente no texto, podendo parecer amigável ou, mesmo que entendido como um insulto, não há a racialização do insulto. Pensando nisso, optei pela clareza do discurso racista em detrimento do referencial cultural e enunciativo dos insultos, traduzindo “sambo, wog, little coon” por “criolo, tiziu, macaco”.

Optei por traduzir parte dos nomes dos personagens, mas manter a outra parte em inglês. O narrador utiliza da nomeação dos parentes de Azhar, elemento que aproxima o narrador do garoto. Seus nomes, assim, são os papéis sociais que exercem em relação a ele, como “Father” e “Mother”, ambos em letra maiúscula. Nesses casos, optei por traduzir por seus referentes em português e manter a letra maiúscula atribuída aos nomes próprios, optando por opções carinhosas, mas curtas, como “Pai”, “Mãe” e “Vô”. Os Billy, entretanto, não tiveram os seus nomes ou apelidos traduzidos. Primeiro por perceber que Billy já não é um nome, mas um apelido e que o sufixo “-y” demarca familiaridade e carinho por parte do enunciador e, na falha de encontrar na língua portuguesa elemento que simule esse efeito, optei por manter da língua inglesa. O primeiro nome de ambos também foi mantido, “Little” e “Big”, de forma que, na leitura exista mais uma marca de uma estranheza que é estrangeira ao leitor e que o permite perceber que há uma diferença entre as palavras “Bill” e “Billy”. Isso retorna ao texto quando dito que, para Pai, seria “Motorbike Bill”, outro nome não traduzido, e que permite perceber a diferença gráfica entre ambos os significantes e aponta para diferenças semânticas também, mesmo que estranhas ao português, além de um distanciamento entre Pai e Bill, que utiliza a forma tradicional do nome apenas com o acréscimo de algo que lhe chama atenção em relação ao Bill: a motocicleta.

Para além de uma disparidade individual entre Pai e Bill, é questão cultural que se apresenta. Temos:

Original:	Proposta de tradução:
<p>‘How many are there living in that flat, all squashed together like, and stinkin’ the road out, eatin’ curry and rice!’</p> <p>There was no doubt that their flat was jammed. Grandpop, a retired doctor, slept in one bedroom, Azhar, his sister and parents in another, and two uncles in the living room. All day big pans of Indian food simmered in the kitchen so people could eat when they wanted. The kitchen wallpaper bubbled and hung down like ancient scrolls. But Mother always denied that they were ‘like that’. She refused to allow the word ‘immigrant’ to be used about Father, since in her eyes it applied only to illiterate tiny men with downcast eyes and mismatched clothes. (KUREISHI, 1997, pp. 44-45)</p>	<p>- Quantos têm lá vivendo naquele apartamento, todos espremidos juntos e fedendo rua afora, comendo curry e arroz!</p> <p>Sem dúvida, o apartamento era lotado. Vô, um médico aposentado, dormia em um quarto, Azhar, sua irmã e os pais em outra e dois tios na sala de estar. Durante todo o dia, as grandes panelas de comida indiana fervilhavam na cozinha para que as pessoas pudessem comer quando quisessem. O papel de parede da cozinha borbilhava e pendia como pergaminhos antigos. Mas Mãe sempre negou que eles eram “daquele jeito”. Ela se recusava a permitir que a palavra "imigrante" fosse usada sobre Pai, já que, a seus olhos, se aplicava apenas a homens minúsculos e analfabetos, com os olhos baixos e roupas descombinadas.</p>

No trecho temos a descrição do local em que Azhar e sua família viviam. O lugar é apresentado a partir do confronto entre a fala racista de Bill e a descrição feita pelo narrador. Em “How many are there living in that flat, all squashed together like, and stinkin’ the road out, eatin’ curry and rice!”. Na fala de Billy, temos as palavras “squashed” e “stinkin’”, que revelam que há muitas pessoas vivendo juntas e também que o cheiro da comida indo-paquistanesa é bastante forte e que se distingue dos cheiros das comidas das outras famílias da vizinhança, mas os valores agregados ao tipo de família e à comida são negativos. Para manter o discurso da fala de Billy, optei por traduzir “all squashed together” por “Todos espremidos juntos” e “stinkin’ the road out” por “fedendo rua afora”, marcando o valor, mas também a resistência desse cheiro que permanece e se espalha em um território que originalmente não lhe pertencia.

A descrição realizada pelo narrador apresenta uma realidade dura, mas cujo único julgamento é referente à quantidade de pessoas no espaço. O apartamento era “jammed”, lotado. Percebe-se também que a passagem é demasiadamente substantivada em relação à quantidade de adjetivos, demonstrando uma objetividade na descrição que é seguida na tradução. No mesmo parágrafo, apresenta em discurso indireto o conceito para o termo “imigrante” a partir do olhar da mãe, que deixa de ser apenas agredida e se torna, simultaneamente, agredida e agressora.

Apesar da ambivalência do personagem, a mãe é traduzida a partir de uma linguagem que marque a sua subalternidade. A agressão é um fator que perpassa todo o conto e a tentativa da mãe de se recompor para ir para casa. No presente da narrativa, a linguagem pronunciada pela mãe, bem como a descrição de suas atitudes, retomam o seu papel subalterno, enquanto mulher casada com um homem de cor, em relação a Billy, homem branco e inglês. Temos:

Original:	Proposta de tradução:
<p>Mother turned back. Azhar had never seen her like this, ashen, with wet eyes, her body stiff as a tree. Azhar sensed what an effort she was making to keep still. When she wept at home she threw herself on the bed, shook convulsively and thumped the pillow. Now all that moved was a bulb of snot shivering on the end of her nose. She sniffed determinedly, before opening her bag and extracting the scented handkerchief with which she usually wiped Azhar's face, or, screwing up a corner, dislodged any stray eyelashes around his eye. She blew her nose vigorously but he heard a sob. (KUREISHI, 1997, p.44)</p>	<p>Mãe virou, Azhar nunca a viu desse jeito, cinzenta, com olhos molhados, o corpo rígido como uma árvore. Azhar sentiu quanto esforço ela fazia para ficar parada. Quando ela chorava em casa, ela se jogava na cama, tremia convulsivamente e socava o travesseiro. Agora, tudo que mexia era um bulbo de catarro tremendo na ponta do nariz. Ela fungou determinada, antes de abrir a bolsa e extrair um lenço perfumado que ela normalmente limpava o rosto de Azhar, ou, enroscando a ponta, tirava os cilhos do olho. Ela assou o nariz vigorosamente, mas ele escutou um soluço.</p>

Na passagem, temos duas imagens da mãe. A primeira, referente à tensão sentida pelas agressões e a impossibilidade de expressar a sua dor para não alarmar o garoto. A segunda, em casa, quando tinha liberdade para expressar suas angústias. Optei por tornar a narrativa mais lenta, repetindo pronomes e escolhendo palavras mais longas que as do original e tornando a leitura levemente mais lenta, acentuando a importância e o caráter sofrido da passagem. Esse prolongamento é retomado na escolha de palavras para a tradução das passagens que revelam a cultura dos personagens ou que descreve a agressão ou os efeitos das agressões infligidas, como na passagem em que temos a fala da mãe que titula o texto:

Original:	Proposta de tradução:
<p>Mother's lips were moving but her throat must have been dry: no words came, until she managed to say, 'We're not Jews.' (KUREISHI, 1997, p. 45)</p>	<p>Os lábios de Mãe se moviam, mas sua garganta estava seca: as palavras não vieram, até que ela sibilou: - Não somos judeus!</p>

Novamente, opto por uma descrição mais longa que a original, mas optando por cortes na fala. Os cortes foram realizados por entender que ambos, mãe e filho, foram longamente agredidos até esse momento e que a fala da mãe já não apresenta o seu pleno potencial, ou mesmo apenas uma resignação, mas uma tentativa de resposta às agressões sofridas e a tentativa de fala de um corpo que já não responde bem. O seco presente na garganta é a extirpação da vida e da felicidade, não permitindo uma fala completa e tornando “N’som’s judeus” uma tradução apropriada à resposta.

Os referenciais de uma historicidade são proeminentes no conto e também foram levados em consideração no processo tradutório. Acima, temos um dos referenciais, mas o texto carrega diversos outros como o trecho que sucede o anterior:

Original:	Proposta de tradução:
<p>Azhar wasn’t sure what she meant. In his confusion he recalled a recent conversation about South Africa, where his best friend’s family had just emigrated. Azhar had asked why, if they were to go somewhere – and there had been such talk – they too couldn’t choose Cape Town. Painfully she replied that there the people with white skins were cruel to the black and brown people who were considered inferior and were forbidden to go where whites went. The coloureds had separate entrances and were prohibited from sitting with the whites.</p> <p>This peculiar fact of living history, vertiginously irrational and not taught in his school, struck his head like a hammer and echoed through his dreams night after night. How could such a thing be possible? What did it mean? How then should he act?</p> <p>‘Nah,’ said Big Billy. ‘You no Yid, Yvonne. You us. But worse. Going with the Paki.’</p> <p>(KUREISHI, 1997, p. 45)</p>	<p>Azhar não sabia o que ela queria dizer. Confuso, se lembrou de uma conversa recente sobre a África do Sul, para onde a família do seu melhor amigo tinha acabado de imigrar. Azhar tinha perguntado por que, se eles fossem para outro lugar - e houve essa conversa – eles, também, não poderiam escolher a Cidade do Cabo. Dolorosamente, ela respondeu que lá as pessoas com pele branca eram cruéis com os negros e marrons, que eram considerados inferiores e eram proibidos de ir onde os brancos iam. Os coloridos tinham entradas separadas e eram proibidos de se sentarem com os brancos.</p> <p>Esse fato de história viva, completamente irracional e não ensinado na escola dele, golpeou a sua cabeça como um martelo e ecoou em seus sonhos noite após noite. Como é possível? O que significa? Como ele deve agir?</p> <p>- Nah - disse Big Billy. – ‘Cê numé, Yvonne. Cê é nois. Mais pior. Ficano com os Paqui.</p>

O texto, podemos identificar, retrata um momento provavelmente nos anos 60. Há referência ao Paquistão já independente, à guerra do Vietnã, ao apartheid da África do

Sul e a existência de destroços da guerra na cidade onde viviam. O trecho acima citado é uma menção ao apartheid da África do Sul. O texto, como no trecho em que a mãe é forçada a explicar ao próprio filho que pessoas como ele sofriam determinadas violências na África do Sul. A estrutura social baseada na exploração dos “coloured”, entretanto, não surge na África do Sul, é levada e implementada durante a colonização no país, assim como na Índia (incluindo o que hoje conhecemos como Paquistão). Esses referenciais, entretanto, não são longamente abordados no texto original, o que é repetido na tradução. Tomei cuidado para não apagar ou atenuar o discurso envolto nos eventos, de modo que a leitura dessa borda histórica e social que circunda o texto esteja presente também na tradução, como na tradução de “coloured” por “coloridos”, ao invés de “de cor”, apresentando a visão da mãe de que pessoas não-brancas seriam coloridas, como se os próprios não possuíssem uma cor, mas também a diversidade de cores ou tonalidades que podem ser contempladas pelo termo, mas também pela agressão.

Nem todos os assuntos abordados no texto, entretanto, são tão sérios. Há, nas memórias apresentadas pelo narrador diversos referenciais culturais que fogem à agressões sofridas pelos personagens. Como:

Original:	Proposta de tradução:
<p>As it was, Azhar’s grandfather and uncle chattered away in Urdu and when uncle Asif’s wife had been in the country, she had, without prompting, walked several paces behind them in the street. Not wanting to side with either camp, Mother had had to position herself, with Azhar, somewhere in the middle of this curious procession as it made its way to the shops. (KUREISHI, 1997, p.46)</p>	<p>O avô e o tio de Azhar tagarelavam em urdu e, quando a esposa do tio Asif esteve no país, ela, sem motivo, andou vários passos atrás deles na rua. Não querendo acampar com qualquer lado, Mãe teve que se posicionar, com Azhar, em algum lugar no meio dessa procissão curiosa, no caminho para as lojas.</p>

O conto apresenta um tom marcadamente sério. Há apenas dois trechos que quebram de certa forma com essa seriedade, mas não chegam a elevar o tom, ou o texto a algo, de fato, engraçado. Foi necessário, então, descrever a cena em sua estranheza, sem transformar um elemento cultural que é estrangeiro em algo cômico, criando um tom zombeteiro em relação à cultura retratada, que é a maneira que a mãe descreve o imigrante, por exemplo. Esse olhar racista e xenofóbico não pode estar presente na tradução dos tópicos culturais que demonstram alguma diferença, mantendo o seu caráter estranho, mas, não transformando em algum tipo de chacota. Temos, por exemplo o

trecho abaixo, em que a estranheza é, além de cultural, linguística e, na qual optei por manter as palavras “mish” e “mash”, pois não denotam apenas importância semântica, mas as sonoridades também contribuem para o entendimento desse pai estrangeiro.

Original:	Proposta de tradução:
But Father didn't have a sure grasp of the English language which was his, but not entirely, being 'Bombay variety, mish and mash'. (KUREISHI, 1997, p. 47)	Mas Pai não tinha o grapeado certo do inglês, que era seu, mas não inteiramente, sendo "variedade Bombay, mish e mash".

Em suma, o texto apresenta realidades diferentes que precisam ser respeitadas. A tradução dos Billy, agressores, necessita manter o discurso deles; a da cultura do pai, igualmente; bem como a mãe, que em determinada perspectiva é vítima de agressões ou uma agressora; o garoto, em um estágio da vida em que consegue perceber que coisas estão acontecendo em sua volta, mas não consegue entender tão bem o que acontece ou suas motivações.

4.2 Com tua língua em minha garganta: comentários da tradução:

O projeto de escrita do conto é forjado na segunda parte do conto. Temos:

Original:	Proposta de tradução:
It's Howard Who asked me to write this diary, who said write down some of the things that happen. My half-sister Nadia is about to come over from Pakistan to stay with us. Get it all down, he said. (KUREISHI, 1997, p.62)	Foi Howard quem me pediu para escrever esse diário, que disse escreva algumas das coisas que acontecerem. Minha meia-irmã Nadia está vindo do Paquistão para ficar aqui. Anote tudo, ele disse.

A escrita de Nina é motivada pelo encontro com a meia-irmã que vem do Paquistão. É claro no texto que Nina é uma mulher inglesa, mestiça e jovem, apesar de não ser específica a sua idade. O texto é, assim, um diário de Nina pelos dias que seguem. A construção do diário, entretanto, é inconsistente. O conto é iniciado antes desse momento em que Nina afirma que o texto é um diário. A primeira parte do conto ocorria dias ou meses antes da escrita desse diário, revelando uma narrativa que foge ao gênero, apesar de tentar se incluir nele.

O título do conto “With Your Tongue Down My Throat” apresenta uma imagem que poderia ter um cunho sexual, mas que no texto representa a violência de sua escrita. Enquanto representante da violência sofrida por Nina, optei por manter a imagem do título em “Com tua língua em minha garganta”, indicando essa invasão inflingida por Howard, esse parecer dizer, mas na realidade haver alguém dizendo em seu lugar.

Foi importante levar em consideração, ainda, a estrutura do conto. O conto é dividido em quatro partes numeradas, que determinam momentos ou espaços diferentes para o texto. O primeiro é composto pela cena do aborto; o segundo, pela apresentação da realidade de Nina; o terceiro é a viagem de Nina ao Paquistão e o último é o retorno à Inglaterra e a revelação da farsa em relação à autoria do texto. As partes numeradas, entretanto, são, exceto a primeira, subdivididos em blocos, separados pelo espaço em branco de duas linhas. Os blocos, entretanto, não possuem datação, ou qualquer marca referente à estrutura dos diários. O texto se aproxima de um roteiro cinematográfico, considerando que Howard escreve roteiros para a televisão, em que cada bloco corresponde a uma cena que construirá a narrativa. As cenas são distanciadas em maior ou menor distanciamento temporal. A tradução manteve a mesma divisão estabelecida pelo original.

Como em:

Original:	Proposta de tradução:
<p>They woke us at six and there were several awkward-looking, sleepy boyfriends outside. I got the bus and went back to the squat.</p> <p style="text-align: center;">2</p> <p>A few months later we got kicked out and I had to go back to Ma's place. (...) (KUREISHI, 1997, p.61)</p>	<p>Eles nos acordaram às seis e vários namorados taciturnos adormecidos lá fora. Peguei o ônibus e voltei para a ocupação.</p> <p style="text-align: center;">2</p> <p>Alguns meses depois, fomos expulsos e tive que voltar para Ma.</p>

E:

Original:	Proposta de tradução:
<p>Because I can't visualise Nadia, I have to see her.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>So. This is how it all comes about. Ma and I are sitting at breakfast, Ma chewing her vegetarian cheese. (...) (KUREISHI, 1997, pp. 64-65)</p>	<p>Porque eu não consigo visualizar Nadia, preciso ver.</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>Então. É assim que tudo acontece. Ma e eu estamos sentadas no café da manhã, Ma mastigando queijo vegetariano.</p>

Os personagens do texto podem ter seus nomes ditos por Nina ou nomeados a partir de sua familiaridade em relação a ela. Em contraste com *We're Not Jews*, o texto é protagonizado por uma personagem demasiadamente mais madura e isso reflete no texto. Os personagens apresentam os seus nomes, exceto o pai e a mãe de Nina, que são comumente nomeados "Father" ou "Dad" e "Ma". Pensando no ritmo do texto, traduzi ambos, "Father" e "Dad" por "Pai", por acreditar que é, também um termo que pode ter uma carga afetiva e que é mais curto e palatável que "papai". A palavra "Ma", contração de 'mami', foi mantida na tradução, por ser uma palavra de fácil pronúncia e também poder ter uma relação com a palavra "mãe". Ainda assim, o termo mantém sua estranheza o seu caráter estrangeiro em relação ao português.

O texto, assim como *We're Not Jews* é escrito em uma língua que é demasiadamente oralizada. O conto apresenta o diferencial de sua estrutura. Temos um texto que mestiga os gêneros textuais diário, o gênero que é afirmado no próprio texto, e o gênero roteiro. Além das divisões textuais apontadas, temos um ritmo estabelecido entre as falas que possibilitam uma velocidade entre elas, interpelações e interrupções feitas por outros personagens. Em exemplo:

Original:	Proposta de tradução:

<p>'But the palate is a sensitive organ,' Ma says. 'You should cultivate yours instead of 'Just stop talking if you've got to fucking lecture.'</p> <p>The mail arrives. Ma cuts open an airmail letter. She reads it twice. I know it's from Dad. I snatch it out of her hand and walk round the room taking it in. (KUREISHI, 1997, pp. 64-65)</p>	<p>- Mas o palato é um órgão sensível - Ma diz -Você deve cultivar o seu ao invés de - - Só cala a boca se é pra dar palestra.</p> <p>O correio chega. Ma corta aberta uma carta via aérea. Ela lê duas vezes. Sei que é de Pai. Eu a arranco de sua mão e ando em voltas digerindo.</p>
--	--

No exemplo acima, temos a teatralidade das falas que me permitiram traduzir o texto em dois motes. O texto escrito nos tipos textuais narrativos e descritivos foram traduzidos pensados enquanto um texto a ser narrado durante das cenas de um filme, ou uma audiodescrição. Ouvi, em adição, as músicas citadas pelo texto, pensando-as enquanto uma trilha sonora que circunda o texto e levando essa trilha em consideração enquanto borda às cenas e formadoras do tom e do ritmo das cenas. A narrativa precisa ser palatável a esse narrador e a essa musicalidade. Quanto à tradução das falas, mantive as interrupções graficamente, como no trecho acima, e também tentei realizar a construção de uma linguagem rápida, que funcione em suas pausas, silenciamentos e interrupções ao leitor.

Nina, a narradora e escritora do nosso diário-roteiro, representa uma voz jovem e a tradução buscou levar isso em consideração. Linguisticamente, entretanto, foi necessário avaliar a influência da farsa criada por Howard no conto. Na revelação da farsa, entendo que há duas possibilidades de leitura do conto. A primeira, é referente a leitura das três primeiras partes do texto sejam traduzidas a partir da jovialidade de Nina e de suas transgressões, por ser uma garota desesperançada, que viveu em prédios ocupados, usou drogas e se prostituiu; uma garota que não trabalha ou estuda. É uma voz que dialoga com as sarjetas e invisibilidades sociais e traz questões éticas que a compõem. Uma outra possibilidade tradutória seria traduzir pensando que é Howard o autor do texto e que Nina é uma das suas personagens assim como ele próprio, considerando o texto a partir de um roteirista que produz para a televisão e parte de uma classe média-alta ou rica cuja linguagem pode ser mais formal e erudita. Foi importante, ainda, perceber que há cenas que foram presenciadas por Howard e nas quais ele é um dos personagens e outras que não foram presenciadas e outras em que Howard não participa, as quais são ou fruto de sua imaginação ou invenção, ou fruto de narrativas contadas por Nina, Nadia ou a mãe de Nina. Traduzi o texto pensando nas interferências que Howard causa na

construção de Nina enquanto a narradora e a escritora do diário. Sendo assim, traduzi pensando em um gradiente de formalidade e informalidade presente no texto, pela presença de ambos no processo criativo. Isto é, criando um texto que represente a instabilidade narrativa existente entre Nina autora-personagem e Howard autor-personagem, em seu querer ser a Nina.

Assim, temos:

Original:	Proposta de tradução:
<p>Ma not home yet. Early evening. Guess what? Nadia is sitting across the room on the sofa with Howard. This is their first meeting and they're practically on each other's laps. (I almost wrote lips.) All afternoon I've had to witness this meeting of minds. They're on politics. The words that ping off the walls are: pluralism, democracy, theocracy and Benazir! Howard's senses are on their toes! The little turd can't believe the same body (in a black cashmere sweater and black leather jacket) can contain such intelligence, such beauty, and yet iingle so brightly with facts about the Third World! There in her bangles and perfume I see her speak to him as she hasn't spoken to me once - gesticulating! (KUREISHI, 1996, pp. 76-77)</p>	<p>Ma não chegou. Cedo da noite. Adivinha? Nadia está sentada do outro lado da sala no sofá com o Howard. Esse é o primeiro encontro e eles estão praticamente na coxa um do outro. (Eu quase escrevi boca.) Toda a tarde, eu tive que testemunhar esse encontro de mentes. Eles estão na política. As palavras que pingam das paredes são: pluralismo, democracia, teocracia e Benazir! Os sentidos do Howard estão nas pontas dos dedos! O cocozinho não pôde acreditar que o mesmo corpo (em um suéter de caxemira preta e jaqueta de couro preta) pode conter tanta inteligência, tanta beleza e, apesar disso, soar tão brilhante com fatos sobre o terceiro mundo! Lá, de braceletes e perfume, eu vejo ela falar que não conversou comigo sequer uma vez - gesticulando!</p>

É uma das cenas em que Howard está presente. Com o objetivo de manter um grau um pouco maior de formalidade no trecho, interferi na sintaxe do primeiro período, em que “Ma not home yet” apresenta a ausência do verbo de ligação ‘is’, mas que opto por traduzir apagando essa ausência em “Ma ainda não está em casa”, que é gramaticalmente correto. Modifiquei também a posição da palavra “yet”, que, no original está no fim do período, mas que, na tradução, posicionei no início, colocando a palavra em uma posição na qual poderá ter ênfase na pronúncia. A formalidade unida ao ritmo me levaram a traduzir “laps” por “coxa”, conseguindo criar uma brincadeira entre a palavra e “boca”, como, no original, entre “laps” e “lips”.

Chamo atenção para os dois últimos períodos do texto. Percebemos que é Nina a narradora, mas que, nessa parte, assume um posicionamento próximo a Howard quando afirma que “o cocozinho não pôde acreditar que o mesmo corpo [...]”. No trecho, se revela

uma narradora que ultrapassa a revelação de sua esfera pessoal e a observação dos outros personagens, mas penetra em Howard, podendo revelar seus desejos, angústias e desejos. Apesar de ser uma característica possível a todos os narradores, as descrições de Nina em relação aos outros personagens são pautadas em aspectos visuais ou em sua vivência com o personagem. Nesse caso, ela revela uma impressão dele, indicando uma aproximação maior com Howard.

E:

Original:	Proposta de tradução:
<p>‘Drive me,’ I say. ‘Drive me somewhere in all this sunlight.’ Please. Please.’ I touch him and he pulls away from me. Well, he is rather handsome. ‘These cars don’t need to be revved. Drive!’</p> <p>He turns the wheel back and forth, pretending to drive and hit the horn. He’s youngish and thin - they all look undernourished here - and he always teases me.</p> <p>‘You stupid bugger.’</p> <p>See, ain’t I just getting the knack of speaking to servants? It’s taken me at least a week to erase my natural politeness to the poor’</p> <p>‘Get going! Get us out of this drive!’</p> <p>‘No shoes, no shoes, Nina!’ He’s pointing at my feet. (KUREISHI, 1996, p. 85)</p>	<p>- Dirija - digo. - Dirija para algum lugar nessa luz do sol toda. Por favor! Por favor! -Eu o toco e ele se afasta de mim. Ele é bonito. - Esses carros não precisam ser esquentados. Dirija!</p> <p>Ele vira o volante para frente e para trás, fingindo dirigir e bater na buzina. Ele é jovem e magro – Eles todos parecem desnutridos aqui - e ele sempre me provoca.</p> <p>- Seu inseto estúpido.</p> <p>Veem, não estou pegando o jeito de falar com os criados? Levei ao menos uma semana para apagar a minha polidez natural com os pobres</p> <p>- Vamos! Tira a gente dessa rua!</p> <p>- Sem sapatos, sem sapatos, Nina!</p> <p>- Ele está apontando para os meus pés.</p>

O trecho faz parte das narrativas não presenciadas por Howard e fruto das histórias contadas por Nina ou inteiramente fruto de sua imaginação. A cena apresenta dois tons: um da aspereza das falas de Nina e outro de sedução de sua parte. Quanto à sedução, temos “drive me” e o toque de Nina. A palavra “drive” pode ser lido de duas formas no trecho, “dirigir” e “levar a um determinado estado”. O significado pertinente é o primeiro, mas parece brincar com a segunda possibilidade, pedindo alguma emoção em sua estadia no Paquistão, o que é reforçado com o seu toque. Optei por excluir o pronome “me”, mantendo um ritmo mais ágil e a marcação de sua brincadeira no toque.

Analisando os personagens paquistaneses, é perceptível que Nina teve um contato mais extenso com personagens do Paquistão, mas Howard conheceu apenas Nadia. Na descrição feita por Nina, “Chegamos em casa e ela diz em um sotaque tão grosso quanto

xarope (o que me faz zunir quando ouvi pela primeira vez): -Estou tão cansada agora. Se eu pudesse descansar um pouco.” Isto é, a diferença linguística entre Nina e Nadia, assim como podemos esperar dos outros personagens paquistaneses, não é fortemente marcada na sintaxe ou léxico, no sentido de não haver uma grande distância entre as duas escritas do inglês, mas na pronúncia das palavras, não havendo marcas gráficas dessa diferença de pronúncia. Percebo, entretanto, uma diferença entre as falas das personagens no nível de formalidade, em que a baixa educação de Nina contrasta com a as falas mais formais e que ausentam gírias ou xingamentos de Nadia, que estuda para ser médica.

Pude acreditar que haviam dois caminhos a seguir. O primeiro pressupõe que a elite paquistanesa, mesmo após a independência da Inglaterra e a separação da Índia, se mantém fortemente ligada ao colonizador produzindo uma língua o quão mais próxima à língua do colonizador, o que podemos verificar a partir da ausência de menções à religiosidade paquistanesa: o islamismo, as falas libertárias de Nadia e a permissividade de seu pai em relação à corrupção, além de sua filha bastarda. No texto é revelado um Paquistão que não é regido pelos jogos de valores propostos pela religião que fundamente o país. O segundo caminho diz respeito a Howard, que pode os ter criado a sua imagem, reduzindo a alteridade descrições físicas. No trecho:

Original:	Proposta de tradução:
<p>The room is full of dressed-up people sitting around Dad’s bed looking at him lying there in his best clothes. Dad yells out looking slanders about the tax evaders, bribe-takers and general scumbags who can’t make it this evening. Father obviously a most popular man here. It’s better to be entertaining than good. Ma would be drinking bleach by now. At last Dad gives the order they’ve been waiting for. ‘Bring the booze.’ (KUREISHI, 1996, p. 93)</p>	<p>O quarto está cheio de gente bem vestida sentada em volta da cama de Pai, olhando para ele deitado na sua melhor roupa. Pai grita divertidas calúnias sobre sonegadores de impostos, subornados e lixos comuns que não puderam vir essa noite. Pai, obviamente um homem muito popular aqui. É melhor entreter que ser bom. Ma estaria bebendo alvejante agora. Por fim, Pai dá a ordem que eles estavam esperando. - Traga a pinga.</p>

Há uma cultura própria que é desenvolvida no texto. Os convidados são recebidos não em uma sala, mas em seu quarto, e sentam-se em torno de sua cama. Todos com suas melhores roupas. Ao afirmar que as pessoas para as quais as brincadeiras do pai eram direcionadas não estavam presentes “essa noite”, nos permite entender que é algo habitual e que o grupo de amigos que frequentavam a sua casa era envolvido em algum tipo de ilegalidade, cada um à sua maneira.

A construção paquistanesa, assim como a Inglesa, é feita a partir de contrastes. No caso da Inglaterra, o contraste é apresentado entre o que é mostrado por Nina e o desejo de Nadia, que é uma disparidade entre os desejos de ambas, mas que é uma diferença de classes, que está presente na construção textual da tradução. Nina apresenta à irmã a Londres que a representa, a Londres dos pobres, enquanto Nadia deseja a Londres que seu pai contava depois de suas viagens, a Londres para os ricos. No Paquistão, ambas as imagens são estranhas à Nina, fazendo necessário uma descrição maior por parte dela. Enquanto os ricos são gordos, os pobres são malnutridos. Enquanto os ricos bebem em torno da cama de um amigo, temos:

Original:	Proposta de tradução:
I walk away and dodge a legless brat on a four-wheeled trolley made out of a door, who hurls herself at me and then disappears through an alley and across the sewers. Everywhere the sick and the uncured, and I'm just about ready for In Inch when everyone starts running. (KUREISHI, 1997, p. 87)	Eu vou embora e esquivo de uma pirralha sem pernas em um carrinho de feito de uma porta. Ela se atira em mim e depois desaparece em um beco e pelos esgotos. Em todos os lugares, os doentes e os incurados e eu estou quase pronta para o almoço quando todo mundo começa a correr.

O Paquistão vivenciado pelos pobres é violento. No trecho, é possível perceber que a construção imagética não é precisa no sentido de não executar cada imagem de forma controlada e precisa, dando uma grande margem ao leitor no processo de criação das imagens. Apesar disso, as imagens ganham força, porque a garota é descrita e as imagens não são fortes isoladamente, mas porque determinam as condições de vida dessa garota, dando potência ao carrinho e aos esgotos. O texto e a tradução seguem uma descrição não tão precisa e nítida, mas que ganha nitidez a partir das experiências dos que vivem ali. O excesso de “doentes e os incurados” nos revelam um lugar em que os pobres são deixados à própria sorte.

Na viagem de Nina, temos o conflito entre ontologias confrontantes porque, além do nível individual, oriundas de locais distintos, apesar da ligação familiar entre os personagens. Temos:

Original:	Proposta de tradução:
‘Yes, but I want the full confession from your mouth.’ He loves to tease. But he is a dangerous person. Tell him something and soon everyone knows about it. ‘Confess to what?’	- Sim, mas eu quero a confissão completa da sua boca. Ele gosta de provocar. Mas ele é uma pessoa perigosa. Conte alguma coisa e, logo, todos sabem. - Confessar o quê?

<p>‘That you just roam around here and there. You do fuck all full time, in other words.’</p> <p>‘Everyone in England does fuck all except for the yuppies.’</p> <p>‘And do you go with one boy or with many?’ I say nothing. ‘But your mother has a boy, yes? Some dud writer, complete failure and playboy with unnatural eyebrows that cross in the middle?’</p> <p>‘Is that how Nadia described the man she tried to</p> <p>‘What?’</p> <p>‘Be rather close friends with?’</p> <p>(KUREISHI, 1997, p. 92)</p>	<p>- Que você só vagabunda de um lugar para o outro. Você fode todos o tempo todo, inteiro, em outras palavras.</p> <p>- Todos na Inglaterra fodem todos, exceto os yuppies.</p> <p>-E você anda com um garoto ou com muitos? - Eu não digo nada. - Mas sua mãe tem um rapaz? Sim? Algum escritor frustrado, completo fracasso e playboy, com sobrancelhas anormais que cruzam no meio?</p> <p>- É assim que Nadia descreveu o homem com quem ela tentou</p> <p>- O que?</p> <p>- Ser amiga?</p>
---	--

A cena do trecho é uma discussão entre Nina e seu pai. É possível perceber que o discernimento entre os dois personagens está presente no grau de formalidade das falas apresentadas, mas não há marcas significativas de diferenças entre ele e algum possível personagem inglês. Assim, valorizei ao máximo trechos que pudessem criar algum distanciamento, como “You do fuck all full time”. Na tradução, a palavra “all” me apresentou três caminhos, o primeiro é traduzir por “todos”, como “você fode todos todo o tempo”; o segundo é “tudo”, como “você fode tudo todo o tempo”; o terceiro é “todo”, como “você fode o tempo todo completo”. Por entender que não conseguiria abarcar as três possibilidades em uma solução, optei pela terceira por acreditar que marca um distanciamento linguístico escrito e rítmico na fala do pai.

A tradução das diferenças entre os personagens perpassa questões éticas internas ao texto. A separação entre Nina e Nadia representa um processo no desenvolvimento de Nina, a partir da desilusão de Nina em relação à irmã, que, inicialmente, seria o seu espelho.

Original:	Proposta de tradução:
<p>But then. It's her. Here she comes now. It is her! I know it is! I jump up and down waving like mad! Yes, yes, no, yes! At last! My sister! My mirror.</p> <p>We both hug Nadia, and Ma suddenly cries and her nose runs and she can't control her mouth. I cry too and I don't even know who the hell I'm squashing so close to me. Until I sneak a good look at the girl.</p>	<p>Mas, aí... é ela! Aqui vem ela, agora. É ela! Eu sei disso! Eu pulo para cima e para baixo, acenando como uma doida! Sim, sim, não, sim! Finalmente! Minha irmã! Meu espelho.</p> <p>Nós duas abraçamos Nadia. Ma chora de repente e seu nariz escorre e ela não pode controlar boca. Eu choro também e eu nem sei quem diabos eu</p>

<p>You. Every day I've woken up trying to see your face, and now you're here, your head jerking nervously, saying little, with us drenching you. I can see you're someone. I know nothing about. You make me very nervous.</p> <p>You're smaller than m. Less pretty, If I can say that. Bigger nose. Darker, of course, with a glorious slab of hair like a piece of chocolate attached to your back. I imagined, I don't know why (pure prejudice, I suppose), that you'd be wearing the national dress, the baggy pants, the long top and light scarf flung all over. But you have on FU jeans and a faded blue sweatshirt - you look as if you live in Enfield. We'll fix that. (KUREISHI, 1996, pp. 66-67)</p>	<p>estou espremendo tão perto de mim. Até que dou uma boa olhada nela.</p> <p>Você. Todos os dias eu acordei tentando ver o seu rosto, e agora você está aqui, sua cabeça sacudindo, nervosa, dizendo pouco, com nós ensopando você. Posso ver que você é alguém que eu não sei nada sobre. Você me deixa muito nervosa.</p> <p>Você é menor que eu. Menos bonita, se posso dizer isso. O nariz é maior. Mais escura, naturalmente, com um glorioso bloco de cabelo como um pedaço de chocolate preso às suas costas. Eu imaginei, não sei porque (puro preconceito, imagino), que você estaria usando o traje nacional, as calças largas e o lenço longo enrolado. Mas, você está de jeans da FU e um suéter azul desbotado - você parece como se você vive em Enfield. Vamos consertar isso.</p>
---	--

O trecho apresenta o encontro entre Nina e Nadia no aeroporto. O ritmo no trecho é marcante porque começa com períodos curtos, que se alongam no último parágrafo. O trecho reflete uma ansiedade em conhecer a irmã e após os primeiros momentos, uma reflexão acerca de quem, de fato, Nadia é. Essa passagem do texto fragmentado ao texto contínuo é, também, o momento de confronto entre o “meu espelho” esperado por Nina e a realidade. Há, já na descrição feita por Nina, um direcionamento para a dissolução da imagem e expectativas que tinha em relação à irmã e também a apresentação de um indivíduo distinto do “puro preconceito” de Nina. No caso, ponderei em traduzir o termo “prejudice” por “racismo”, mas acredito que a polissemia de “preconceito” em português é melhor no caso, que contém um entendimento racista e xenofóbico por parte de Nina, mas também uma concepção equivocada do que seria o seu encontro com a irmã.

É diferente da irmã, que já tinha uma imagem de Nina baseada nos relatos de Pai. Pensando, que esse relato possui uma validação por ser do próprio pai. Seu encontro com a irmã, ao invés de confrontar a narrativa do pai, parece acrescentar a ela, apontando todos os valores que acusariam Nina, mas sem apontar os seus pontos positivos.

Original:	Proposta de tradução:
I explain (I can't help myself): this happened here, that happened there. I got pregnant in that squat. I bought bad smack	Eu explico (eu não me ajudo): isso aconteceu aqui, aquilo aconteceu lá. Eu fiquei grávida naquela ocupação. Eu

<p>from that geezer in the yellow T-shirt and straw hat. I got attacked there and legged it through that park. I stole pens from that shop, dropping them into my motorcycle helmet. (A motorcycle helmet is Very good for shoplifting, if you're interested.) Standing on that corner I cared for nothing and no one and couldn't walk on or stay where I was or go back. My gears had stopped engaging with my motor. Then I had a nervous breakdown.</p> <p>Without comment she listens and nods and shakes her head sometimes. Is anyone in? I take her arm and move my cheek close to hers.</p> <p>'I tell you this stuff which I haven't told anyone before' I want us to know each other inside out.'</p> <p>She stops there in the street and covers her face with her hands.</p> <p>'But my father told me of such gorgeous places!'</p> <p>'Nadia, what d'you mean?' -</p> <p>'And you show me filth!' she cries. She touches my arm.</p> <p>'Oh, Nina, it would be so lovely if you could make the effort to show me something attractive.' (KUREISHI, 1996, p. 72)</p>	<p>comprei uma massa ruim desse cara de camiseta amarela e chapéu de palha. Eu fui atacada lá e me arrastei por esse parque. Eu roubei canetas daquela loja, pegando as canetas e deixando cair no meu capacete de moto (Um capacete de moto é muito bom para roubar em lojas, se você estiver interessado.). De pé, naquela esquina, me preocupava com nada nem ninguém e não podia seguir em frente, ou ficar onde eu estava, ou voltar. Minhas engrenagens pararam de funcionar. Então, eu tive um colapso nervoso.</p> <p>Sem comentários, ela ouve e balança a cabeça às vezes. Alguém está aí? Eu seguro o seu braço e encosto minha bochecha na dela.</p> <p>- Nunca contei essas coisas a ninguém. Eu quero que nos conheçamos de dentro para fora.</p> <p>Ela para na rua e cobre o rosto com as mãos.</p> <p>- Mas meu pai me falou de lugares tão lindos!</p> <p>- Nadia, o que você quer dizer?</p> <p>- E você me mostra a sujeira! - Ela chora. Ela toca o meu braço.</p> <p>- Oh, Nina! Seria tão amável se você fizesse um esforço para me mostrar algo atraente.</p>
--	---

No trecho, Nina leva a irmã a um passeio e revela a sua história para a sua irmã. A concepção de espaço é relacionada às memórias e à construção e crescimento de Nina. O caminho proposto por ela revela a coexistência de diversas possibilidades de espaços em Londres, alguns ricos e bonitos enquanto outros são pobres e feios, mas também as diferentes possibilidades de significação, em que os lugares têm valor por sua relevância à memória e à história de Nina. Sua linguagem é clara e simples no texto original e na tradução, mantendo os períodos curtos, que causam muitas pausas na leitura do primeiro parágrafo, revelando uma passagem de leitura mais lenta e fragmentada, cujo efeito é a construção de uma série de imagens que geograficamente não estão ligadas, mas que se conectam, como um espaço de revelação de Nina. O espaço está ligado ao seu significado e não a sua descrição.

Quando Nina pergunta “alguém está aí? ”, percebe-se que a irmã, que seria o espelho, não o é. Pelo contrário. O posicionamento de Nadia reforça a exclusão sofrida pela irmã, sua exclusão social e afetiva. É dito apenas que “sem comentários, ela ouve e balança a cabeça as vezes”, mas a imagem que efunde do texto a partir da pergunta é de um rosto completamente gélido e alheio à irmã. Suas falas, assim, contemplam distanciamento, frieza ou rispidez em relação a Nina. Ela escuta a irmã, mas sua resposta não se relaciona de qualquer modo ao espaço-memória narrado por Nina, e sim ao espaço físico e turístico que viajou para conhecer, “mas meu pai me falou de lugares tão lindos! (...) E você me mostra a sujeira! - Ela chora. Ela toca o meu braço. -Oh, Nina, seria tão amável se você pudesse fazer o esforço para me mostrar algo atraente”. Pontua o desinteresse pela irmã, mas principalmente a palavra “filth”, traduzida por “sujeira”, que demonstra o seu entendimento acerca da região apresentada por Nina, mas também da história contada e da própria Nina. Nadia pede por algo atraente, que não seja a irmã.

Foi necessário perceber que a imagem de Nina, sua identidade, é mutável ao longo do conto, sendo um exemplo de *bildungsroman* dela. Mas esse ocorre em resposta à construção ou desconstrução das identidades em sua volta junto a construções pessoais em que o pai e a irmã, entretanto, são dilacerados em contato com Nina. Suas expectativas e ilusões em torno do pai são dissolvidos no contato, acentuando o tom de desilusão ao longo do conto.

A subalternidade de Nina é apresentada e pontuada ao longo de todo o texto e reflete na poética do texto. Preciso pontuar que Nina é uma mulher inglesa de cor, pobre e mestiça entre uma mãe britânica e pai paquistanês. A própria escrita do diário é reflexo das violências dessa subalternidade à qual Nina é submetida. O texto é afirmado enquanto um diário de Nina, mas, é:

Original:	Proposta de tradução:
<p>Hello, reader. As I’m sure you’ve noticed by now, I, Howard, have written this Nina and Nadia stuff in my sock, without leaving the country, sitting right here on my spreading arse and listening to John Coltrane. (...) So all along, it’s been me, pulling faces, speaking in tongues, posing and making an attempt on the truth through lies. And also, I just wanted to be Nina. (KUREISHI, 1996, p.102)</p>	<p>Olá, leitor. Como eu tenho certeza que você já percebeu, eu, Howard, escrevi esse material de Nina e Nadia na “meia”, sem sair do país, sentando de bunda aberta e ouvindo John Coltrane. (...) Então, todo tempo, fui eu, puxando rostos, falando em línguas, posando e atentando contra verdade com mentiras. E também, eu só queria ser Nina.</p>

Na última parte do texto, a farsa é revelada e Howard se apresenta enquanto autor do texto. Mais que um processo de escrita, o texto é um processo de falseamento que repete a estrutura misógina da sociedade em que os personagens estão inseridos. O homem branco e rico, centrado na figura de Howard, é quem controla a narrativa, sendo o seu real autor. A instabilidade na narrativa reflete a subordinação de Nina em relação às invasões de Howard, especialmente quando considero que sua escrita é revelada enquanto algo “atentando contra a verdade”, não apenas por não ser um texto autobiográfico, mas, até mesmo biograficamente, a escrita é falha e por vezes mentirosa.

No âmbito familiar, a subalternidade de Nina está presente na relação com a irmã, mas principalmente na relação com o pai, como em:

Original:	Proposta de tradução:
<p>‘But Billy’s pretty.’ ‘No, he’s ugly like you. And a big pain in the arse.’ ‘Dad.’ ‘No, don’t interrupt! A half-caste wastrel, a belong- nowhere, a problem to everyone, wandering around the face of the earth with no home like a stupid-mistake-mongrel dog that no one wants and everyone kicks in the backside.’ (Kureishi, 1997, p.100)</p>	<p>- Mas Billy é lindo. - Não, ele é feio como você. E uma grande dor no cu. -Pai. - Não, não interrompa! Uma imprestável meia-casta , uma pertence-a-lugar-nenhum, um problema, vagando pela face da terra sem casa como um vira-latas-erro-burro que ninguém quer e todo mundo chuta na traseira.</p>

O trecho é parte da discussão entre Nina e seu pai. Em meio aos xingamentos, ele apresenta um olhar sobre a pessoa mestiça em uma sociedade que a mistura não é bem vista. Billy é, também, um garoto mestiço e dito “feio”, alguém que não está em conformidade com o que o pai espera de um paquistanês (até por não o ser), assim como Nina; defeituosos. As diferenças apresentadas pelo mestiço colocam Nina em um não-lugar social por ser uma “meia-casta [...] vira-lata” ou, quando Nina se autodenomina um “riff-raff ordinário”. O espelho esperado na irmã foi desconstruído, assim como suas ilusões em relação ao pai, não restando uma solução fácil para o seu problema. O encontro com Billy, entretanto, parece ser uma saída, o estabelecimento de comunidade com um igual, reforçando a ideia de que a diferença não pode coexistir bem.

Considerações finais

Neste, parto de uma pergunta: qual a importância de se ter um projeto de tradução? Se entende, aqui, que o projeto de tradução é composto por diretrizes que guiam o processo tradutório. Nesse sentido, entendo que toda tradução é parte de um projeto de escrita do tradutor.

A formação do sistema literário parte de diversos processos e projetos de escrita. Esses processos são iniciados na leitura de obras anteriormente escritas e já presentes no polissistema cultural, que apontam paradigmas dos quais os autores partem para escrever. O autor dos dois contos abordados nesta dissertação, Hanif Kureishi, parte dos autores ingleses realistas, mas não simplesmente repetindo o paradigma proposto de representação das classes médias ou baixas da sociedade inglesa. O autor se insere em uma tentativa de renovação desse paradigma, um realismo do fim do século XX, cujo projeto de escrita, apesar de retomar a escrita das pessoas comuns, realiza um novo recorte acerca da sociedade inglesa. O seu projeto de escrita inclui os imigrantes, as mulheres, as pessoas de cor e os homossexuais, os que estão à margem da representação acerca da Inglaterra.

Sua tradução é um projeto duplamente político. Primeiro, a tradução dos textos do autor possibilita trazer ao polissistema cultural brasileiro esse universo de representação em que suas diferenças estéticas em relação ao que tem sido escrito no Brasil e também as temáticas abordadas chegam em contraste com o sistema literário canônico nacional. Segundo, o processo tradutório é político. Nesse projeto de tradução, surge a pergunta: como traduzir o texto?

A tradução dos textos de Kureishi, finda a leitura dos quatro capítulos apresentados, parece ter uma única resposta. A tradução deve respeitar as particularidades da obra, tentando ir de encontro com o texto, suas marcas culturais e estéticas e realizando um trabalho cuja forma dialogue com o original. Assim, se tenta não censurar o texto do qual se parte em prol da construção de um texto que o contenha, ou que dialogue com esse texto. Isto é, a tradução visa o não-apagamento do imigrante, da mulher, das pessoas de cor e dos homossexuais (que não são representados nos dois contos), do universo representativo criado por Kureishi.

A resposta para a pergunta acima é um projeto de tradução. Se entende, aqui, que este projeto pode ser oficialmente escrito, ou não pelo tradutor, mas que a resposta dessa

pergunta estabelece parâmetros ou diretrizes que guiarão o processo tradutório. Mas, se não precisa ser escrito, por que escrevê-lo?

A tradução é uma área da linguagem reflexiva e aplicada. É reflexiva no sentido de ser uma atividade da linguagem que é crítica e analítica. Crítica no sentido de carregar em si concepções acerca do que é língua e literatura, concepções que guiam o processo de seleção dos textos a serem traduzidos e também a própria tradução. A forma dada aos textos traduzidos em muito está relacionada a essas concepções do tradutor. A tradução é analítica porque parte desse nível geral de língua e da literatura e chega ao texto, ao entendimento do tradutor do que é o texto a ser traduzido. Isto é, parte de uma leitura e análise sobre o texto a ser traduzido.

Por fim, a tradução é uma área aplicada da linguagem. Assim, é um estudo sobre uma linguagem sempre futura, em que as concepções de linguagem, literatura e do próprio texto são direcionados a uma produção textual obtendo algum impacto na sociedade na qual é produzida. O projeto de tradução, quando escrito, organiza e explicita essas concepções, realizando um ato de escrita subjetivo e poético, que, em algum nível, mestiça as concepções de linguagem e literatura presentes no texto de partida e no tradutor. Dessa forma, o projeto de tradução revela a autoria do tradutor em relação ao texto produzido.

O projeto de tradução teve a todo momento a teoria de Friedrich Schleiermacher (2010) como guia. No projeto, há o desejo por levar o leitor a experimentar o estrangeiro nos contos, mas cuja execução esbarra em dificuldades que impedem que sua execução seja puramente de aproximação em relação ao texto original. Há um projeto estético que guia o seu fazer poético: a escrita das pessoas comuns na linguagem das pessoas comuns. Assim, a proximidade linguística entre os enunciados dos textos originais e traduzidos poderiam estar de acordo com um projeto geral de relação com o estrangeiro, mas que tornaria a tradução incoerente com o projeto de escrita presente nos próprios contos, invalidando a tradução.

A narrativa de ambos os contos é marcada por elementos trazidos da cinematografia e do teatro. Os espaços fechados são frequentes nos textos, mas os locais onde as cenas ocorrem não são detalhadamente descritos, permitindo que o leitor complete as lacunas a partir de suas experiências pessoais e o apagamento de outros. As imagens são desfocadas em relação ao espaço, como uma câmera cujo foco se mantém nos personagens e nos acontecimentos que os envolvem. O espaço é preterido em relação às pessoas.

O posicionamento dos personagens referencia as estruturas das cenas do teatro.

Não afirmamos a tradução enquanto recepção do estrangeiro nos enunciados, mas em seus paradigmas estéticos, sua poética e em seu discurso. Estrangeirização e domesticação se tornam pólos a partir dos quais o processo tradutório é guiado, mas cuja execução ocorre em diversas posições entre esses pólos, de forma que melhor contemple o texto a ser traduzido.

Na tradução de ambos os contos, o interesse de contato com a estrangeiridade do texto foi fortemente marcado pela busca de um projeto de escrita que acompanhe a escrita do original, podendo conter o estrangeiro na aproximação entre os enunciados, mas cuja regra de tradução não foi essa. Há um interesse particular pela potência oral contida em ambos os textos, que inclui as facilidades e dificuldades impostas pelo ritmo à leitura, assim como o grau de formalidade ou informalidade contido em ambos os contos, visando uma língua que mistice a todos e forma contos em gêneros textuais que vacilam em relação aos seus aspectos originais, incorporando elementos teatrais e cinematográficos.

Para além dessas questões marcadamente linguísticas, as relações discursivas presentes no texto demandaram especial atenção. A estrutura social criada por Kureishi apresenta tensões internas que necessitam ser marcadas. Na leitura realizada, conseguimos identificar essas tensões relacionadas ao desnivelamento de poder entre imigrantes e nativos, brancos e de cor, homens e mulheres. Por consequência do desnível, o processo tradutório deve marcar a subalternidade ou as múltiplas subalternidades às quais os personagens são submetidos.

Nesse mesmo ensejo de representar o discurso presente nos textos por meio da tradução, outros elementos foram domesticados. Esse processo é fortemente notado nos xingamentos, em que foi dada importância ao discurso contido em cada um deles, mas não necessariamente valorizando sua forma ou conteúdo. Busca-se palavras que intensionam ofender, assim como as dos textos originais. Nessa dinamicidade entre os polos, encontra-se o nosso processo tradutório que valoriza a relação estabelecida entre o tradutor e a poética, o processo de escrita do texto original, e os discursos contidos nele frente à dicotomia estabelecida entre o estrangeiro e o doméstico. A tradução é tida a partir dos seus processos e execução, não apenas a partir do produto obtido, sendo o tradutor centro desses processos.

Nesse processo que parece ser centralizado no tradutor, qual a experiência da tradução? Qual a relação entre sua língua materna e estrangeira? Essa experiência é solidão ou solidude? Prazer ou dor?

O tradutor não é ponte em um processo de leitura e escrita bilíngue. Mas é-lhe necessário o bilinguismo para que realize a sua tarefa. Há um trabalho que é duplo: leitura e escrita. A leitura do texto é uma atividade individual, que depende de uma percepção acerca do texto, mas também coletiva, compartilhada por todos os outros leitores do texto. A escrita do texto traduzido, entretanto, não é composta em comunidade, mas em um processo individual. A solidão da tradução é compartilhada, pois está em co-execução com o fantasma do autor e do texto original. É uma experiência de prazer e dor, já que tenta escrever uma anterioridade fixada pela leitura, abrindo outras possibilidades pela leitura posterior à tradução.

A experiência de tradução de ambos os contos reflete a violência do ato tradutório. Entende-se que cada leitura de um texto tem o poder de firmar um significado diferente para o texto. Toda leitura é, em si, um ato violento porque, apesar de ser fragmentária em relação ao texto, afirma o que o texto é, excluindo as infinitas outras leituras possíveis. A leitura realizada pelo tradutor se desdobra em uma segunda ação: a escrita dessa leitura fragmentada, acreditando representar essa leitura, mas a realizando ainda de forma fragmentada, dando uma forma ao texto que é deformada tanto em relação à partida quanto à leitura. Afirmando que essa representação é tentativa, porque a escrita não determina a recepção do texto. Há o desejo de controle por parte do tradutor, mas é a leitura dos textos que determinará o que o texto é, assim como o tradutor anteriormente o fez em relação ao texto de partida.

O primeiro problema epistemológico é entender que não há correspondência entre ambos os textos, mas que é estabelecida uma relação metonímica entre ambos. Nesta, o ato tradutório perpassa o problema de se afirmar o texto enquanto o deforma, criando uma falsidade em relação ao texto de partida, mas a um ato de escrita e produção textual, na qual suas deformações e inconsistências adquirem um valor poético contido no texto. Ele possibilita ao leitor experiências que são divergentes das dos originais, mas que também são únicas ao processo de leitura.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução realizada por vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *O efeito do real*. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BASSNETT, Susan. *Culture and translation*. In: KUHIWCZAK, Piotr e LITTAU, Karin, *A Companion to Translation Studies*. Clevedon: Multilingual Matters, 2007, 13-23.

BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (Orgs.). *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de história*. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas I*. Trad. Rouanet, S. P. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Editora Cultrix: editora da universidade de São Paulo, 1986.

_____. *A tarefa do tradutor*. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução – Volume 01*. Tradução de Susana Kampf Lages. Florianópolis: UFSC, 2010

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de:

Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

_____. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emilia Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris, Gallimard, 1995.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora. UFMG, (Coleção Humanitas), 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. *Da tradução como criação e como crítica*. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6a ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

_____. *Literatura comparada*. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Cia. das Letras. 1993. p.211-215.

CANDIDO, Antônio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, 5ª edição.

CASTRO, Viveiro de. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

DAURE, Ivy; REVEYRAND-COULON, Odile. *Transmissão cultural entre pais e filhos: uma das chaves do processo de imigração*. *Psicol. clin.*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 415-429, 2009. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652009000200011&lng=en&nrm=iso>. access on 16 Feb. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-56652009000200011>.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução: Júnia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEVY, Ganesh. *Translation and literary history*. In: BASSNETT, Susan & Harish Trivedi (org.). *Post-colonial translation: Theory and practice*. Londres: Routledge, 1999.

EVEN-ZOHAR, I. *Polysystem Studies: Introduction; The Position of Translated Literature in the Literary Polysystem*. *Poetics Today*, v. 1, n. 1, 1997 [1990]. Disponível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>, acesso em 01/02/2016.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GENNETE, G. *As fronteiras da narrativa*. In: BARTHES, R. [et. al.]. *Análise estrutural da narrativa*. Vozes, Petrópolis, 1972. p. 255-274.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, v. 5, 2002.

GUHA, Ranajit. *Subaltern Studies: Writings on South Asian Society and History*. Vol. VII: Oxford, 1982.

GILBERT, Helen & TOMPKINS, Joanne. *Postcolonial drama*. Londres: Routledge, 1996.

GOTLIB, N. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.

KALETA, Kenneth. *Hanif Kureishi: postcolonial storyteller*. Austin: University of Texas press, 1998.

KUREISHI, Hanif. *Love in a Blue time*. Londres: Faber & Faber, 1997.

_____ *HANIF Kureishi: a lifeline to young Asians*. The Telegraph: Londres. Publicado em 28/08/2004. Disponível em: < <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3622928/Life-lines.html> >. Último acesso em 10/12/2016.

_____ *HANIF Kureishi interview: 'Every 10 years you become someone else'*. The Guardian: Londres, Publicado em 19/01/2014. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/books/2014/jan/19/hanif-kureishi-interview-last-word> >. Último acesso em 15/12/2016.

LAPLANTINE, François & NOUSS, Alexis. *A mestiçagem*. Tradução de Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

LEFEVERE, A. *Why waste our time on rewrites? The trouble of interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm*. In: HERMANS, Theo (Ed.) *The*

manipulation of literature: Studies in literary translation. London: Croom Helm, 1985. p. 215-243.

LINO, Tayane Rogeria. *O lócus enunciativo do sujeito subalterno: fala e emudecimento*. Publicado em: 03/2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2015v20n1p74>. Último acesso em: 16/02/2016.

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LAPLANTINE, F. & NOUSS, A. *A mestiçagem*. Tradução de Aa Cristina Leonardo. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva: 2010.

ORLANDI, Pulcinelli Eni. *As formas do silêncio – no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PARK, Robert E. *Human Migration and the Marginal Man*. Publicado em: American Journal of Sociology 33.

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

PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. — São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: EDUSP, 1998

SAFRAN, William. *Diasporas in modern societies: myths of homeland and return*. *Diaspora*, v. 1, n. 1, p. 83-99, 1991.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre os diferentes métodos de tradução*. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução – Volume 01*. Tradução de Celso R. Braida. Florianópolis: UFSC, 2010

SIMIONATTO, I. *Razões para continuar utilizando a categoria sociedade civil*. In:

LUIZ, D. E. C. (org.). *Sociedade Civil e Democracia: expressões contemporâneas*. São Paulo: Veras, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra R. Goulart Almeida; Marcos Feitosa; André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TOURY, Gideon. *The nature and role of norms in literary translation*. In: HOLMES, James; LAMBERT, Jose e VAN DEN BROECK, R. (orgs.) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: ACCO, 1978.

_____. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A history of translation*. New York: Routledge, 1995.

_____. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.