

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

GABRIEL BOTH BORELLA

**PÓS-COLONIALISMO E TRADUÇÃO EM COMPARAÇÃO:
THE MYSTIC MASSEUR E *HALF A LIFE*, DE V.S.
NAIPAUL**

DISSERTAÇÃO

PATO BRANCO – PR
2019

GABRIEL BOTH BORELLA

**PÓS-COLONIALISMO E TRADUÇÃO EM COMPARAÇÃO:
*THE MYSTIC MASSEUR E HALF A LIFE, DE V.S. NAIPAUL***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, campus Pato Branco.

Orientadora: Profa. Dra. Mirian Ruffini

PATO BRANCO – PR
2019

B731p Borella, Gabriel Both.
Pós-colonialismo e tradução em comparação: The mystic masseur e
Half a life, V.S. Naipaul / Gabriel Both Borella. -- 2019.
98 f. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Mirian Ruffini
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do
Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR,
2019.
Bibliografia: f. 81 - 83.

1. Pós-colonialismo na literatura. 2. Tradução e interpretação. 3.
Literatura - Análise. 4. Literatura comparada. I. Ruffini, Mirian, orient. II.
Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469

Ficha Catalográfica elaborada por
Suélem Belmudes Cardoso CRB9/1630
Biblioteca da UTFPR Campus Pato Branco



TERMO DE APROVAÇÃO¹

Título da Dissertação n.º 029

“Pós-colonialismo e tradução em comparação: *The mystic masseur* e *Half a life*, de V.S. Naipaul”

por

Gabriel Both Borella

Dissertação apresentada às quatorze horas, do dia dezessete de abril de dois mil e dezenove, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.
Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Mirian Ruffini
UTFPR/PB (Presidente)

Prof^a. Dr^a. Camila Paula Camilotti
UTFPR/PB

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci
UTFPR/PB

Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo
UFPR

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima
Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em Letras – UTFPR

¹ A versão final desse documento, devidamente assinada, encontra-se arquivada na secretaria do PPGL.

Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.
(Robert Frost)

AGRADECIMENTOS

À Profª Dra. Mirian Ruffini, pelo companheirismo empreendido em toda essa jornada. Por ser compreensiva e ter um semblante sorridente que me transmitia a tranquilidade necessária para seguir em frente.

Ao Profº Dr. Caetano Galindo, por me apresentar, mesmo que de maneira virtual, o tradutor Alexandre Hubner, e por explicitar o funcionamento das editoras.

Aos professores Wellington Ricardo Fioruci e Camila Paula Camilotti, pelas contribuições pontuais e necessárias durante a etapa de qualificação.

Aos tradutores Alexandre Hubner e Isa Mara Lando, por gentilmente aceitarem falar sobre os seus processos tradutórios, mesmo após muito tempo da publicação das traduções.

À Profª Drª Gisele Giandoni Wolkoff, por ter me apresentado *Half a life* ainda na graduação e ter expandido meu horizonte em relação à literatura do século XX.

Aos meus pais Idil e Bernardete, por sempre terem insistido na importância dos estudos para se ter uma maior noção do mundo à nossa volta, e ao meu irmão Lucas, por sempre me apoiar e estar presente quando necessário.

BORELLA, Gabriel Both. **Pós-colonialismo e tradução em comparação: *The mystic masseur* e *Half a life*, de V.S. Naipaul**. 2019. 98p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2019.

RESUMO

A publicação de traduções de obras literárias de cunho pós-colonial vem cada vez mais ganhando espaço no mercado editorial brasileiro. Considerando isso, nesse trabalho, busca-se, como objetivo principal, a articulação entre os Estudos da Tradução e os Estudos Pós-Coloniais por meio da análise dos romances pós-coloniais *The mystic masseur* e *Half a life*, de V.S. Naipaul e suas traduções para o português. A partir desse objetivo geral, delimitamos cinco objetivos específicos. O primeiro, visa explorar a configuração do pós-colonialismo e sua literatura. O segundo, pretende investigar as marcas da estética pós-colonial na obra ficcional de Naipaul. O terceiro, busca verificar as marcas culturais provenientes dos contextos de formação de Naipaul nos romances *The mystic masseur* e *Half a life*. O quarto, visa entender a problemática da tradução textos ficcionais pós-coloniais. O quinto, trata de analisar a transposição cultural e as marcas da estética pós-colonial nas traduções brasileiras de *The mystic masseur* e *Half a life*. A metodologia da pesquisa se dá de forma bibliográfica, exploratória e investigativa, focando na análise dos textos-fonte e traduções. Também é realizada uma entrevista com os tradutores das obras a fim de melhor compreender as opções tradutórias empregadas por eles. O suporte teórico consistirá em obras de autores das áreas elencadas, como Susan Bassnett (2002), Maria Tymoczko (2002), Gideon Toury (2012), Andre Lefevere (2007), Itamar Even-Zohar (1990), Lawrence Venuti (2002), Douglas Robinson (2002), Mona Baker (2005) e Mirella Nunes Giracca (2013) nos Estudos da Tradução, Edward Said (1990, 2011), Homi Bhabha (2013), Stuart Hall (2003), Thomas Bonnici (1998, 2012), Boaventura de Sousa Santos (2008), Silvano Santiago (2000), Eduardo Coutinho (2003) e Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (2004) nos Estudos Pós-coloniais. Leitores de Naipaul, como Ajay K. Chabey (2015), Edward Said (2011), e outros críticos literários são usados para estabelecer uma fortuna crítica em relação ao escritor. Discussões de aspectos ideológicos na tradução de textos pós-coloniais e a própria escolha do que é traduzido e por quem também são questões levantadas pelo texto, bem como os desafios de se traduzir textos literários pós-coloniais. Por fim, discute-se de que maneira o discurso pós-colonial e os elementos culturais das obras originais são transmitidos por meio da tradução, averiguando possíveis supressões ou manutenções do aspecto pós-colonial das obras originárias nas

obras traduzidas.

Palavras-chave: Pós-colonial; tradução; V.S. Naipaul; literatura.

BORELLA, Gabriel Both. **Postcolonialism and translation in comparison: *The mystic masseur* and *Half a life*, by V.S. Naipaul**. 2019. 98p. Master's thesis (Master's degree in Language and Literature) – Language and Literature Postgraduate Program, Federal University of Technology – Paraná, Câmpus Pato Branco.

ABSTRACT

The publication of translations of postcolonial literary works is increasingly gaining space in the Brazilian publishing market. Considering this, in this work, the main objective is the articulation between Translation Studies and Postcolonial Studies through the analysis of the post-colonial novels *The mystic masseur* and *Half a life* by V.S. Naipaul and their translations into Portuguese. From this general objective, we set out five specific objectives. The first aims to explore the configuration of postcolonialism and its literature. The second is to investigate the marks of post-colonial aesthetics in Naipaul's fictional work. The third one, seeks to verify the cultural marks coming from the contexts of Naipaul's formation in the novels *The mystic masseur* and *Half a life*. The fourth, aims to understand the issue of translating post-colonial fictional texts. The fifth, seeks to analyze the cultural transposition and marks of post-colonial aesthetics in the Brazilian translations of *The Mystic Masseur* and *Half a Life*. The methodology of the research is done in a bibliographic, exploratory and investigative way, focusing on the analysis of the source texts and their translations. There is also an interview with the translators of the works in order to understand in a better way the translation options made by them. The theoretical support will consist of works by authors such as Susan Bassnett (2002), Maria Tymoczko (2002), Gideon Toury (2012), Andre Lefevere (2007), Itamar Even-Zohar (1990), Lawrence Venuti, Douglas Robinson (2002), Mona Baker (2005) and Mirella Nunes Giracca (2013) in Translation Studies, Edward Said (1990, 2011), Homi Bhabha (2013), Stuart Hall (2003), Thomas Bonnici), Boaventura de Sousa Santos (2008), Silviano Santiago (2000), Eduardo Coutinho (2003) and Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (2004) in Postcolonial Studies. Readers of Naipaul, such as Ajay K. Chaubey (2015), Edward Said (2011), and other literary critics are used to establish a critical fortune in relation to the writer. Discussions of ideological aspects in the translation of postcolonial texts and the very choice of what is translated and by whom also are questions raised by the text, as well as the challenges of translating postcolonial literary texts. Finally, it is discussed how the postcolonial discourse and the cultural elements of the original works are transmitted through translation, ascertaining possible suppression or maintenance of the postcolonial aspect of the original

works in the translated works.

Keywords: Postcolonial; Translation; V.S. Naipaul; literature.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS | 8 |
| 1 PÓS-COLONIALISMO E LITERATURA | 15 |
| 1.1 EMERGÊNCIA E FORMAÇÃO | 15 |
| 1.2 LITERATURA PÓS-COLONIAL..... | 21 |
| 1.2.1 AUTORES DE DESTAQUE: ESTRANGEIROS E BRASILEIROS..... | 26 |
| 2 V.S. NAIPAUL: DA MARGEM AO CENTRO..... | 29 |
| 2.1 FORMAÇÃO DA LITERATURA DE NAIPAUL: TRINIDAD E INGLATERRA | 33 |
| 2.2 MARCAS PÓS-COLONIAIS NA FICÇÃO DE NAIPAUL..... | 34 |
| 2.3 MARCAS CULTURAIS E PÓS-COLONIAIS EM <i>THE MYSTIC MASSEUR</i> E <i>HALF A LIFE</i> | 35 |
| 3 TRADUÇÃO PÓS-COLONIAL | 43 |
| 3.1 POLISSISTEMAS CULTURAIS, LITERATURA E TRADUÇÃO..... | 44 |
| 3.2 TRADUÇÃO DE TEXTOS FICCIONAIS PÓS-COLONIAIS..... | 49 |
| 3.3 TRANSPOSIÇÃO CULTURAL NA TRADUÇÃO FICCIONAL PÓS-COLONIAL | 56 |
| 4 TRANSPOSIÇÃO CULTURAL E ASPECTOS PÓS-COLONIAIS NAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE <i>THE MYSTIC MASSEUR</i> E <i>HALF A LIFE</i> ... | 58 |
| 4.1 AS TRADUÇÕES | 65 |
| 4.2 OS TRADUTORES | 66 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 78 |
| REFERÊNCIAS | 81 |
| ANEXOS..... | 84 |
| ANEXO 1 – Entrevista com Isa Mara Lando | 85 |
| ANEXO 2 – Entrevista com Alexandre Hubner..... | 88 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A dispersão dos povos e narrativas transforma-se em reunião nos séculos XX e XXI. A organização de discursos e escritores nesses períodos se dá a partir de algo que eles têm comum: a diáspora. Pode-se afirmar, baseado em Bonnici (2012), que essa reunião é causada por uma série de fatores amalgamados: uma relativa perda da hegemonia cultural europeia, os movimentos pró-independência e a conscientização política dos países colonizados. Portanto, a partir desse cenário, exilados, refugiados, migrantes, se reúnem buscando angariar forças e marcar existência em um mundo ainda bastante caracterizado pelas forças dominantes europeias, que os relega à margem social e cultural.

É a partir dessa reunião que as raízes do pós-colonialismo são fixadas. De maneira inicial, o termo pós-colonialismo é usado para “compreender o imperialismo e suas influências, como um fenômeno mundial e, em menor grau, como um fenômeno localizado” (BONNICI, 2012, posição 174). Dessa forma, intelectuais envolvidos nesse contexto ao redor de todo o globo começam de forma inicialmente desordenada a expor, por meio de textos teóricos e ficcionais, a relação turbulenta entre colonizadores e colonizados, nascendo daí uma insurgência, não necessariamente binária, mas um grito de libertação que vinha sendo suprimido há séculos. Entretanto, não podemos relegar a essa reunião de escritos um caráter único de indignação, pois eles também ocupam um papel transformador que procura redesenhar espaços e ressignificar discursos. No âmbito literário, o pós-colonialismo desestabiliza o cânone, gerando uma tensão em sistemas literários consolidados e pondo em xeque a própria noção de literatura nacional.

Sendo os escritores pós-coloniais integrantes da diáspora contemporânea, o conceito de nacionalidade também é ressignificado, pois muitos deles escrevem a partir do que Homi Bhabha (2014) chama de “terceiro espaço” ou nas palavras de Silviano Santiago (2000), o “entre-lugar”. Resumidamente, esses conceitos se referem à posição única que esses autores ocupam, não literalmente, mas metaforicamente: uma posição híbrida. Assim, um ponto em comum nos escritos teóricos e ficcionais pós-coloniais é a quebra da homogeneidade e a ascensão da heterogeneidade, seja do sujeito, da cultura, da literatura, ou da nação.

Essa necessidade de rompimento defendida pelo pós-colonialismo surge pela existência de forças desiguais entre esses grupos historicamente constituídos: os colonizadores e os colonizados, sendo o primeiro predominante em relação ao segundo. Do ponto de vista literário, o que se percebe é a profusão de romances

que buscam questionar o discurso dominante imperialista, translocando culturas e evidenciando o sujeito híbrido.

É a partir de uma data simbólica que esses escritos ficcionais começam a ganhar força: o fim da Segunda Guerra Mundial. Com o processo de independência de várias nações pelo mundo nesse período, como os casos de Nigéria, em 1960, Índia, em 1947, Trinidad e Tobago, em 1962 e Jamaica, em 1962, conseqüentemente há o desejo dos escritores dessas nações, umbilicalmente ligados tanto à cultura local, quanto à cultura da metrópole, se desvincularem da cultura e literatura metropolitanas a partir da escrita de textos ficcionais caracterizados pela forte presença de elementos culturais das ex-colônias e metrópoles.

A independência política desses e outros países ex-colônias não representa o fim do colonialismo nesses lugares, pois o discurso que prevalece ainda é o do europeu colonizador. Portanto, a literatura produzida por escritores dessas regiões tem o poder emancipatório da quebra do discurso oficial europeu por meio da dissidência exercida por eles em relação à literatura canonizada europeia. De maneira geral, o texto literário pós-colonial busca realocar realidades marginalizadas pela literatura, sendo que os escritores assumem o posto de mensageiros de vozes alternativas que se opõem a discursos que historicamente os relegavam à margem.

Inserido nessa ótica apresentada acima, um dos expoentes do pós-colonialismo na literatura é Vidiadhar Surajprasad Naipaul. Nascido em Trinidad e Tobago, de ascendência indiana, e radicado na Inglaterra desde os seus dezoito anos, o escritor possui um olhar privilegiado em relação ao mundo contemporâneo, ocupando, desde seu nascimento, uma condição de deslocado.

Vidiadhar Surajprasad Naipaul que assinava seus livros apenas como V.S. Naipaul, nasceu em Chaguanas, cidade habitada atualmente por mais de 100 mil pessoas e que é a mais populosa da minúscula Trinidad e Tobago, país localizado no Caribe, que conta com uma área total de 5.128 quilômetros quadrados. Para se ter uma ideia do tamanho do país, ele é 5 vezes menor em área do que o estado de Sergipe, menor estado brasileiro em dimensões territoriais, com 21.190 quilômetros quadrados.

Minúsculo do ponto de vista territorial, mas com uma curiosa história de colonização, Trinidad e Tobago teve o primeiro contato com o colonizador europeu com a chegada de Cristóvão Colombo à ilha, em 1498, que a nomeou La Isla de Trinidad, em homenagem a Santíssima Trindade. A colonização continua no século XVI com a chegada de aventureiros ingleses, holandeses, franceses e

espanhóis que batalhavam pelo domínio e exploração do território, escravizando os indígenas aborígenes que lá viviam. No entanto, a exploração não resultou em uma colônia densamente povoada até o final do século XVIII, período no qual o Império Britânico assume seu controle pleno. Desde lá, a população passa de aproximadamente 2.500 pessoas em 1793, para cerca de 300.000 em 1900. Um crescimento exorbitante, baseado principalmente pela chegada de trabalhadores indianos (FRENCH, 2008).

Com a abolição da escravatura pelo Império Britânico em 1834, e a necessidade de mão de obra barata para as plantações de cana de açúcar no país, indianos foram enviados de Calcutá e Chenna para trabalharem no país caribenho, aumentando consideravelmente a população, e a tornando ainda mais multicultural. O país conta com uma diversidade étnica invejável e complexa, o que reflete nos nomes de localidades na região, como por exemplo, Chagunas (Ameríndio), San Fernando (Espanhol), Sans Souci (Francês), e Poole (Britânico) (FRENCH, 2008).

A chegada dos indianos a Trinidad e Tobago em 1845 é uma informação relevante ao tratarmos de Naipaul, pois é em 1894 que seu avô Capildeo Maharaj chega no país, vindo da Índia. Portanto, Naipaul nasce como um trinitário, com fortes raízes culturais indianas, vivendo em um país que ainda é colônia britânica.

É em Trinidad que Naipaul passa a infância e onde vive até os seus 18 anos. Filho do escritor e jornalista Seepersad Naipaul, que sempre sonhou em ver seu filho sendo publicado em Londres, para que sua família saísse da pobreza, e irmão de Shiva Naipaul, treze anos mais novo que ele, mas que também segue carreira literária, V.S. Naipaul teve contato com a literatura desde muito cedo, movido claro, pelas influências familiares.

Prestes a fazer dezoito anos, em agosto de 1950, parte para a Inglaterra ao receber uma bolsa de estudos na Universidade Oxford para estudar Inglês. A partir dessa viagem, passam-se sete anos até a publicação de seu primeiro romance, *O massagista místico*, em 1957. Desde então, até o ano de sua morte, em 2018, o escritor publica 15 obras de ficção e mais 15 de não-ficção, e ganha os mais prestigiados prêmios literários, incluindo um Booker Prize, em 1971, e o Prêmio Nobel de Literatura, em 2001.

Romance inaugural de Naipaul, *O massagista místico* (*The mystic masseur*, em Inglês) trata da história de Ganesh Ramsumair, um trinitário de origem hindu, que tem um grande objetivo na vida: ser bem-sucedido. Para tal, Ganesh, que já se destacava dos demais habitantes da ilha de Trinidad e Tobago, onde morava, por ter concluído o ensino médio, aposta em uma mescla entre o saber racional,

que havia adquirido com o seu notável interesse por livros e o saber místico, herdado de suas raízes hinduístas.

Publicado em 2001, no mesmo ano em que Naipaul ganha o Nobel de Literatura, *Meia vida* (*Half a life*, em Inglês) relata a história de Willie Somerset Chandran, um sujeito culturalmente deslocado desde o seu nascimento. Nascido na Índia, à época, em processo de independência do Império Britânico, e filho de pais de castas diferentes, o jovem William sofre desde a infância até a idade adulta com o dilema de suas múltiplas identidades. A jornada de Willie retratada no romance começa com a sua infância e adolescência na Índia, vivendo em uma sociedade de castas na qual não se vê incluído. Na idade adulta, o protagonista parte em jornada à Inglaterra e Moçambique. No entanto, percebe que as mesmas inquietações que o levaram a deixar a Índia ainda permanecem em seu âmago.

Naipaul se tornou, ao longo de sua extensa carreira, um dos mais importantes intérpretes do terceiro mundo, e, de acordo com o jornalista Jason Cowley, do jornal britânico *The Guardian*, “as suas obras são assombradas pela solidão e guiadas pela necessidade de compreender as ansiedades de um mundo descolonizado” (COWLEY, 2001, tradução minha)². Basicamente, sua obra explora o legado do colonialismo pelo mundo, contando histórias suprimidas e retratando diversos países que tiveram um passado colonial e ainda lutam para resgatar e cristalizar a própria história devido aos resquícios do colonialismo em suas sociedades.

Naipaul sempre se posicionou como um observador, sem ideologias ou afiliações, alguém que dizia apenas verdades, sem ilusões³ (JAGGI, 2001). Alastair Niven, um jurado do prêmio David Cohen, em entrevista ao jornal britânico *The Guardian*, declarou que vê Naipaul como um “homem de grande meticulosidade, que acha a vida bastante dolorosa e desagradável, e de grande encanto quando deseja exibi-la⁴” (JAGGI, 2001, tradução minha).

Mais reconhecido fora do Brasil, Naipaul parece ser pouco lido e estudado pela academia brasileira. Em um levantamento, constatou-se a escrita de uma tese de doutorado e de três dissertações de mestrado que tratam de alguma obra do autor trinitário. Além da tese e das dissertações, mais de uma dezena de artigos publicados nos mais diversos periódicos tratam de alguma peculiaridade da

²His books, occupying an ambiguous space between fiction and non-fiction, are haunted by solitude, disciplined by a need to understand the anxieties of the decolonised world.

³ Naipaul, 69, has always sought to position himself as a lone, stateless observer, devoid of ideology or affiliation, peers or rivals - a truth-teller without illusion.

⁴Alastair Niven, a judge of the David Cohen prize, sees Naipaul as a "man of great fastidiousness, who finds life quite painful and distasteful, and of great charm when he wishes to display it". <https://www.theguardian.com/education/2001/sep/08/artsandhumanities.highereducation>

extensa obra de Naipaul.

A tese intitulada *O sujeito pós-colonial em A House for Mr Biswas, de Vidiadhar Surajprasad Naipaul, e Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum* foi escrita por Ivana Alencar Peixoto Lianza da Franca e apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba em 2016. Nela, a autora visa fazer uma análise comparativa entre as obras, observando em ambas a condição pós-colonial e as representações do sujeito pós-colonial.

Em relação às dissertações, a mais recente, apresentada em 2011, por Mariana Bolfarine ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, é intitulada *Espaço e metaficção em A House for Mr Biswas, de V.S. Naipaul*, e objetiva analisar o espaço literário no romance a partir da relação espaço-sujeito.

Em 2005 a dissertação de Larissa Rodhe, *The Network of Intertextual Relations in Naipaul's Half a life and Magic Seeds*, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tratou de mapear a rede de relações intertextuais nos dois romances.

A mais antiga, datada de 1984, foi escrita e apresentada por Ana Maria Castelo Branco Rabelo ao Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, e é intitulada *A busca da ordem em The Mimic Men*, e busca examinar o tema da busca da ordem no romance.

Como podemos perceber, a obra de V.S. Naipaul não goza de muito prestígio na academia brasileira, apesar de ter grande parte de sua obra traduzida e publicada no país. Apesar de ser um autor considerado recente, por ter publicado grande parte de sua obra na metade do século XX e XXI, percebe-se que outros contemporâneos a ele, como o nigeriano Chinua Achebe tem despertado interesse maior da academia.

Motivado pelo relativo desinteresse da academia brasileira em estudá-lo, e impulsionado pela qualidade da obra do autor no que concerne aos estudos pós-coloniais, além de uma particular curiosidade em relação a recepção e tradução de sua obra no Brasil, algo ainda inédito na pesquisa acadêmica brasileira, este trabalho se propõe a analisar quatro obras de V.S. Naipaul, sendo duas no idioma original, em Inglês, e as suas respectivas traduções para o português. São elas: *The mystic masseur*, publicada originalmente em 1957, e a sua tradução *O massagista místico*, publicada em 2003 e traduzida por Alexandre Hubner, e *Half a life*, publicada originalmente em 2001, e a sua tradução *Meia vida*, publicada em 2002 e traduzida por Isa Mara Lando. Ambas as traduções foram publicadas no Brasil pela editora Companhia das Letras.

Planeja-se, então, como objetivo geral dessa dissertação, articular os Estudos da Tradução e os Estudos Pós-coloniais por meio da análise dos romances *The mystic masseur* e *Half a life*, e suas traduções para o português brasileiro. A partir desse objetivo geral, delimitaremos cinco objetivos específicos. O primeiro, visa explorar a configuração do pós-colonialismo e sua literatura. O segundo, pretende investigar as marcas da estética pós-colonial na obra ficcional de Naipaul. O terceiro, busca verificar as marcas culturais provenientes dos contextos de formação de Naipaul nos romances *The mystic masseur* e *Half a life*. O quarto, visa entender a problemática da tradução textos ficcionais pós-coloniais. O quinto, afinal, trata de analisar a transposição cultural e as marcas da estética pós-colonial nas traduções brasileiras de *The mystic masseur* e *Half a life*.

A constituição do presente texto é composta por quatro capítulos. No primeiro capítulo, intitulado **Pós-colonialismo e literatura**, é realizada revisão de literatura sobre o conceito do termo e investigação sobre seu surgimento e propagação nas diferentes esferas do saber. Além da conceituação, também são tratadas as implicações dos estudos pós-coloniais na literatura, chegando-se ao ponto de haver uma literatura dita pós-colonial, na qual os textos literários são pensados a partir da relação de poder entre colonizador/colonizado. Nesse ponto do capítulo, o termo literatura pós-colonial, suas características e principais autores nacionais e estrangeiros são explicitados.

No segundo capítulo, **V.S. Naipaul: da margem ao centro**, o início, o desenvolvimento e o ápice e da carreira literária de Naipaul são apresentados a partir de dados biográficos, críticas literárias, depoimentos de amigos e a própria poética do escritor. Além disso, sua própria formação cultural a partir de dois contextos (Trinidad e Tobago e Inglaterra) é analisada mais profundamente, visando apontar reflexos dessa formação em elementos culturais e de estilo na sua obra ficcional, especificamente nos romances *O massagista místico* e *Meia vida*.

No terceiro capítulo, **Tradução Pós-colonial**, demonstra-se como a literatura, a tradução e os estudos pós-coloniais podem se articular. Por meio da Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990), explica-se que a presença e a relevância dos elementos culturais e do aspecto pós-colonial nos textos ficcionais desse caráter podem variar nas traduções. Essa manutenção do aspecto pós-colonial do texto traduzido dependerá do sistema cultural e literário em que esses textos serão publicados. Destaca-se também nesse capítulo que os elementos culturais e os aspectos pós-coloniais dos textos originários podem ser potencializados, atenuados, ou simplesmente mantidos pelo tradutor. A transposição e tradução desses elementos constituem-se como desafios aos

tradutores desses textos, como apontado por Maria Tymoczko (2002).

Por fim, no último capítulo, intitulado **A transposição cultural e aspectos pós-coloniais nas traduções brasileiras de *The mystic masseur* e *Half a life***, empreende-se análise das formas de transposição dos elementos culturais e dos aspectos pós-coloniais desses romances para o sistema literário e cultural brasileiro. Nessa análise, levamos em conta o papel efetivo do tradutor no resultado final, analisando até que ponto ele pode ser considerado o agente fundamental para que essas marcas do original tenham um efeito similar na tradução. Além da análise do papel do tradutor nessa transposição, percebido por meio de análise dos romances em confronto com o texto-fonte e por meio de entrevista realizada com ambos, esse capítulo também investiga o papel das normas de redação da editora como um influenciador da tradução final.

Além dos motivos supracitados, o interesse em estudar a obra de V.S. Naipaul também é inflado pela necessidade da valorização e discussão de temas pertinentes à literatura e à sociedade pós-guerra, tais quais a fragmentação da identidade, o dilema do imigrante, o hibridismo cultural, a condição de deslocamento, e a falta de senso de pertencimento, para citar apenas alguns. Embora esses temas não tragam em si algo de inédito à literatura, é a partir de autores como Naipaul e seus contemporâneos do século XX, que eles ganham destaque a partir da segunda metade do século XX. Assim, cabe a este trabalho explorar esse trajeto de sucesso do escritor, buscando compreender como um escritor com traços de marginalidade tão evidentes consegue penetrar no clássico sistema literário britânico e nos demais sistemas literários mundiais via tradução.

A metodologia da pesquisa se dá de forma bibliográfica, exploratória e investigativa, focando na análise dos textos-fonte e traduções. Também é realizada uma entrevista com os tradutores das obras a fim de melhor compreender as opções tradutórias empregadas por eles. O suporte teórico consistirá em obras de autores das áreas elencadas, como Susan Bassnett (2002), Maria Tymoczko (2002), Gideon Toury (2012), Andre Lefevere (2007), Itamar Even-Zohar (1990), Lawrence Venuti (2002), Douglas Robinson (2002), Mona Baker (2005) e Mirella Nunes Giracca (2013) nos Estudos da Tradução, Edward Said (1990, 2011), Homi Bhabha (2013), Stuart Hall (2003), Thomas Bonnici (1998, 2012), Boaventura de Sousa Santos (2008), Silvano Santiago (2000), Eduardo Coutinho (2003) e Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (2004) nos Estudos Pós-coloniais. Leitores de Naipaul, como Ajay K. Chabey (2015), Edward Said (2011), e outros críticos literários são usados para estabelecer uma fortuna crítica em relação ao escritor.

1 PÓS-COLONIALISMO E LITERATURA

A colonização é sem dúvida um tópico que motiva análises das mais variadas, mas parece haver um consenso quando se trata das imagens mais comuns desse período: o papel de oprimido do colonizado, e o papel de opressor do colonizador, a subserviência do colonizado e a exploração do colonizador.

Para não empreender uma análise meramente dicotômica e superficial da questão, e aparentar que esta se resume a uma mera disputa de forças desiguais, é necessário destacar que além dos embates físicos e bélicos pelo controle político das terras disputadas, há também uma resistência cultural dos povos colonizados, tanto no período colonial, quanto no pós-colonial, exercida, dentre outros meios, pela literatura.

Nesse contexto, inicialmente, haveria dois tipos de literaturas elencáveis para nos atentarmos: a literatura colonial, que reuniria toda a produção literária até o momento da independência política de determinada colônia, e a literatura pós-colonial, escrita após o fim da colonização. Entretanto, uma das vertentes da teoria pós-colonial critica essa divisão, propondo que toda a literatura produzida desde o momento da colonização até os dias atuais está sob a redoma do termo pós-colonial (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2004, p. 2).

Complexo e sinuoso, tratar da literatura no colonialismo e no pós-colonialismo pode acarretar indesejável generalização. Portanto, há de definir o que se busca ao discutir a relação aos dois temas.

Pretende-se, então, apresentar e discutir aspectos das teorias pós-coloniais, analisando como a literatura se apresenta ao longo do processo colonial, especialmente após o fim dele, explicando ao longo do caminho os vários desdobramento e conceitos que envolvem o pós-colonialismo e a literatura.

1.1 EMERGÊNCIA E FORMAÇÃO

O termo pós-colonial, de acordo com Mata (2014, p. 30), remonta aos anos 1970, mas adquire substância conceitual a partir dos anos 1980 com o livro *The empire writes back: theory and practice in postcolonial literature*, de 1989. As discussões pós-coloniais acontecem de forma inicial em um contexto anglo-saxão, impulsionados, principalmente, pela publicação do livro, um dos primeiros dessa área de estudo, ainda de acordo com Mata (2014).

A obra, publicada por Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, até hoje relevante ao período de início e desenvolvimento desse campo de investigação,

tem no seu título uma frase de Salman Rushdie, importante escritor indiano: “*I am a British writer. The empire writes back to the center*” e também, curiosamente, um trocadilho com o filme de 1980 de George Lucas, *Star Wars: The Empire Strikes Back*.

Para Ashcroft, Griffiths e Tiffin, o termo pós-colonial é usado para “cobrir todas as culturas afetadas pelo processo imperial desde o momento da colonização até os dias atuais”⁵ (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2004, p. 2, tradução minha). A justificativa dada pelos autores para essa extensão temporal que o termo abrange é a de perceber os efeitos da colonização na literatura durante e após o período da dominação imperial europeia (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2004).

Thomas Bonnici, acadêmico brasileiro e pioneiro dos estudos pós-coloniais no Brasil, cita que “autores tradicionais, definindo pós-colonialismo, usam o termo ‘colonial’ para descrever o período pré-independência e os termos ‘moderno’ ou ‘recente’ para assinalar o período após a emancipação política” (BONNICI, 2012, posição 174).

Embora a questão sobre a abrangência histórica do termo seja posta em xeque por alguns autores, o que parece ser ponto em comum para a maioria das teorias pós-coloniais é o foco na compreensão do imperialismo e suas influências. (BONNICI, 2012). Portanto, nesse ponto de vista, o pós-colonialismo é um campo de estudos multidisciplinar, pois podemos perceber o imperialismo e suas influências em diferentes áreas do saber, como afirma Boaventura de Sousa Santos:

Entendo por pós-colonialismo um conjunto de correntes teóricas e analíticas, com forte implantação nos estudos culturais, mas hoje presentes em todas as ciências sociais, que têm em comum darem primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou compreensão do mundo contemporâneo (SANTOS, 2008, p. 18)

Assim como outros teóricos, Boaventura de Sousa Santos põe em oposição duas forças, nesse caso Norte e Sul, sendo o Norte mais poderoso e o Sul mais frágil. É recorrente no pós-colonialismo o uso de oposições para diferenciar os lados dominantes e dominados, como faz Said, no livro *Orientalismo* (1990), ao citar Ocidente e Oriente, e Bhabha (2013), ao comparar Primeiro e Terceiro Mundo. Embora o uso de binarismos seja corriqueiro, ele é constantemente subvertido pelos próprios teóricos que o utilizam, como veremos ao longo desse subitem.

Mais do que um conceito estático, o pós-colonialismo para Homi Bhabha

⁵ to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day (ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN, 2004, p. 2)

(2013) é uma perspectiva:

A perspectiva pós-colonial – como vem sendo desenvolvida por historiadores culturais e teóricos da literatura – abandona as tradições da sociologia do subdesenvolvimento ou teoria da ‘dependência. Como modo de análise, ela tenta revisar aquelas pedagogias nacionalistas ou “nativistas” que estabelecem a relação do Terceiro Mundo com o Primeiro Mundo em uma estrutura binária de oposição. A perspectiva pós-colonial resiste à busca de formas holísticas de explicação social. Ela força um reconhecimento das fronteiras culturais e políticas mais complexas que existem no vértice dessas esferas políticas frequentemente opostas (BHABHA, 2013, p. 278).

A noção de pós-colonialismo trazida por Bhabha, soma-se a visão de Ashcroft, Griffiths, Tiffin e Bonnici trazidas anteriormente. Indo além de uma investigação dos desdobramentos do colonialismo, o trecho acima propõe uma revisão das relações estabelecidas entre antigas colônias e metrópoles, gerando um embate. Essa revisão, conseqüentemente gera questionamento ao historicismo e às práticas coloniais.

Assim, de acordo com Bhabha (2012):

As perspectivas pós-coloniais (...) intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma ‘normalidade’ hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos (BHABHA, 2012, p. 275).

Essas revisões propostas pela perspectiva pós-colonial de Bhabha, “emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo⁶” (BHABHA, 2013, p. 276). Portanto, nessa concepção de Bhabha, o pós-colonialismo acontece no embate e na negociação de sentidos entre o discurso hegemônico europeu e o discurso contestador desses países emergentes, ora colônias europeias.

Palavras como repensar, revisar, reinterpretar são inerentes à perspectiva pós-colonial adotada por Bhabha:

A perspectiva pós-colonial nos força a repensar as profundas limitações de uma noção ‘liberal’ consensual e conluiada de comunidade cultural. Ela insiste que a identidade cultural e a identidade política são construídas através de um processo de alteridade (BHABHA, 2013, p. 281).

É importante frisarmos que a escolha lexical e a perspectiva dos autores até agora trazidos para essa discussão tende a analisar essa reinterpretação do

⁶ O uso da expressão Terceiro Mundo por Bhabha advém da Guerra Fria e mostre-se datada hoje em dia, nesse contexto, pode-se entender que os países do terceiro mundo seriam aqueles que em algum momento foram colonizados por algum dos impérios europeus. Atualmente, os termos mais usados são países emergentes ou em desenvolvimento.

processo colonial por meio de uma crítica que não é unilateral, mas dialógica e racional, que tende a não só entender as sociedades coloniais exploradas, mas também as sociedades exploradoras. Nas palavras de Santos:

o carácter constitutivo do colonialismo na modernidade ocidental faz com que ele seja importante para compreender, não só as sociedades não ocidentais que foram vítimas do colonialismo, mas também as próprias sociedades ocidentais, sobretudo os padrões e discriminação social que nelas vigoram (SANTOS, 2008, p. 18-19).

A partir desse trecho, é possível pensar nas condições de ambos os lados. Sabendo que a dominação aconteceu de fato, como interpretá-la sob os diversos pontos de vistas dos envolvidos nesse processo e quais as consequências que acarretam essa dominação? Para Santos (2008), essas questões seriam respondidas de maneira satisfatória a partir das margens ou periferias, ou seja, a partir do dominado, pois para ele, as estruturas de poder são mais visíveis se analisadas nesse prisma.

É o que também afirma Edward Said, teórico fundamental do pós-colonialismo, que ao tratar sobre a perspectiva ocidental em relação ao oriente, propõe visitar o que era considerado um pensamento hegemônico em relação aos povos orientais.

Para Said, “a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia” (SAID, 1990, p. 17). Assim, o discurso construído ao longo do tempo pelo ocidente incute uma série de afirmações que não necessariamente correspondem à realidade, mas sim uma percepção ideologicamente construída sobre o outro que tende a inferiorizá-lo em suas diferenças culturais.

Dessa maneira, o pós-colonialismo age pelo discurso, na desconstrução de estereótipos e supostas verdades sobre os países que passaram pelo processo de colonização, inserindo outras narrativas que contestam as dominantes.

Assim, a crítica pós-colonial visa “elaborar estratégias legitimadoras de emancipação” (BHABHA, 2013, p. 276). Entretanto, para Bhabha, esse movimento emancipatório exige algumas ações fundamentais:

Reconstituir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais; uma substituição dentro da mesma moldura temporal de representação nunca é adequada. Isto demanda uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a rearticulação do ‘signo’ no qual se possam inscrever identidades culturais (BHABHA, 2013, p. 276)

Nesse sentido, o pós-colonialismo busca ocupar espaço em um sistema de discursos que disputam entre si a hegemonia discursiva e cultural no imaginário social. Nessa disputa, entretanto, o discurso colonial tende a levar certa desvantagem, pois tende a ocupar um papel transgressor e contestador. Para Bhabha, há também vantagem nessa posição do discurso transgressor pós-colonial, que é a progressiva conscientização da construção da cultura e da invenção da tradição (BHABHA, 2013, p. 277).

Mesmo que ocupe posição periférica, o discurso pós-colonial marca presença, e se não chega a ser dominante no imaginário social, ao menos dá voz a uma comunidade que até pouco tempo atrás não era ouvida.

Há, portanto uma constante luta para a mudança/conscientização de certos valores e juízos em uma sociedade que ainda vive de forma intensa o colonialismo que, de acordo com Coutinho (2003, p. 96), “não termina com o fim da ocupação colonial”. Busca-se, então, com o discurso pós-colonial, a heterogeneidade, de sujeitos, de culturas, e de povos.

O discurso pós-colonial ganha força, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, com a independência de várias ex-colônias, sobretudo inglesas, e francesas. De acordo com Stuart Hall, nesse período as histórias imperiais “continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação” (HALL, 2003, p. 34). Para o teórico, entretanto, essa discussão que o pós-colonialismo propõe não tem um caráter nostálgico: “essa reconfiguração não pode ser representada como uma ‘volta ao lugar onde estávamos antes’”(HALL, 2003, p. 34-35, aspas do autor).

Para Hall, o pós-colonial:

“*não* sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos (HALL, 2003, p. 56, destaque do autor).

Entende-se, dessa forma, que o pós-colonialismo age e procura discutir problemas que ainda se estendem na contemporaneidade, o que muda, portanto, é a perspectiva que eles são encarados. De acordo com Hall:

Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do “alto” período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo, essas relações estão *resumidas* em uma nova configuração. No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e as colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no *interior* da sociedade descolonizada (HALL, 2003, p. 56)

Sendo assim, além da persistência de problemas da era colonial, há novos conflitos que surgem na era pós-colonial. As tensões, portanto, não acabam, mas continuam reconfiguradas. Essas crises, antigas e modernas, de acordo com Hall, possuem, principalmente, um caráter multicultural e político (HALL, 2003).

A questão multicultural é estritamente relacionada ao pós-colonialismo por Stuart Hall, que usa como exemplo disso o contexto britânico. Apesar de aparente cultura homogênea e unificada, a Grã-Bretanha “foi constituída a partir de uma série de conquistas, invasões e colonização (DAVIES, 1999, *apud* HALL, 2003, p. 62). Entretanto, a presença negra na ilha após a independência política dos países caribenhos gera uma tensão entre os habitantes daquela localidade. A relação entre os imigrantes caribenhos e a maioria do povo britânico era complicada, pois os primeiros não eram reconhecidos como legitimamente pertencentes àquela comunidade.

Embora já houvesse uma presença negra e asiática na Grã-Bretanha desde o século dezesseis (negra) e dezoito (asiática), a dimensão dessa migração no período pós-guerra “tem questionado seriamente a noção estabelecida de uma identidade britânica” (HALL, 2003, p. 63).

De acordo com Hall, “a maioria do povo britânico olhava esses ‘filhos do Império’ como se não pudessem sequer imaginar de onde ‘eles’ vinham, por que ou que outra relação eles poderiam ter com a Grã-Bretanha” (HALL, 2003, p. 64).

Dessa maneira, ao falarmos atualmente em comunidade/sociedade britânica em uma perspectiva pós-colonial, devemos considerar culturas cada vez mais heterogêneas e complexas, reflexo da imigração pós-guerra da ex-colônias. Para Robinson, “existem fronteiras culturais em meio ao que antes pareciam culturas unificadas e harmoniosas” (ROBINSON, 2002, p. 205). A questão multicultural, então é um dos reflexos do pós-colonialismo, dentre outras questões que são reconfiguradas.

A abrangência conceitual do termo pós-colonial também é uma das preocupações de Hall. No ensaio *Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite*, que faz parte da obra *Da Diáspora. Identidades e Mediações culturais*, Hall procura demonstrar até que ponto o termo pós-colonial pode ser usado para descrever a mudança nas relações globais. De acordo com Hall:

O que o conceito *pode* nos ajudar a fazer é descrever ou caracterizar a mudança nas relações globais, que marca a transição (necessariamente irregular) da era dos Impérios para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização. Pode ser útil também (embora aqui seu valor seja mais simbólico) na identificação do que são as novas relações e disposições do poder que emergem nesta nova conjuntura (HALL, 2003,

p. 107).

Como já citado anteriormente, cada vez mais antigos binarismos acabam sendo desconstruídos, e a abrangência do termo pós-colonialismo ampliada, não se restringindo à sociedade colonizada. Hall afirma que “o termo se refere ao processo geral de descolonização que, tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e as colonizadas (de formas distintas, é claro)” (HALL, 2003, p. 108).

Seguindo com a definição do termo, para Hall:

o termo ‘pós-colonial’ não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a ‘colonização’ como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou ‘global’ das grandes narrativas imperiais do passado, centrada na nação (HALL, 2003, p. 109).

Portanto, mais importante do que delimitar um recorte histórico ou uma localidade específica, é pensarmos em uma releitura crítica da colonização, que ainda não parece não ter sido concluída.

Nesse sentido, o pós-colonialismo assume um papel relevante na historiografia, deslocando-a para a periferia. Se em outro momento a colonização se tornava inteligível “enquanto acontecimento de significância global” (HALL, 2003, p. 113) e nas relações verticais entres colonizadores e colonizados, nos dias atuais, ela é pensada a partir das questões do poder cultural e da luta política (HALL, 2003).

O discurso pós-colonial tem enfatizado que

a própria ideia de um mundo composto por identidades isoladas, por culturas e economias separadas e auto-suficientes tem tido que ceder a uma variedade de paradigmas destinados a captar essas formas distintas e a fins de relacionamento, interconexão e descontinuidade (HALL, 2003, p. 117).

Assim, operando no vazio e na desvalorização das narrativas oficiais, “o discurso ‘pós-colonial’ se torna conceitualmente distinto” (HALL, 2003, p. 117). Parece ser claro também, de acordo com Hall, que a “inscrição e sujeição da colonização tenham variado em muitos aspectos de uma parte a outra do globo” (HALL, 2003, p. 117). Portanto, embora o discurso tenda a ser, de certa forma, o mesmo, as situações em que ele é inserido se diferenciam substancialmente.

1.2 LITERATURA PÓS-COLONIAL

O ensino da literatura e da cultura do colonizador eram parte de uma política

cultural nas colônias que procurava exaltar a imagem de um conquistador-modelo. Essa política incluía, em algumas colônias, a oportunidade de bolsas de estudos nas metrópoles, como o caso de Trinidad e Tobago, que oferecia anualmente quatro bolsas para alunos trinitários que desejassem aprofundar seus conhecimentos de língua inglesa em alguma instituição de ensino superior na Comunidade Britânica. V.S. Naipaul foi um dos ganhadores, e, em 1950, partiu em direção a Oxford, onde realizou seus estudos.

Com o incentivo à leitura das grandes obras literárias europeias nas colônias e fora delas, a interpretação destas pelos leitores diferenciava-se das leituras tradicionais de seus países de origem. Said afirma que “um estudioso africano ou indiano da literatura inglesa lê *Kim* ou *Coração das trevas* com uma premência crítica que não é sentida da mesma forma por um americano ou inglês” (SAID, 2011, p. 92).

Com o interesse pela cultura e literatura dos impérios estimulados, uma série de intelectuais advindos de contextos coloniais e letrados em tradicionais universidades britânicas ganham destaque por serem intérpretes do imperialismo. Entre esses representantes, incluem-se o próprio V.S. Naipaul, o nigeriano Wole Soyinka, ganhador do Nobel de Literatura de 1986, Salman Rushdie, entre outros, que posteriormente seriam reconhecidos como expoentes da Literatura Pós-Colonial.

Em relação a essa questão, Edward Said afirma que:

O surgimento de ex-súditos coloniais como intérpretes do imperialismo e de suas grandes obras culturais tem dado ao imperialismo uma identidade visível, para não dizer intrusa, enquanto tema para estudos e vigorosas revisões (SAID, 2011, p. 92).

É a partir dessa mudança de perspectiva em relação aos clássicos europeus, que não são rejeitados, mas apropriados (COUTINHO, 2003, p. 93), que a literatura pós-colonial emerge e fixa suas raízes. Ainda de acordo com Coutinho (2003, p. 92) a literatura pós-colonial caracteriza-se “pelo seu cunho de resistência à colonização e de denúncia da ideologia colonizadora, com suas formas de objetificação do sujeito”.

Um dos exemplos mais famosos de reinterpretação de uma obra canônica da literatura é a releitura de *A tempestade*, de William Shakespeare, como apontado por Coutinho:

Essa mudança de atitude da rejeição para a apropriação do idioma do colonizador, que pode ser representada no contexto britânico pela célebre passagem de *A tempestade* em que Caliban evolui de “unlearning

English” para o projeto de “learning how to curse in the master’s tongue”, marca a fase mais recente e mais afirmativa da produção literária pós-colonial (COUTINHO, 2003, p. 93).

A peça shakespeariana, escrita no início do século XVII, representa “o encontro entre a mentalidade europeia e o Novo Mundo” (BONNICI, 2012, posição 1047). A relação na peça entre Próspero, um duque, e Calibã, um escravo, vem sendo analisada, sobretudo no século XX, através de um viés pós-colonial. O fato do texto se referir à Calibã como “escravo”, “monstro”, entre outros cognatos, vem sendo interpretados como “estratégias primordiais para a inferiorização do nativo e, metonimicamente, para a posse da terra que lhe pertencia” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1998 *apud* BONNICI, 2012, posição 1091).

A tempestade, *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, *Utopia*, de Thomas More e *Otelo*, *o Mouro de Veneza*, também de Shakespeare, são obras citadas por Bonnici (2012) que exploram o contato entre os ingleses e o Novo mundo no âmbito literário.

Isso posto, pode-se dizer que a produção literária pós-colonial atual repudia “uma perspectiva nostálgica e acrítica (...) a um passado utópico pré-colonial”, e busca “uma apropriação criativa, uma interseção de idiomas coloniais com temas locais” (COUTINHO, 2003, p. 93).

Um exemplo do que foi citado acima é o romance *Foe*, do sul-africano J. M. Coetzee, ganhador do Nobel de Literatura de 2003. Nessa obra, publicada originalmente em 1986, o autor reinventa a história de Robinson Crusoé, parodiando o clássico romance de Defoe, de 1719.

Pode-se ressaltar alguns aspectos alegóricos nessa releitura, como por exemplo, o fato de o personagem Sexta-feira ter a língua cortada e não poder se comunicar verbalmente. Esse acontecimento parece conferir à narrativa o que Coutinho (2003) chama de apropriação criativa, pois o silêncio de Sexta-feira é figurativo, podendo representar “a destruição simbólica da cultura africana, mas também a resistência dele à dominação cultural dos colonizadores, isto é, à tentativa deles de relatar a sua história” (BOJIC, 2008, p. 2).

Um outro episódio que desperta atenção no romance é a morte de Cruso. O fato de ele não sobreviver e, conseqüentemente não poder relatar a experiência na ilha, o diminui como personagem em relação ao romance do século XVII, do qual era o narrador. O poder discursivo, portanto, é transferido a Susan Barton, única personagem que pode narrar o que vivenciou na ilha. Barton, ao retornar à Inglaterra, busca expor o que viveu, mas não se agrada com a ajuda de Foe, um escritor que pretende ficcionalizar as experiências de Barton, e não contar a

verdade. Por fim, ela própria decide escrever as suas memórias, entretanto, interrompe o projeto por se ver inviabilizada de ser fiel aos acontecimentos sem a visão de Sexta-feira.

Um outro aspecto da Literatura Pós-Colonial é a identidade. Para Bhabha:

No texto pós-colonial, o problema da identidade retorna como um questionamento persistente do enquadramento, do espaço da representação, onde a imagem – pessoa desaparecida, olho invisível, estereótipo oriental – é confrontada por sua diferença, seu Outro (BHABHA, 2013, p. 87).

Corroborando a ideia de Bhabha, Edward Said comenta que no mundo pós-moderno há um fortalecimento dos estereótipos através dos quais o Oriente é visto. Said afirma que: “se o mundo se tornou imediatamente acessível a um cidadão ocidental vivendo na era da eletrônica, o Oriente também se aproximou mais dele e é agora menos um mito, talvez, do que um lugar cruzado por interesses ocidentais, especialmente americanos” (SAID, 1978, p. 26-27 *apud* BHABHA, 2013, p. 87).

Assim, o lugar discursivo nos textos pós-coloniais passa a ser relevante na Literatura Pós-Colonial, pois os lugares do eu e do Outro, como apontado por Bhabha, não são mais fixos, definidos e opostos.

Nesse contexto, Bhabha nos apresenta o seu conceito de mímica:

a mímica emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa. A mímica é, assim, o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se “apropria” do Outro ao visualizar o poder (BHABHA, 2013, p. 146)

É munida desse caráter mimético que a Literatura Pós-Colonial parece seguir determinados preceitos do discurso colonial, mas os distorce ao estranhar sua identidade, produzindo novas interpretações.

Após tratarmos de duas características da Literatura Pós-Colonial, a releitura e a reescrita, versaremos sobre dois temas bastante recorrentes nos escritos literários pós-coloniais: a diáspora e o multiculturalismo.

Conceituada por Bonnici, que se baseia em estudos de Spivak (1996) e Safran (1991), a diáspora pode ser pré-transnacional e transnacional. A primeira se refere aos deslocamentos em massa forçados que aconteceram antes da Segunda Guerra Mundial. A segunda, se refere aos deslocamentos de povos a ex-metrópoles, geralmente almejando melhores oportunidades educacionais, econômicas, e de qualidade de vida.

Como consequência da diáspora, discute-se a identidade desse sujeito. De

acordo com Bonnici (2012, posição 760), “a identidade do sujeito, inerentemente ligada à consistência sistêmica da tradição e da língua, se constrói quando o deslocamento se efetiva e se realiza”. Dessa forma, ele continua, “o deslocamento se torna, portanto, o grande fator do sujeito diaspórico” (BONNICI, 2012, posição 760). Decorrente desses deslocamentos, portanto, há o surgimento de um sujeito duplo, “cuja pátria não é essa nem aquela” (BONNICI, 2012, posição 781).

Estritamente relacionado ao conceito de diáspora, o termo multiculturalismo:

descreve o conjunto das diferenças culturais nas sociedades contemporâneas e define-se como o reconhecimento da diferença e o direito à diferença, colocando em questão o tipo de tratamento que as identidades tiveram e ainda têm nas democracias tradicionais (BONNICI, 2012, posição 781).

Para Bonnici, o multiculturalismo tem a ver com a derrocada do colonialismo, que se acentua no cenário pós-guerra. Além disso, ele afirma que o termo passou por várias reinterpretações ao longo do tempo, sendo que hoje é também compreendido como “um conjunto de políticas para a acomodação de povos diaspóricos (não brancos) e de minorias” (BONNICI, 2012, posição 801).

O conceito de multiculturalismo parece suprir uma lacuna importante na atualidade, pois de acordo com Bhabha:

os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas “orgânicas” – *enquanto base do comparativismo cultural* -, estão em profundo processo de redefinição (2013, p. 25).

Dessa forma, parece ser mais confortável falarmos em um multiculturalismo do que em culturas homogêneas. É o que a Literatura Pós-Colonial tende a explorar. De acordo com Bhabha (2013, p. 27) “a pós-colonialidade, por sua vez, é um salutar lembrete das relações “neocoloniais” remanescente no interior da “nova” ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional”.

Compreendemos, pois, que a Literatura Pós-Colonial se constrói em um “espaço contraditório e ambivalente” (BHABHA, 2013, p. 74), que Bhabha chama de Terceiro Espaço:

que embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo (BHABHA, 2013, p. 74).

É nesse ambiente, então, que os temas do multiculturalismo e da diáspora

se inserem na Literatura Pós-Colonial, a qual assume uma posição crítica em relação à tradição europeia, e representa um mundo reconfigurado no qual não há culturas homogêneas e sujeitos unos.

1.2.1 AUTORES DE DESTAQUE: ESTRANGEIROS E BRASILEIROS

As discussões pós-coloniais nos âmbitos literário e teórico vêm tomando forma por meio de publicações em editoras e revistas acadêmicas ao redor do mundo. De acordo com Bonnici (2012, posição 148):

nestas últimas três décadas, centenas de livros foram publicados sob a ótica do pós-colonialismo, especialmente pela editora britânica Routledge. Editaram-se várias revistas acadêmicas especializadas em pós-colonialismo para a divulgação e a discussão das ideias inerentes ao tema (BONNICI, 2012, posição 148).

Em um contexto internacional, notadamente de língua inglesa, além da disseminação das obras pós-coloniais pela editora Routledge, a editora Heinemann também assume papel de destaque na popularização da literatura pós-colonial, publicando grande parte da literatura africana em português e coleções de obras críticas sobre a experiência pós-colonial da África (BONNICI, 2012, posição 148).

No Brasil, a literatura pós-colonial vem sendo difundida por várias editoras, destacando-se as editoras Ática, Companhia das Letras e UFMG, que publicaram várias das obras consideradas mais relevantes nas discussões coloniais, como por exemplo os livros *Orientalismo* e *Cultura e Imperialismo* de Edward Said (Companhia das Letras), o romance de Chinua Achebe *O mundo se despedaça* (publicado primeiramente pela Ática em 1983, e posteriormente pela Companhia das Letras), *O Local da Cultura*, de Homi Bhabha, *Pode o Subalterno Falar?*, de Gayatri Spivak, e *Dá Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*, de Stuart Hall, todas publicadas pela editora UFMG.

Do ponto de vista estritamente literário, excluindo as discussões teóricas, a editora Companhia das Letras tem publicado a grande maioria dos escritores pós-coloniais estrangeiros, incluindo todos os ganhadores de Prêmios Nobel de Literatura e importantes premiações literárias. Em seu rol de escritores, constam nomes como o de Salman Rushdie, da Índia, J.M. Coetzee e Nadine Gordimer, da África do Sul, Chinua Achebe, da Nigéria, Derek Walcott, de Santa Lúcia, V.S. Naipaul, de Trinidad, e Mia Couto, de Moçambique.

Para Bonnici, a produção literária brasileira parece ainda carecer de obras que usam as estratégias pós-coloniais para reinterpretar a sua própria condição colonial:

Poucos são os trabalhos sobre a literatura brasileira do período colonial que tentam analisar as estratégias coloniais existentes na literatura e os mecanismos de subversão pelos quais a imaginação poética experimentou a subjetificação. Raríssimas vezes (por exemplo, os trabalhos das feministas brasileiras) foi questionada a formação do cânone brasileiro em seus privilegiados e excluídos. Tampouco parâmetros pós-coloniais foram adotados para abordar as questões do idioma português e de sua apropriação na formação da literatura após a independência política e, especialmente, no modernismo e nos anos que o seguem. Os grandes silêncios e hiatos do indígena e do negro escravo ou foragido, como também a dupla colonização da mulher, são dignos de serem apreciados no contexto pós-colonial brasileiro (BONNICI, 2012, posição 162).

O escritor e professor Silvano Santiago, em um artigo nomeado *A literatura brasileira à luz do pós-colonialismo*, publicado em 2014 pelo jornal Folha de S. Paulo, analisa alguns textos literários brasileiros ao longo do tempo que podem ser lidos a partir de um viés pós-colonial. Entre as obras citadas por Santiago estão *A Carta*, de Pero Vaz de Caminha, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, *Sermão da Sexagésima*, de Antônio Vieira, *Iracema*, de José de Alencar, e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto.

Embora os preceitos teóricos das teorias pós-coloniais datem do final da década de 1970, pressupostos como multiculturalismo, hibridismo, e reinterpretação das relações entre colonizador e colonizado podem ser percebidos na literatura brasileira, de forma mais acentuada no período modernista.

Após as exposições acima, a respeito da inserção do Brasil nas discussões pós-coloniais e da publicação de obras pós-coloniais pelo mundo, pretende-se apresentar duas obras e autores estrangeiros e dois brasileiros que tenham em comum um viés pós-colonial em suas obras.

O primeiro autor a ser apresentado é o nigeriano Chinua Achebe (1930-2013). Considerado por Edward Said um escritor que pode de fato ler as grandes obras-primas coloniais e reinterpretá-las e um dos escritores pós-coloniais mais interessantes (SAID, 2011, p. 53), Achebe ficou conhecido com a publicação do romance *Things fall apart*, de 1958, traduzido como *O mundo se despedaça*.

O romance trata da chegada do colonizador britânico a uma tribo nigeriana, e de como a vida tribal se desestabiliza a partir da sua vinda. Apesar de trazerem consigo valores que colocam em xeque as crenças da tribo, aos poucos os integrantes da tribo passam a aderir aos novos costumes britânicos, porém encontram resistência um guerreiro, Okonkwo, que se opõe à destruição dos

princípios de sua tribo.

O indiano Salman Rushdie (1947-) é um dos mais conhecidos autores pós-coloniais, fama que conquistou em grande parte ao romance *Versos Satânicos* (*The Satanic Verses*), de 1989. O livro gerou uma polêmica sentença de morte ao escritor pelo aiatolá iraniano Rubollah Khomeini. A recompensa pelo assassinato de Rushdie chegou a seis milhões de dólares à época.

De maneira resumida, a obra trata da saga de dois atores indianos muçulmanos que migram para a Inglaterra durante o governo de Margaret Thatcher. Em certo momento da narrativa, os homens estão a bordo de um avião que explode, e em decorrência dessa explosão ele se veem metamorfoseados, um em um anjo, e outro em um demônio. Consequentemente, o comportamento de um se torna contrário ao do outro. Enquanto um se vê apegado às suas origens indianas, o outro quer cada vez mais a se adaptar à cultura inglesa. A obra suscita questões que envolvem identidade e diáspora.

O brasileiro Lima Barreto (1881-1922) foi um escritor revolucionário. Redescoberto após a sua morte, foi pouco aclamado em vida. A obra pela qual é mais reconhecida é *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, publicada em 1911. O romance trata da saga de Policarpo, um sujeito extremamente nacionalista disposto a provar que o Brasil é a terra da prosperidade. Ao longo da narrativa, o protagonista vai percebendo que o nacionalismo que tanto se orgulhara representa o seu degredo. A tomada de consciência de Policarpo é um dos pontos que o transforma de um sujeito colonizado, para alguém crítico de sua própria realidade.

Mário de Andrade (1893-1945) talvez seja um dos escritores brasileiros que mais se aproxime da estética pós-colonial. No livro *Macunaíma*, de 1928, são discutidos vários temas caros ao pós-colonialismo, como multiculturalismo, língua, nação e raça. A formação da identidade brasileira, como resultado de uma hibridização do negro, do índio e do branco europeu, desconstrói, de certa maneira, uma tendência na literatura brasileira de apagamento do negro e do índio como representantes do povo brasileiro e exaltação de um sujeito brasileiro à europeia.

Apresentados alguns dos principais expoentes do pós-colonialismo no mundo e que podem estar alinhados à essa estética no Brasil, o próximo passo desse trabalho é introduzir a vida e a obra de V.S. Naipaul, cuja obra e vida serão analisados de maneira mais profunda nesse trabalho.

2 V.S. NAIPAUL: DA MARGEM AO CENTRO

V.S. Naipaul nasceu em 1932 na cidade de Chaguanas, em Trinidad e Tobago. Descendente de indianos, assim como a maioria da população local, Naipaul nasce e passa a sua infância e adolescência em uma ilha que ainda tinha o status de colônia britânica no Caribe e que só viria a ser independente em 1962.

O escritor, filho do jornalista Seepersad Naipaul, e irmão mais velho do também escritor Shiva Naipaul, percebeu desde cedo que Trinidad, um país agrícola e pouco desenvolvido, não era o que buscava. Assim, ao fazer dezoito anos, conseguiu uma das três bolsas de estudos que o governo trinitário oferecia anualmente aos estudantes que desejassem estudar em uma universidade britânica. A universidade escolhida por Naipaul foi a prestigiada Universidade de Oxford, onde começou a estudar em 1950.

Depois de iniciar seus estudos em Oxford, onde estudou inglês, Naipaul fixou residência na Inglaterra e cultivou, durante toda a sua vida, uma certa antipatia à sua terra natal. Em uma entrevista ao jornalista britânico Bernard Levin, ele afirmou que ter nascido em Trinidad teria sido “um grande erro”⁷⁸ (FRENCH, 2008, p. xiii).

Patrick French, escritor da única biografia autorizada de Naipaul, intitulada *The world is what it is*, publicada em 2008, afirma que:

o repúdio de Naipaul à sua terra natal tornou-se parte de sua persona, uma persona que ele inventou para realizar a sua ambição precoce de escapar da periferia para o centro, de deixar os fracos pelos poderosos, e de se tornar um grande escritor. (...) Para se tornar o que queria ser, teve que se transformar. Ele não poderia permanecer regional (FRENCH, 2008, p. xiii⁹).

O primeiro contato entre Naipaul e a Inglaterra se assemelha muito ao de Willie Somerset Maugham, protagonista de *Meia vida*. Ambos deixam países periféricos (Trinidad e Tobago e Índia) e partem em direção ao centro (Inglaterra). As primeiras percepções de ambos também se equiparam, e sinalizam surpresas, decepções e aprendizagens que experienciam na capital inglesa: “Ele gostou dos ônibus, dos *milk bars* e das inscrições no metrô de Londres, mas assim como Willie Chandran em *Meia vida*, achou o Palácio de Buckingham lamentavelmente

⁷ I thought it was a great mistake (FRENCH, 2008, p. xiii).

⁸ Todas as citações de French (2008) em Português foram traduzidas por mim.

⁹ Naipaul's dismissal of his homeland became part of his persona, a persona he invented in order to realize his early ambition to escape the periphery for the centre, to leave the powerless for the powerful, and to make himself a great writer. (...) In order to become what he wanted to be, he had to make himself someone else. He could not remain regional (FRENCH, 2008, p. xiii).

pequeno”¹⁰ (FRENCH, 2008, p. 68)

V.S. Naipaul sentiu-se deslocado e sem saber como se comportar em Londres. Pankaj Mishra, na introdução do livro *The writer and the world*, obra que reúne ensaios e reportagens de Naipaul, afirma que “na Inglaterra, Naipaul estava duplamente, ou triplamente, deslocado”¹¹ (NAIPAUL, 2003, p. 10).

A vida de Naipaul em Oxford era de poucos amigos, dinheiro e isolamento, e a sua percepção em relação aos estudos não era a das mais encantadoras, como ele próprio conta uma carta a Kamla Naipaul, sua irmã mais velha:

Você ficaria surpresa quando eu te contar que a maioria dos estudantes aqui são muito burros, e que a inteligência média é muito menor do que o *sixth form* dos meus anos no QRC¹²¹³ (FRENCH, 2008, p. 78)

Apesar das circunstâncias na Inglaterra não serem das melhores, o desempenho escolar de Naipaul era satisfatório, especialmente em Literatura Inglesa, disciplina na qual era o melhor aluno da faculdade. Inclusive é interessante destacar que Naipaul foi aluno de J.R.R. Tolkien, que certa vez elogiou um ensaio escrito por ele.

Ao final de um dos semestres em Oxford, Naipaul, sem dinheiro, vende por oito guinéus o primeiro conto que escreve, *This is Home*, ao programa de rádio da BBC *Caribbean Voices*. O conto foi levado ao ar, mas não sobreviveu ao tempo, e hoje está nos arquivos da BBC em uma versão danificada. A venda de poemas e contos para o *Caribbeans Voices* marca o início da carreira literária de Naipaul.

Com o passar dos anos percebemos algumas mudanças também em sua vida social: em 1952 ele conhece Patricia Hale, com quem anos mais tarde iria se casar e conviver até a morte dela em 1996. Com a publicação da biografia de Naipaul, muito se discutiu sobre o papel do escritor em sua morte, com o próprio admitindo várias traições e um certo desprezo em relação à esposa.

Apesar de conhecer Patricia, a vida na Inglaterra ainda não o agradava. Em carta a Henry Swanzy, que foi quem lhe havia arrumando o emprego no *Caribbeans Voice*, Naipaul afirma que:

O futuro está pior do que nunca. Ninguém me ama, ninguém me quer. Na

¹⁰ He liked the buses and milk bars and the lettering on the London Underground but, like Willie Chandran in *Half a Life*, found Buckingham Palace disappointingly small (FRENCH, 2008, p. 68).

¹¹ In England, Naipaul was doubly, or trebly, displaced (NAIPAUL, 2002, p. 10)

¹² Queen’s Royal College, instituição secundário mais antiga em Trinidad e Tobago, onde Naipaul estudou.

¹³ “You would be surprised when I tell you that the majority of the students here are very stupid, and that the average intelligence is much lower than that of the sixth form of my years at QRC” (FRENCH, 2008, p. 78)

Inglaterra eu não sou inglês, na Índia eu não sou indiano. Estou preso às 1000 milhas quadradas de Trinidad; mas eu ainda fugirei desse destino¹⁴ (FRENCH, 2008, p. 113).

Na universidade, Naipaul lia somente escritores homens, brancos, britânicos e canônicos. Escritores do século XIX e os modernistas, como James Joyce, T.S. Eliot e Virginia Woolf não faziam parte do currículo. Para Naipaul, o fato de não os estudar não o aborrecia. Em cartas, ele afirmou que nunca se interessou pelo modernismo como escola literária.

Em 1953 ele se forma, tendo um artigo seu sobre Literatura Anglo-Saxã escolhido por J.R.R. Tolkien como o melhor da universidade. Após se formar, ele continua escrevendo, mas ainda enfrenta dificuldades financeiras. Dessa forma, ele decide continuar seus estudos de pós-graduação em Oxford, trabalhando como pesquisador. Ao mesmo tempo também tinha um outro emprego, como vendedor de enciclopédias.

Após um período na Espanha, onde realizou parte de suas pesquisa de pós-graduação, Naipaul volta para a Inglaterra, onde continua a escrever, mas ainda sem perspectiva de publicação. Finalmente, em dezembro de 1954, o escritor consegue um emprego como apresentador do *Caribbeans Voices*, programa de rádio para o qual já havia vendido textos anteriormente.

No programa, Naipaul conviveu com outros escritores caribenhos, como Derek Walcott, santa lucense, que viria a ganhar o Nobel de Literatura em 1992 e o conterrâneo Sam Selvon. Desse convívio, Naipaul definiu sobre o que queria escrever: os oprimidos. O escritor trinitário percebeu que poderia escrever literatura de qualidade sobre o seu próprio país após perceber o sucesso literário do romance de estreia de seu colega Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, que retrata a vida de imigrantes caribenhos em Londres em uma sociedade pós-guerra.

Em 1957, publica o seu primeiro romance, *The Mystic Masseur*, que recebe ótimas críticas dos jornais britânicos. Dali em diante a sua reputação literária apenas cresceu, e ele decide deixar o *Caribbean Voices* por julgar que o programa seria uma espécie de gueto racial.

No ano seguinte, publica *The Suffrage of Elvira*, e em 1959, *Miguel Street*. O seu primeiro romance de alcance mundial é *A House for Mr. Biswas* de 1961. Alçado ao centro após ter seus romances aclamados pela crítica, Naipaul encontra o seu lugar dentro da literatura. Para Pankaj Mishra (2003):

¹⁴ The future is black as ever. Nobody loves me, nobody wants me. In England I am not English, in India I am not Indian. I am chained to the 1000 sq. Miles that is Trinidad; but I will evade that fate yet (FRENCH, 2008, p. 113-114).

Foi uma descoberta que estava essencialmente nele: um sujeito colonial que tinha crescido em uma ilha minúscula e atrasada no Caribe, em meio de uma comunidade insular indiana, e convívio com a mistura racial da população de Porto de Espanha: o homem que não tinha um passado vistoso ou apadrinhamentos e que teve que descobrir o mundo que foi jogado enquanto tentava perceber as várias vertentes que eram construídas em si¹⁵ (NAIPAUL, 2003, p. 11, tradução minha).

Após a publicação de quatro livros em menos de cinco anos, Naipaul passa a cada vez mais a viajar pelo mundo, e desenvolve um interesse bastante peculiar pela Índia, terra de seus ancestrais. Além de livros de ficção, passa a também escrever livros de não-ficção, especialmente relatos de suas viagens pelo mundo. O reconhecimento de seu valor literário é representado por várias premiações ao longo dos anos, notadamente o *Booker Prize*, em 1971, e o Nobel de Literatura, em 2001.

A justificativa para a atribuição do Nobel a Naipaul se deu por ele “ter unido narrativa perceptiva e escrutínio incorruptível em obras que nos compelem a ver a presença de histórias suprimidas”. Naipaul, ao receber o prêmio Nobel de Literatura perante a Academia Sueca, leu um discurso chamado *Two worlds*, no qual trata de explicar as origens de sua escrita.

Sendo “implacavelmente honesto” (SAID, 2011, p. 43), Naipaul cultivou várias polêmicas e inimizades ao longo dos anos. Desde as declarações controversas na imprensa até desafetos no meio intelectual, o trinitário nunca foi uma unanimidade na literatura.

Edward Said, por exemplo, critica o olhar depreciativo de Naipaul em relação aos países em desenvolvimento e seu desencantamento com o Terceiro Mundo. De acordo com Said, Naipaul acreditava que ser não ocidental era um problema:

Ser não ocidental (os rótulos reificantes são, em si mesmos, sintomáticos), portanto, é ser ontologicamente desafortunado em quase todos os aspectos, ser um fanático ou, na melhor das hipóteses, um seguidor, um consumidor preguiçoso que pode usar o telefone, mas nunca seria capaz de inventá-lo, como diz Naipaul em algum lugar (HALL, 2011, p. 359)

Outra crítica de Said a Naipaul se deve ao fato de o último ser acusado de culpar as nações colonizadas por terem um baixo nível de desenvolvimento:

As nações contemporâneas da Ásia, América Latina e África são politicamente independentes, mas, sob muitos aspectos, continuam tão

¹⁵ It was a discovery that was essentially of his own self: of the colonial who had grown up on a tiny, backward island in the Caribbean, amidst an insular Indian community, and then with the racially mixed population of Port of Spain: the man who had no clear past or affiliations, and who had to figure out the world he had been thrown into while attempting to perceive the many strands that made up his self (NAIPAUL, 2003, p. 11)

dominadas e dependentes quanto o eram na época em que viviam governadas diretamente pelas potências europeias. Por um lado, isso decorre de ferimentos que elas próprias se infligem, e críticos como V. S. Naipaul costumam dizer: eles (todo mundo sabe que “eles” significa os de cor, os crioulos, os negros) são culpados de serem o que são, e não adianta ficar repisando no legado do imperialismo (SAID, 2011, p. 40).

De um modo geral, Naipaul é criticado por seus pares intelectuais por, de alguma forma, reforçar os estereótipos de ex-colônias. Para Said, Naipaul é um:

romancista e narrador de viagens com um talento extraordinário, dramatiza com êxito uma posição ideológica no Ocidente segundo a qual é possível acusar os Estados coloniais por terem conseguido ganhar incondicionalmente a independência. O ataque de Naipaul ao mundo pós-colonial por seu fanatismo religioso (em *Entre os fiéis*), sua política degenerada (em *Guerrillas* [Guerrilheiros]) e inferioridade fundamental (em seus dois primeiros livros sobre Índia), fez parte de um desencantamento com o Terceiro Mundo que tomou conta de muita gente nas décadas de 1970 e 1980 (...) (SAID, 2011, p. 316-317).

Pairam também sobre Naipaul acusações de machismo, racismo, chauvinismo e Islamofobia, como por exemplo, em 2011, uma de suas últimas polêmicas, Naipaul participou do *Hay Festival*, no País de Gales, e declarou que a escrita das mulheres era bastante diferente da sua e que o sentimentalismo e a visão de mundo restrita delas as colocavam em um nível inferior de escrita.

Ainda assim, repleto de polêmicas em sua vida pessoais e literária, Naipaul é amplamente reconhecido (até mesmo por Said), como um escritor cosmopolita e talentoso, que deu voz à periferia, suscitando em suas obras várias questões primordiais ao século XX, como imigração, identidade, e o multiculturalismo.

Naipaul conseguiu romper barreiras inimagináveis, e mesmo com toda a controvérsia que rodeou a sua escrita e a sua vida, foi, ao seu modo, uma voz ativa dos povos oprimidos na literatura, e conseguiu sair de um país periférico para ser reconhecido como um dos mais brilhantes romancistas em língua inglesa.

Como já citado anteriormente, em sua carreira literária de mais de meia década, Naipaul publicou trinta livros, sendo quinze de ficção e quinze de não ficção. Sua carreira literária é interrompida, quando morre, em Londres, pouco antes de completar 86 anos, em 11 de agosto de 2018. O seu falecimento foi lembrado por Salman Rushdie, que afirmou no Twitter que apesar de ambos discordarem a vida toda sobre política, literatura, sentia-se tão triste como se tivesse perdido um irmão mais velho.

2.1 FORMAÇÃO DA LITERATURA DE NAIPAUL: TRINIDAD E INGLATERRA

A formação literária de Naipaul advém de múltiplos contextos. Apesar de

sua formação conservadora em Oxford que ignorava autores não-canônicos, o autor trinitário percebeu ao longo dos anos que não podia ignorar as suas raízes caribenhas e indianas na sua escrita. Dessa forma percebemos não somente pelo vocabulário, mas também pelas referências culturais, que Inglaterra, Trinidad e Índia estão presentes nos escritos de V.S. Naipaul.

2.2 MARCAS PÓS-COLONIAIS NA FICÇÃO DE NAIPAUL

Os escritos pós-coloniais tendem a representar um mundo caracterizado pela diáspora, pelo multiculturalismo e pela crise de identidade gerada por esses dois aspectos. A forma pela qual a relação entre lugar e sujeito é apresentada pela ficção pós-colonial também é de fundamental importância, pois “o sujeito pós-colonial se tornou fragmentado pelos deslocamentos migratórios”¹⁶¹⁷ (GHOSH, 2015, posição 1745). De acordo com Paramita Ghosh (2015, posição 1745):

Em V.S. Naipaul, o controverso mestre literário, podemos encontrar reflexões em relação a todos esses sentimentos que nos possibilitam investigar as camadas e variedades dos sentidos associados aos tópicos de migração e exílio em um mundo pós-globalizado em que muitos ambicionam uma identidade cosmopolita única¹⁸ (GHOSH, 2015, posição 1745, tradução minha).

Os protagonistas de Naipaul, de acordo com Ghosh (2015, posição 1750), “apesar de serem desenraizados, são geralmente levados pela migração/exílio que gera um desapontamento amargo por não conseguirem encontrar o lugar idealizado”.

Em Naipaul, portanto, a migração geralmente aparece como uma escolha em deixar os laços familiares para trás em busca da autorrealização que suas terras natais não podem ofertar. A “busca da terra prometida” é uma constante em Naipaul, embora a decepção, na maioria das vezes, seja tão grande quanto a própria vontade de deixar o país.

De acordo com Ghosh, o viajante em Naipaul rejeita a sua terra natal, mas no primeiro contato com o novo país, tem suas expectativas não confirmadas, resultando em um desapontamento (2015, posição 1774).

¹⁶ this post-colonial ‘self’ has become fragmentary because of displacements by migration (GHOSH, 2015, posição 1745).

¹⁷ Todas as citações de Ghosh (2015) em Português foram traduzidas por mim.

¹⁸ In V.S. Naipaul, the controversial literary master, we can expect to find the reflections of all these sentiments to enable us to investigate the layers and varieties of meanings associated with the subjects of migration and exile in the post-globalized world that many find to be striving towards a single cosmopolitan identity (GHOSH, 2015, posição 1745).

A educação eurocêntrica recebida pelos personagens também influencia na expectativa construída por esses personagens naipaulianos. Até o momento da migração, a única informação que esses personagens sabiam de alguma grande cidade, como Londres, por exemplo, vinham da educação que recebiam, dos livros que haviam lido.

Com o tempo, de acordo com Ghosh, logo após o desapontamento inicial, os personagens acabam por admitir a grandeza da terra estrangeira, que os faz tornarem pessoas mais sábias e melhores (GHOSH, 2015, posição 1796).

Além de retratar a diáspora no mundo pós-guerra, Naipaul também apresenta em seus romances personagens que são produtos de uma mistura racial e cultural, e mostra como eles lutam para construir a própria identidade em uma sociedade multicultural.

2.3 MARCAS CULTURAIS E PÓS-COLONIAIS EM *THE MYSTIC MASSEUR* E *HALF A LIFE*

O romance *The Mystic Masseur*, de V.S. Naipaul, publicado originalmente em 1957, pela editora Andre Deutsch, de Londres, foi publicado no Brasil sob o título *O massagista místico*, em 2003 pela editora Companhia das Letras, e traduzido para o português pelo tradutor Alexandre Hubner.

Em *The Mystic Masseur* somos apresentados à figura caricata de Ganesh Ramsumair, um massagista trinitário de ascendência indiana que almeja ser um aristocrata britânico. Todo esse enlace cultural e as múltiplas identidades que Ganesh assume ao longo da narrativa já aparentam posicionar o livro em um mundo pós-colonial.

Já no prólogo do romance há uma descrição bastante peculiar de Trinidad, país caribenho que ambienta a obra:

embora os políticos tenham se acostumado a chamá-la de país, Trinidad não passa de uma pequena ilha, em que em tamanho não supera Lancashire e em população é pouco menor que Nottingham¹⁹(NAIPAUL, 2003, prólogo, tradução de Alexandre Hubner).

Nesse trecho, já é perceptível uma comparação entre Trinidad e Inglaterra, sendo a primeira depreciada em relação à segunda. Essa simples comparação, que traz uma cidade do interior inglês mais populosa que um país inteiro, pode ser interpretada como uma sugestão ao leitor para não atribuir muita importância a

¹⁹ although its politicians have taken to calling it a country, Trinidad is a small island, no bigger than Lancashire, with a population somewhat smaller than Nottingham's (NAIPAUL, 2011, p. 6)

Trinidad, explicita o tom jocoso da narrativa e seus personagens, e também replica o valor histórico dado às antigas colônias.

Logo na primeira página do capítulo percebemos que o inglês caribenho é a variedade utilizada nos diálogos entre os personagens do romance, marcando uma língua distinta da variedade considerada padrão, a britânica: “I know the sort of doctors it have in Trinidad” (NAIPAUL, 2011, p. 8). um outro, na sequência apresenta a seguinte estrutura: “So what we going to do?” (NAIPAUL, 2011, p. 8). Portanto, a primeira grande marca cultural apresentado do romance é o uso do inglês caribenho nos diálogos.

Ganesh, no primeiro capítulo é apresentado como um famoso pândita²⁰, capaz de curar graves enfermidades, e que em 1953 recebeu um título de nobreza da Coroa Britânica.

Nos capítulos seguintes, a partir de um *flashback* somos levados ao início dessa história, de como ele se tornou uma figura tão importante em Trinidad. Na transição da adolescência para a idade adulta, Ganesh orgulhava a família por ter frequentado o Queen’s Royal College, importante instituição de ensino secundário no país localizado na capital, Porto de Espanha. Apesar de ter prestígio na família, o menino era zombado na escola por causa do nome indiano e das vestimentas, o que sinalizava que ele não se sentia pertence àquele lugar:

Ganesh jamais se livrou da sensação de constrangimento. O nome indiano causava-lhe tanta vergonha que durante algum tempo espalhou a história de que na verdade chamava-se Gareth. Isto serviu-lhe de muito pouca ajuda. Continuava a se vestir mal, não participava dos jogos desportivos e seu sotaque permanecia nitidamente identificado com o dos indiano do interior. De fato, nunca deixou de ser um garoto interiorano²¹ (NAIPAUL, 2003, p. 20, tradução de Alexandre Hubner).

Por mais que não haja na narrativa uma migração de um país para o outro, o fato de existir um lado urbano, mais alinhado aos costumes metropolitanos, e outro rural, mais ligado á cultura indiana, coloca Ganesh em uma posição de estrangeiro ao ir para a capital do país.

Além disto, há uma série de marcas culturais no romance além do inglês caribenho. Basicamente podemos classificá-las em três grupos: marcas culturais indianas, trinitárias e britânicas. Essas marcas são mais visíveis pelo vocabulário, mas também estão dispersas por toda a narrativa, como no momento em que

²⁰ Palavra que designa um profundo conhecedor de sânscrito, da filosofia e religião hindus.

²¹ Ganesh never lost his awkwardness. He was so ashamed of his Indian name that for a while he spread a story that he was really called Gareth. This did him little good. He continued to dress badly, he didn’t play games, and his accent remained too clearly that of the Indian from the country. He never stopped being a country boy (NAIPAUL, 2011, p. 15).

Ganesh tem um casamento arranjado com Leela, seguindo uma tradição indiana, por exemplo.

Roupas clássicas indianas como *dhoti* e *koortab* são parte do vocabulário hindi que aparece na narrativa. Além do vocabulário relativo às roupas, outras palavras em hindi estão presentes na narrativa, como *gaddaha*, o equivalente a asno em hindi, e *sahib*, um pronome de tratamento equivalente a senhor, *kedgeree*, um prato típico indiano, *roti*, um tipo de pão, *charpoy*, um tipo de cama indiana, *dal*, *karhee*, e *curry*, comidas indianas, *Bhagwat*, um encontro de orações, e *Swami*, um título honorífico hindu. Também há uma referência a Jawaharlal Nehru, primeiro governante indiano após a independência indiana.

Outros termos não relacionados à cultura indi, mas a própria Trinidad e a Inglaterra são: *stick-man*, que pode ser definido como um homem treinado para participar de combates, *obeah*, um sistemas de crianças e práticas de feitiçaria de origem africana, *Eothen*, um relato de viagens, *shining-bush* e *neem*, uma erva e uma árvore caribenhas, *rounders*, esporte inglês semelhante ao beisebol, *soucouyant*, personagem do folclore caribenho, *Red House*, a sede do governo de Trinidad, *Saint Catherine's Society*, uma congregação dos alunos da Universidade de Oxford.

Ao fim do romance, Ganesh ascende à posição de líder nacional, atuando como deputado, e se vê obrigado a mudar para Porto de Espanha. O último parágrafo do livro relata que ele havia recebido um título de nobreza britânico. Portanto, Ganesh passa por uma metamorfose durante a narrativa, indo de um menino indiano envergonhado, a um massagista místico respeitado, até chegar ao posto de cavaleiro da ordem britânica.

Por fim, *The mystic masseur* parece não ter sido pensado a atingir um público internacional dominante, mas para causar uma certa estranheza ao sistema literário britânico, por apresentar uma alta variedade de marcas culturais estranhas ao contexto britânico da época, e pelo fato de se vale do inglês caribenho em seus diálogos.

O romance *Half a Life*, de V.S. Naipaul, publicado originalmente em 2001 pela editora Alfred A. Knopf, de Nova Iorque, foi publicado no Brasil sob o título *Meia Vida*, em 2002 pela editora Companhia das Letras, e traduzido para o português pela tradutora Isa Mara Lando.

Embora, na maioria de suas obras, Naipaul escreva sobre o mundo colonial em que viveu e ao qual pertence, e a temática do deslocamento colonial pós-guerra seja aplicada a ele próprio, quando escreve *Meia Vida* parece adaptar o discurso literário a uma audiência internacional, e não local. Portanto, a obra pode ser

classificada como um romance pós-colonial que trata dos costumes, cultura e sociedade indianas, mas que não foi diretamente escrito para os povos de cultura indiana, mas para uma audiência global, porquanto exige pouco conhecimento cultural do leitor em relação aos costumes de lá.

Um tom explicativo/didático é percebido em dois momentos na própria obra, exemplificando a adequação do texto ao leitor internacional. Esses trechos são transcritos aqui no original em inglês e em tradução para o português brasileiro:

Privately, in the recesses of my heart, I took a vow of sexual abstinence, a vow of *brahmacharya* (NAIPAUL, 2001, p. 32-33).

Em particular, no recesso do meu coração, fiz um voto de abstinência sexual, ou *brahmacharya* (NAIPAUL, 2002, p. 36, tradução de Isa Mara Lando).
(...)

The journalist replied first. *Dean Chandran, Of course I remember your father. My favourite babu...* “Babu,” an anglicised Indian, was a mistake; the word should have been “sadhu,” an ascetic (NAIPAUL, 2001, p. 53).

O jornalista respondeu primeiro. *Prezado Chandran, claro que me lembro de seu pai. Meu babu predileto...* “Babu”, palavra indiana anglicizada, era um erro; a palavra correta deveria ser *sadhu*, asceta (NAIPAUL, 2002, p. 54, tradução de Isa Mara Lando).

Desses trechos podemos inferir algumas considerações. Primeiramente, a de que mesmo Naipaul sendo um autor de enorme prestígio, não exige uma adaptação dos seus leitores a uma cultura distinta, e ele próprio torna-se até didático ao apresentar aos leitores um universo cultural distinto do seu público, que deduzimos ser uma audiência global, e não local. Isso, de certa forma, nos permite dizer que o mecenato influencie a sua escrita, pois podemos imaginar que um texto pleno de referências culturais inexplicadas não alcance um público tão abrangente.

Mesmo habitando a Inglaterra há muito tempo, e sendo conhecedor da extensão da comunidade indiana na Grã-Bretanha, Naipaul não usa um excessivo número de vocábulos da língua hindi ou derivados dela, o que nos leva a crer que a obra, de fato, não se destina nem ao grupo étnico de indianos na Inglaterra, nem à população indiana em específico, mas sim a um leitor global.

No total, em *Meia Vida*, encontramos algumas palavras ligadas ao idioma hindi, o qual é falado por cerca de 70% dos indianos. São elas *brahmacharya*, *ashram*, *dhoti*, *babu*, *shadu*, *maharaja* e *Kama Sutra*. Em relação a elas, *brahmacharya*, *babu* e *shadu* são explicadas dentro do próprio texto. Os vocábulos *brahmacharya*, *babu*, *ashram*, *dhoti* e *maharaja* já estão dicionarizados, conforme

consulta ao Dicionário *Random House Webster's Unabridged*²² (1997). A inclusão dessas palavras na língua inglesa também é constatada ao checarmos o *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (2005) e a versão online do *Oxford English Dictionary*²³. Os dois dicionários listam os mesmos termos, com exceção de *brahmacharya*. Já *Kama Sutra*, que tem sua definição explicada apenas pela versão online do Oxford English Dictionary²⁴, é um substantivo próprio que ganhou fama mundial ao se tratar de um livro sobre a arte do sexo bastante popularizado no ocidente.

Não sendo uma grande barreira ao entendimento do texto, os elementos da cultura indiana na tradução, escassos, bem explicados, ou popularizados em nível mundial, não interferem no aspecto pós-colonial do romance, pois o sentimento de deslocamento ainda é latente na figura do protagonista.

Apesar de não conter muitas referências à cultura indiana, o romance possui diversas menções à cultura de língua inglesa. Nomes de romances, bairros de Londres, filmes e diretores de filmes, são várias referências que apenas um leitor bastante familiarizado com a cultura de língua inglesa saberia identificar. Provavelmente um leitor britânico/americano interpretaria melhor essas referências do que um leitor brasileiro. Como a segunda parte do romance se passa em Londres, essas referências são abundantes:

His father saw him one day asleep face down, a close copy of a school edition of *The Vicar of Wakefield* beside him, his feet crossed, the red soles much lighter than the rest of him (NAIPAUL, 2001, p. 47).

Seu pai o viu certo dia dormindo de bruços, com um livro fechado ao lado, uma edição escolar de *O vigário de Wakefield*, os pés cruzados, as solas avermelhadas, de uma cor muito mais clara do que o resto do corpo (NAIPAUL, 2002, p. 48, tradução de Isa Mara Lando).

She works at the perfume counter in Debenhams (NAIPAUL, 2001, p. 61).

Trabalha no balcão de perfumes da Debenhams (NAIPAUL, 2002, p. 61, tradução de Isa Mara Lando).

The taxi took them away from the enchanted area of Marble Arch and Bayswater (NAIPAUL, 2001 p. 65).

O táxi os levou embora, saindo da área encantada de Marble Arch e Bayswater (NAIPAUL, 2002 p. 64, tradução de Isa Mara Lando).

Reforço do alinhamento de Naipaul à cultura de língua inglesa é o fato de ele não detalhar tanto as passagens do protagonista do romance, Willie Somerset

²² A opção pelo uso desse dicionário se deve ao fato de ele ser um volume praticamente enciclopédico e abrangente, apesar de já datado.

²³ <https://en.oxforddictionaries.com/>

²⁴ https://en.oxforddictionaries.com/definition/kama_sutra. Acesso em 16 fev. 2019.

Chandran, pela Índia e por Moçambique, não nomeando as cidades, ruas, ou citando obras literárias desses países, assim como o faz com inúmeras referências à Inglaterra e aos Estados Unidos na obra. Uma curiosa passagem no livro traz um diálogo entre Willie e Roger, em cujo trecho Willie revela a dificuldade em inserir a Índia na temática de sua obra: “O conto é sempre um gênero difícil, e, para falar a verdade, a Índia não é um tema. As únicas pessoas que vão ler sobre a Índia são as que já viveram ou trabalharam lá” (NAIPAUL, 2002, p. 93, tradução de Isa Mara Lando). Willie Chandran e V.S. Naipaul possuem muitas semelhanças, como o fato de ambos saírem de ex-colônias britânicas, passarem a morar na Inglaterra, e serem escritores, mas essa análise do romance como uma espécie de autobiografia de Naipaul será matéria para uma outra ocasião.

Após minuciosa leitura do romance, com a finalidade de descrever suas características pós-coloniais, observou-se na narrativa um predomínio dos seguintes pontos: a condição de deslocamento, a crise de identidade, a falta de senso de pertencimento, o dilema do imigrante e o hibridismo cultural. No romance, Naipaul apresenta personagens que são produtos de uma mistura racial e cultural e mostra como eles lutam para construir a própria identidade em uma sociedade multicultural. A seguir, apresentamos alguns trechos que podem exemplificar essas características, tanto no romance em inglês, quanto na tradução:

He was unanchored, with no idea of what lay ahead (NAIPAUL, 2001, p. 56)

Não tinha âncora, não tinha idéia (sic) do que havia à sua frente (NAIPAUL, 2002, p. 56, tradução de Isa Mara Lando).

Willie began to understand that he was free to present himself as he wished. He could, as it were, write his own revolution. The possibilities were dizzying. He could, within reason, remake himself and his past and his ancestry (NAIPAUL, 2001, p. 57).

(...), e ele compreendeu que estava livre para apresentar-se da maneira que quisesse. Podia, por assim dizer, escrever sua própria revolução. As possibilidades eram estonteantes. Ele podia, dentro dos limites da razão, refazer a si mesmo, seu passado e seus ancestrais (NAIPAUL, 2001, p. 57, tradução de Isa Mara Lando).

The learning he was being given was like the food he was eating, without savour (NAIPAUL, 2001, p. 56).

O ensino que estava recebendo era como o alimento que comia, sem sabor (NAIPAUL, 2002, p. 56, tradução de Isa Mara Lando).

Nesses trechos selecionados, o protagonista, Willie Somerset Chandran, recém-chegado a Londres, cidade que carrega todo o valor simbólico de ser a capital do antigo Império Britânico, sente-se perdido, e está em busca da

descoberta da própria identidade, para que possa reescrever a sua história e apagar o seu passado indiano, considerado por ele inferior. Contudo, pouco tempo depois, vê-se frustrado com o ensino formal que recebia na escola, descrito por ele como “sem sabor”, ou em outras palavras, sem sentido.

Ao tentar uma carreira de escritor na Inglaterra, frustra-se ainda mais, e não consegue encontrar sentido em sua “meia vida” - nem Índia, nem Londres. Por meio da escrita e do ensino formal em uma universidade, Chandran percebe que não se adapta ao mundo de aparências de Londres e decide partir com Ana em direção a Moçambique, que naquele tempo, estava em processo de independência política de Portugal²⁵. Ana fora uma das poucas pessoas que o leram e compreenderam, e com quem se casou.

Ao chegar ao país africano, Chandran incomoda-se ainda mais devido à língua e às culturas diversas, o que gera, mais uma vez, o sentimento de não-pertencimento ao local que acabara de chegar, como podemos perceber nos seguintes excertos:

I don't know where I am. I don't think I can pick my way back. I don't ever want this view to become familiar. I must not unpack. I must never behave as though I am staying (NAIPUL, 2001, p. 126).

Não sei onde estou. Acho que não consigo encontrar o caminho de volta. Não quero que esta paisagem se torne familiar, nunca. Não devo desarrumar a mala. Não devo jamais me comportar como se eu fosse ficar aqui (NAIPAUL, 2002, p. 119, tradução de Isa Mara Lando).

I always felt a stranger in the house. I never got used to the grandeur; the furniture seemed strange and awkward right to the end (NAIPAUL, 2001, p. 141).

Eu sempre me senti como um estranho na casa. Nunca me acostumei com a grandiosidade; até o final aquela mobília me parecia estranha e desgraciosa (NAIPAUL, 2002, p 133, tradução de Isa Mara Lando).

Como podemos ver nesses trechos, as questões pós-coloniais parecem ser pontuadas tanto na tradução, quanto no original. Na tradução, ressaltamos em dois momentos o uso dos advérbios “não” e “nunca”. No primeiro momento, os advérbios “não” e “nunca” sugerem ênfase à negação da vida que estava vivendo, e aparenta refletir seu deslocamento. No segundo momento, o uso do advérbio “não” pode representar o quão perdido o protagonista se sentia em Londres:

Não tinha âncora, não tinha idéia (sic) do que havia à sua frente (NAIPAUL, 2002, p. 56, tradução de Isa Mara Lando).

Não sei onde estou. Acho que não consigo encontrar o caminho de volta.

²⁵ A Guerra da Independência de Moçambique travada contra Portugal durou de 1964 a 1974, data que houve um cessar-fogo. O reconhecimento da independência do país africano só ocorreu em 25 de junho de 1975.

Não quero que esta paisagem se torne familiar, nunca. Não devo desarrumar a mala. Não devo jamais me comportar como se eu fosse ficar aqui (NAIPAUL, 2002, p. 119, tradução de Isa Mara Lando).

Questões mais específicas sobre as traduções do romance serão abordadas no capítulo a seguir.

3 TRADUÇÃO PÓS-COLONIAL

Sendo o interesse em tradução praticamente “tão antigo quanto a própria civilização” (BAKER, 2005, p. 277, tradução minha), a troca e o diálogo entre textos de diferentes culturas vêm acompanhando a humanidade pelo menos desde o século III a.C. com as traduções da Bíblia hebraica, e posteriormente com Cícero, no século I a.C., com a tradução dos poetas gregos.

Contrastando com esse registro histórico antiquíssimo, os Estudos da Tradução, como área do saber, se estabelecem muito recentemente, e ganham popularidade como uma ciência autônoma na década de 1970. Um dos principais responsáveis pela notoriedade que os Estudos da Tradução alcançam é James S. Holmes, que proveu uma base científica à área, que até então, carecia de uma organização sistemática.

Com o estabelecimento dos Estudos da Tradução como ciência, o papel do texto traduzido frente ao original, muda de status, assim como a figura do tradutor. Susan Bassnett, teórica fundamental nos Estudos do Tradução, afirma que o texto traduzido deixa de ser visto apenas como uma cópia ruim do original, e passa a ser compreendido como um ato de invenção que produz um original em outra língua (BASSNETT, p. i, 2002²⁶). Dessa forma, a tradução passa a assumir um papel crucial ao “examinar as relações entre língua e poder através dos limites culturais”, e portanto, apresenta-se com um papel essencial em redefinir os significados de identidade cultural e étnica.

Com o crescimento e a independência das ex-colônias europeias, o desenvolvimento de suas literaturas e a ampliação de suas vozes, tanto a literatura quanto a tradução experenciam, principalmente no século XX, uma gama de textos riquíssimos advindos desses lugares, tanto do ponto de vista linguístico e literário, quanto do ponto de vista cultural.

Ao tratarem de questões pertinentes ao século XX, como por exemplo, a multiculturalidade, os textos literários pós-coloniais criam um desafio aos tradutores e ao público, pois trazem ao centro de suas obras temas e linguagens pouco explorados à época, e revelam ao mundo um sentimento bastante peculiar em relação a forma que se veem no mundo.

Os textos literários aos quais me refiro são principalmente aqueles escritos por autores que nasceram em países que conquistaram a independência política na segunda metade do século XX, e que vêm sendo reconhecidos pelos seus méritos literários tanto pela crítica acadêmica, como por premiações literárias,

²⁶ Todas as citações de Bassnett (2002) em Português foram traduzidas por mim.

como o Nobel, por exemplo. É o caso de autores como Wole Soyinka, da Nigéria, com a peça *O Leão e a Jóia*, do santa-lucense Derek Walcott, com o poema épico *Omeros*, do sul-africano J.M. Coetzee, com o romance *Desonra*, do trinitário V.S. Naipaul, com o romance *Uma curva no rio*, entre outros. Todos eles têm em comum a presença de vozes e culturas periféricas em seus escritos, trazendo a figura do sujeito marginal ao centro das discussões. Os escritos desses autores vêm sendo conhecidos por um tipo de literatura chamada Literatura Pós-Colonial.

É interessante frisar que os escritores acima gozam de enorme prestígio literário, tanto em suas terras natais, quanto nas grandes universidades e cidades europeias e americanas. Além do prestígio literário, há também o prestígio comercial, visto que suas obras vêm alcançando uma grande massa de leitores, em diferentes línguas. Embora os escritores citados escrevam em Inglês, há inúmeras traduções de suas obras mundo afora. O que cabe agora questionar é: quais são os desafios de traduzir textos tão ricos do ponto de vista linguístico, literário e cultural? Como se dá a recepção desses textos tanto no sistema literário de origem, quanto no sistema literário receptor desses escritos via tradução? Como esses escritores se inserem em sistemas literários tão antigos e consolidados? Quais são os desafios de traduzir textos literários desse estilo?

É por meio das teorias dos estudiosos dos Estudos de Tradução e pela análise dos romances *The mystic masseur* e *Half a life*, do escritor pós-colonial V.S. Naipaul e de suas respectivas traduções para o português brasileiro, que procuraremos estabelecer conexões que nos permitam tecer algumas considerações sobre a literatura pós-colonial e a tradução.

3.1 POLISSISTEMAS CULTURAIS, LITERATURA E TRADUÇÃO

A tradução de textos literários pós-coloniais é atividade bastante problemática, especialmente por tratar de aspectos culturais complexos tanto ao público receptor do texto-fonte quanto da tradução. Tomando nosso objeto de estudo, que busca analisar a trajetória literária de V.S. Naipaul, oriundo de Trinidad, um país com pouquíssima tradição literária, e consolidado como uma das vozes literárias de maior prestígio na Inglaterra na segunda metade do século XX, procuraremos entender melhor como a problemática de seus textos literários pós-coloniais pode ser situada a partir da Teoria dos Polissistemas, proposta pelo israelense Itamar Even-Zohar.

Ao sentir dificuldades ao tratar da tradução de textos literários hebraicos, Zohar percebeu que confinar a tradução de textos literários somente à literatura e

a tradução não daria conta da complexidade dos textos, e, portanto, ele propõe uma teoria na qual a tradução do texto literário é inserida em uma ótica mais ampla. De acordo com o teórico, “a literatura é concebida não apenas como uma atividade isolada na sociedade, regulada por leis exclusivamente (e inerentemente) diferente de todas as outras atividades humanas, mas como um poderoso fator integrante, central e poderoso dentro dela” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 2²⁷28).

É a partir daí, então, que o pesquisador começa a pensar a hipótese dos polissistemas, na qual a literatura é posta em correlação não apenas com os seus produtos, os textos, mas também em relação à produção e ao consumo. Os sistemas dos quais Even-Zohar trata formam os padrões de comunicação humana, entre eles, a cultura, a linguagem, e a sociedade, por exemplo. Para o teórico, eles seriam melhor compreendidos se fossem estudados como sistemas.

Theo Hermans, estudioso da tradução contemporâneo a Even-Zohar, esclarece que a teoria proposta pelo último “faz parte de uma corrente mais ampla de pensamento” (HERMANS, 1999, p. 106), a qual o próprio Even-Zohar denomina Funcionalismo Dinâmico. Essa corrente da qual a Teoria dos Polissistemas faz parte é caracterizada por “ressaltar a complexidade, a abertura e a flexibilidade dos sistemas culturais existentes em um contínuo histórico” (HERMANS, 1999, p. 106). Ainda de acordo com Hermans (1999, p. 106), Even-Zohar “contrasta favoravelmente o funcionalismo dinâmico, o qual é apresentado como uma continuação da tradição Formalista Russa e que também engloba a semiótica cultural de Lotman²⁹”.

O conceito de sistema proposto por Even-Zohar surge para se contrapor a outros propostos anteriormente, como o do linguista Ferdinand de Saussure. O sistema proposto por Saussure é conhecido pela rigidez das relações e funções de cada item dentro dele, e raramente esses itens se alteram dentro do sistema. O sistema saussuriano é nomeado por Even-Zohar como *sistema estático*.

Já o sistema apresentado por ele, chamado de *sistema dinâmico*, funciona como um sistema de estrutura aberta, heterogêneo, que pode ser ao mesmo tempo uno e múltiplo, “um sistema de vários sistemas que se intersectam e se sobrepõem parcialmente, usando opções concomitantemente diferentes, e ainda sim funcionando como um sistema estruturado, cujos membros são

²⁷ Literature is thus conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral--often central and very powerful--factor among the latter (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 2).

²⁸ Todas as citações de Even-Zohar (1990) em Português foram traduzidas por mim.

²⁹ Lúri Lotman foi um semanticista russo. Kirchof (2010, p. 65) afirma que “Lotman via como possível o estudo semiótico de toda a cultura, desde que fosse considerada como ‘informação’”.

interdependentes”³⁰ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11).

Portanto, o conceito de polissistema proposto por Even-Zohar é marcado pela multiplicidade de intersecções e pela constante tensão entre sistemas dentro dele, na qual a hierarquia é momentânea, e não permanente.

Ao tratarmos de literatura, e mais especificamente literatura pós-colonial, o conceito do cânone literário é um dos primeiros que surgem para debate, pois estamos tratando de textos literários historicamente marginalizados em culturas centrais. Even-Zohar (1990, p. 15), afirma que, historicamente, a literatura canonizada se refere a determinadas obras e normas literárias que “são aceitas e legitimadas por círculos dominantes dentro de uma cultura na qual seus vistosos produtos são preservados pela comunidade para se tornar parte de sua herança histórica” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15).³¹ Por outro lado, a literatura não-canonizada é aquela cujas obras e normas literárias são rejeitadas por esses círculos e frequentemente esquecidas pela comunidade, a não ser que mude de status.

Even-Zohar (1990, p. 16) afirma que “assim como um sistema natural, que necessita, por exemplo, de controle calor, sistemas culturais também precisam de um equilíbrio regulador para que não desmoronem ou desapareçam³²”. Sendo assim, esse equilíbrio regulador consistirá em desafiantes, que testarão esse equilíbrio. Even-Zohar (1990, p. 16) constata que “os repertórios canônicos de qualquer sistema tendem a estagnar depois de um certo tempo se não houver uma competição com desafiantes não-canônicos que geralmente ameaçam substituí-los³³” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16). Portanto, Even-Zohar, conclui, “pressionados por eles, os repertórios canônicos não conseguem permanecer inalterados³⁴” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16).

Para Zohar, é dessa forma que os sistemas evoluem e se preservam. Aplicando também essas concepções à nossa temática, verificamos que podemos observar funcionamento semelhante com a eclosão de escritores pós-coloniais no

³⁰ a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11).

³¹ are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15).

³² As with a natural system, which needs, for instance, heat regulation, cultural systems also need a regulating balance in order not to collapse or disappear (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16).

³³ The canonized repertoires of any system would very likely stagnate after a certain time if not for competition from non-canonized challengers, which often threaten to replace them (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16).

³⁴ Under the pressures from the latter, the canonized repertoires cannot remain unchanged (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16).

sistema literário britânico nas décadas de 1950 e 1960. O trinitário Naipaul, com *O massagista místico*, em 1957, os nigerianos Chinua Achebe, em 1958, com *O mundo se despedaça*, e Cyprian Ekwensi, em 1954 com *Gente da Cidade* e o guianense Wilson Harris, em 1960, com *O palácio do pavão*, são exemplos de escritores que inauguram um período de renovação do cânone na literatura britânica. Antes de tratarmos especificamente da inserção desses escritores, principalmente Naipaul, no cânone britânico, cabe agora esmiuçarmos o que Even-Zohar pensa da ascensão de escritores e obras não-canônicas ao status canônico.

Para Even-Zohar, “o centro de todo polissistema é idêntico e contém os mais prestigiados repertórios canônicos. Portanto, é o grupo que governa o polissistema que fundamentalmente determina a canonicidade de um determinado repertório³⁵” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17). Sendo assim, para ser estar no centro do cânone deve-se aderir às propriedades canônicas desse grupo ou mudar as propriedades dele para assegurar a manutenção do sistema. Para destitui-lo do centro do polissistema e assumir essa posição, um outro grupo deve surgir com um repertório diferente e ditar as novas normas canonizadoras, o que conseqüentemente relegará o antigo grupo dominante para a periferia (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17). É importante ressaltar que para Even-Zohar, o termo repertório se refere a um conjunto de leis e elementos que coordenam a produção textos, os quais podem ser universalmente válidos ou sujeitos a mudanças temporais e culturais (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17).

É importante ressaltar que para Even-Zohar há dois tipos de canonicidade: a estática e dinâmica, sendo que a primeira se refere às obras que são incluídas junto àquelas que se deseja preservar no nível textual, e a segunda se refere às obras que se estabelecem no sistema por meio do repertório. É por meio do segundo que se preserva a dinâmica do sistema, de acordo com o autor (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 19).

Os romances *O massagista místico* e *Meia vida* de V.S. Naipaul, objetos desse estudo, representam, conseqüentemente uma tentativa de mudança e uma aceitação do cânone. O primeiro, representa a imaturidade e a aparição de um jovem escritor de Trinidad, e o segundo, um consagrado escritor britânico laureado pelo Nobel. Começaremos tratando um pouco da recepção do primeiro romance de Naipaul e da sua inserção no sistema literário britânico, conceito que

³⁵ the center of the whole polysystem is identical with the most prestigious canonized repertoire. Thus, it is the group which governs the polysystem that ultimately determines the canonicity of a certain repertoire (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17).

exploraremos adiante.

A inserção de Naipaul no cânone literário acontecerá a passos rápidos e precisos. Desde a sua chegada na Inglaterra em 1950 até o ano da publicação do seu primeiro romance, em 1957, o sistema literário foi se abrindo e se adaptando para o que viria ser a consolidação do romance britânico por Naipaul e outros autores pós-coloniais.

O primeiro passo dado por Naipaul é a sua participação em um programa de rádio da BBC World Service chamado *Caribbean Voices*, como anteriormente mencionado, em dezembro de 1954. Nesse programa, jovens talentos literários das Índias Ocidentais ganhavam voz para tratar de literatura e apresentar sua cultura. Era uma oportunidade de compartilhar textos, ler histórias e desenvolver a escrita. Três anos mais tarde, a esperada publicação de seu primeiro romance acontece, com críticas majoritariamente positivas em periódicos como *Sunday Express*, *Sunday Times*, *The Telegraph* e nas revistas *New Statesman* e *The Spectator*. A repercussão de seu livro também chega a Trinidad, aos jornais *Bim* e *The Trinidad Chronicle*, que também lhe são elogiosos.

De acordo com o biógrafo de Naipaul, Patrick French, no livro *The world is what it is*, as notícias “eram majoritariamente entusiásticas, mas condescendentes³⁶” (FRENCH, 2008, p. 175). French afirma também, citando a opinião de Diana Athill, importante editora e escritora britânica, que a recepção favorável à obra de Naipaul “era ajudada por um interesse Britânico passageiro em uma nova escrita das colônias, e particularmente das Índias Ocidentais³⁷”.

O crítico do *The Sunday Express* intitula *O massagista místico* como “a sátira mais hábil e alegre que já li em anos³⁸” (FRENCH, 2008, p. 175). Já o jornal *Sunday Times* classificou Naipaul como “um romancista Trinitário jovem, sofisticado e espirituoso que imediatamente assume a linha de frente na emergente escola Indiana Ocidental³⁹” (FRENCH, 2008, p. 175). As críticas negativas também vieram, e o crítico Anthony Quinton foi um dos mais severos:

“mais uma peça de ficção das Índias Ocidentais emotiva ou boba, tão agradável, confusa e inseqüente quanto os Trinitários Hindus que descreve ... este é um livro agradável, mas eu me pergunto se realmente merece uma recomendação da *Book Society*⁴⁰ (FRENCH, 2008, p. 175)”.

³⁶ The notices were mainly enthusiastic, but patronizing (FRENCH, 2008, p. 175).

³⁷ Was helped by a passing British interest in new writing from the colonies, and particularly the West Indies (FRENCH, 2008, p. 175).

³⁸ The deftest and gayest satire I have read in years (FRENCH, 2008, p. 175).

³⁹ A sophisticated and witty Young Trinidad novelist who immediately takes a front-line place in the growing West Indian school (FRENCH, 2008, p. 175).

⁴⁰ Yet another piece of intuitive or slaphappy West Indian fiction as pleasant, muddled and incoherent as the Trinidadian Hindus it describes... this is an agreeable book but I wonder if it really deserves a Book Society recommendation (FRENCH, 2008, p. 175)..

O fato é que o romance de estreia de Naipaul mais agrada do que desagrada, tanto que recebe o prêmio John Llewellyn Rhys, que costumava premiar a melhor obra literária de autores da Commonwealth com menos de 35 anos. Tendo uma crítica positiva, Naipaul dá o pontapé inicial para uma extensa carreira literária.

3.2 TRADUÇÃO DE TEXTOS FICCIONAIS PÓS-COLONIAIS

Susan Bassnett afirma na introdução de seu livro *Post-colonial translation* que “cada vez mais a relação entre tradução e colonização vem sendo analisada sob um olhar minucioso” (BASSNETT, 2002, p. 5). Para Bassnett (2002, p. 6), “o ato de traduzir envolve muito mais do que linguagem. Traduções estão cravadas em sistemas políticos e culturais, e na história”. A autora segue afirmando que “por muito tempo a tradução era vista simplesmente como um ato puramente estético, e que questões ideológicas eram desconsideradas” (BASSNETT, 2002, p. 6).

Parece bastante retrógrado limitarmos a tradução de um texto à estética, desconsiderando o contexto de sua produção, especialmente textos literários pós-coloniais, conhecidos por fortes questões ideológicas e culturais. Como por exemplo, em *O massagista místico* (2003), Ganesh, o protagonista questiona-se como usar a língua do colonizador, achando que ele e os habitantes do seu país não a usavam de maneira adequada. “Ele continuava, ainda que muito a contragosto, falando como um trinitário” (2003, p. 74, tradução de Alexandre Hubner).

Outro fator importante ao traduzir textos literários pós-coloniais é que o tradutor repentinamente enfrenta um texto planejado para um público específico da cultura fonte que é produzido e, conseqüentemente, a questão da fidelidade da tradução em relação ao texto-fonte é posta em debate. De acordo com Tymoczko (2002, p. 23) “o tradutor deve decidir como lidar com as características da cultura fonte (...) que são estranhas ao público receptor, adaptando e modificando o texto-fonte no processo”⁴¹⁴². Ainda de acordo com a autora, a tradução de textos literários pós-coloniais será obviamente mais longa por conta dessas adaptações e modificações do texto-fonte. Portanto, para ela “a seleção (do tradutor) é essencial para a construção de qualquer texto literário, especialmente quando o

⁴¹ The translator must decide how to handle features of the source culture (...) that are unfamiliar to the receiving audience, adapting and modifying the source text in the process (TYMOCZKO, 2002, p. 23).

⁴² Todas as citações de Tymoczko (2002) em Português foram traduzidas por mim.

público alvo inclui leitores que não estão familiarizados com o aspecto cultural desse texto”⁴³ (TYMOCZKO, 2002, p. 23).

Além disso, outro desafio apresentado a tradutores de textos literários pós-coloniais como *O massagista místico* e *Meia vida* é o de lidar com escritores desenraizados. Alguns escritores pós-coloniais com V.S. Naipaul e Salman Rushdie, por exemplo, nasceram em países do chamado Terceiro Mundo (Naipaul em Trinidad e Tobago e Rushdie na Índia), mas logo imigraram para a Inglaterra, onde constituíram suas carreiras literárias. Portanto, se enquadram no conceito que Bhabha (2014) denomina Terceiro Espaço, por ao mesmo tempo, representarem em suas vidas o resultado da soma de uma vida ao mesmo tempo colonial e metropolitana, não sendo unicamente um ou outro. Esses escritores, são, portanto, metaforicamente, traduções de suas realidades híbridas. É o que afirma Bassnett: “O sujeito colonial que mora em sua terra natal tal qual o imigrante, são igualmente sujeitos traduzidos” (BASSNETT, 2002, p. 12)⁴⁴. Sendo assim, o tradutor irá lidar com a tradução de um sujeito por si só já traduzido.

Dessa forma, a escrita literária pós-colonial e a tradução terão vários pontos em comum, como a preocupação com a transmissão de elementos de uma cultura para outra, e o processo de realocação, que implicará levar o leitor ao texto, ou texto ao leitor, que são questões cruciais tanto em textos literários pós-coloniais, quanto em traduções (BASSNETT, 2002, p. 13).

Tymoczko (2002, p. 28) afirma que na tradução de textos literários pós-coloniais é que o tradutor(a) deve saber qual será o público alvo de sua tradução, se ele tem bases culturais, históricas e sociais para o entendimento de textos literários pertencentes a outras culturas. Sabendo disso, o tradutor se sentirá mais à vontade para ser mais ou menos explícito em relação às mudanças linguísticas e culturais a serem efetuadas na tradução. De qualquer forma, o tradutor enfrentará um dilema: “(...) produzir textos com uma enorme quantidade de material que se tornará obscuro ou ininteligível para os leitores (...) ou escrever uma vasta quantidade de explicações”⁴⁵ (TYMOCZKO, 2002, p. 29). Para a autora, o tradutor deve levar esses aspectos em consideração visando à literariedade do texto.

Impreterivelmente, o tradutor muitas vezes pode lidar com textos literários pós-coloniais que tendem no original a aprofundar questões culturais, buscando

⁴³ Selectivity is essential to the construction of any piece of literature, particularly when the intended audience includes readers who are unfamiliar with the cultural subject (TYMOCZKO, 2002, p. 23).

⁴⁴ The colonial subject fixed to his native site as well as the unsited migrant post-colonial are thus equally translated persons (BASSNETT, 2002, p. 12)

⁴⁵ (...) producing texts with large amounts of material that is opaque or unintelligible to international readers on the one hand or having large quantities of explanation and explicit information on the other hand (TYMOCZKO, 2002, p. 29).

levar o público ao texto e, portanto, desafiando a capacidade frente a questões culturais.

Tymoczko (2002, p. 29) afirma que “nos Estudos da Tradução é geralmente feita uma distinção entre ‘trazer o texto para o público’ e ‘trazer o público para o texto’”⁴⁶. Isso quer dizer que algumas traduções irão exigir um conhecimento e uma conformidade do leitor em relação a crenças, costumes e linguagem do texto-fonte, enquanto outras traduções procurarão se adaptar à cultura e a linguagem do público receptor. Entretanto, a opção do tradutor em aproximar ou afastar o texto em relação ao leitor, de acordo com Tymoczko, tem a ver com o prestígio do texto e da cultura fonte a serem traduzidos. A autora afirma que “em traduções, quanto maior o prestígio da cultura fonte e do texto-fonte, mais fácil é de pedir que o público venha até o texto”⁴⁷ (TYMOCZKO, 2002, p. 29). Inclusive, o prestígio do autor é levado em conta: “quanto maior for a reputação do autor, maiores serão as exigências que podem ser postas frente a um público internacional”⁴⁸ (TYMOCZKO, 2002, p. 29).

Sendo assim, o fato de textos pós-coloniais geralmente trazerem em seus conteúdos informações culturais que possam causar estranheza nos leitores é o grande desafio do tradutor ao lidar com a tradução de textos pós-coloniais. Tymoczko (2002, p. 26) afirma que “Um tradutor pode se deparar, por exemplo, com um mito, costume ou condição econômica pressuposta pelo texto, mas que não é explicitamente citada nele”⁴⁹. A autora continua afirmando que, “caso seja necessário que essa informação implícita chegue ao público leitor, ela deve ser apresentada através de informação explícita na tradução ou por meio de dispositivos paratextuais” (TYMOCZKO, 2002, p. 26). Por fim, ela esclarece que “costumes, mitos e crenças são explicitamente explicados com frequência na literatura pós-colonial, assim como devem ser em traduções”⁵⁰ (TYMOCZKO, 2002, p. 26).

Com elementos culturais difusos e poucos explicitados ao longo do texto, visando a apresentar uma cultura marginal a um sistema cultural dominante, no caso, o sistema cultural britânico, *The mystic masseur* ao ser traduzido para o

⁴⁶ In translation studies a distinction is often made between ‘bringing the text to the audience’ and ‘bringing the audience to the text’ (TYMOCZKO, 2002, p. 29).

⁴⁷ In translations the greater the prestige of the source culture and the source text, the easier it is to require that the audience come to the text (TYMOCZKO, 2002, p. 29).

⁴⁸ “The greater the international reputation of an author, the greater the demands that can be placed upon an international audience” (TYMOCZKO, 2002, p. 29).

⁴⁹ A translator may be faced, for example, with a myth, custom or economic condition presupposed by a text, but not located explicitly in it (TYMOCZKO, 2002, p. 26).

⁵⁰ Customs, beliefs and myths are frequently explained explicitly in post-colonial literature, much as they must be in translations (TYMOCZKO, 2002, p. 26).

português, potencialmente causa no sistema cultural brasileiro um impacto bastante similar ao causado no britânico, pois requer do tradutor e do leitor um esforço maior para ser compreendido. Em *Half a life*, por sua vez, esse impacto é atenuado, e os elementos culturais são vastamente explicados no texto-fonte, e em sua tradução, que inclusive, não possui notas tradutórias, dado o tom didático do texto-fonte.

O grau de explicitação de elementos culturais nesses dois romances de Naipaul pode ser explicado por Tymoczko. A autora afirma que:

na escrita pós-colonial, a quantidade de material cultural que é explicado explicitamente serve como um tipo de índice do público-alvo e da descida cultural entre o autor/sujeito e o público, sendo que maiores quantidades de material explícito indicam que um texto é direcionado aos antigos colonizadores e/ou a um público internacional dominante⁵¹ (TYMOCZKO, 2002, p. 28)

Portanto, pode-se deduzir que tais romances serviram a objetivos diferentes ao serem escritos, e a quantidade de material cultural explícito contido neles é um indício dessa constatação. *The mystic masseur* ao ser escrito, parece não ter sido idealizado para atingir um público internacional dominante, mas para causar uma certa estranheza ao sistema literário britânico, ou seja, para chamar atenção de um público pouco acostumado a romances com uma carga tão grande de elementos culturais estranhos a eles. Em relação a *Half a life*, o objetivo aparenta ser outro. O mesmo público parece já estar habituado a esses elementos outrora estranhos, devido à lacuna de 44 anos entre a publicação desses romances, na qual Naipaul adquiriu um enorme prestígio dentro do sistema literário e cultural britânico pela publicação de vários romances e pelas premiações literárias que obteve nesse período. Portanto, a quantidade de elementos culturais diminui e o público-alvo é ampliado.

Essa lacuna de 44 anos mencionada anteriormente, entre a publicação de *The mystic masseur*, de 1957, e *Half a life*, 2001, é fundamental para explicarmos a mudança de perspectiva em relação aos elementos culturais nas obras. *The mystic masseur* é o romance de estreia de V.S. Naipaul, é a obra que o introduz no sistema literário britânico, um sistema estável e consolidado, repleto de obras e autores canônicos. Para adentrar nesse sistema, Naipaul aposta em um romance excêntrico, investindo em elementos incomuns, o que causa instabilidade nesse sistema, que se reorganiza e passa a acomodá-lo. Essa mesma ruptura do sistema

⁵¹ In post-colonial writing the amount of cultural material that is explained explicitly serves as a kind of index of the intended audience and of the cultural gradient between the writer/subject and the audience, with greater amounts of explicit material indicating that a text is aimed at the former colonizers and/or a dominant international audience (TYMOCZKO, 2002, p. 28).

não é percebida com *Half a life*, publicado em 2001. Com Naipaul já aceito dentro do sistema literário britânico, inclusive laureado com um Prêmio Nobel de Literatura, a obra não tem o mesmo caráter excêntrico e revolucionário da primeira.

O fato de *The mystic masseur* apresentar um número mais elevado de elementos culturais não explicados diretamente por meio de itens lexicais do que *Half a life*, conseqüentemente afetará, de alguma maneira, as traduções de ambos os romances.

A lacuna cronológica de publicação dos textos-fontes em 44 anos é reduzida a um intervalo anual, com ambas as traduções sendo publicadas no Brasil no início do século XXI, *Meia vida* em 2002, e *O massagista místico* em 2003. Ambas são publicadas em um momento no qual a discussão pós-colonial está em efervescência. Portanto, diferentemente da publicação dos romances na Inglaterra, aqui, as traduções redesenham os objetivos dos textos-fonte, pois o sistema literário é diferente, bem como a reputação do autor e sua obra.

Sendo assim, a inclusão delas no sistema literário brasileiro via tradução, bem como a presença de *The mystic masseur* e *Half a life* no sistema literário britânico serão discutidas com maior profundidade nas seções seguintes, pois há outros aspectos teóricos a serem considerados.

Ainda tratando da quantidade de informação cultural em escritos pós-coloniais, Maria Tymoczko afirma que, embora necessárias, essas informações podem acabar comprometendo a literariedade do texto, que “começa a ser lido mais como uma obra didática ou instrucional, do que como uma literatura imaginativa⁵²” (TYMOCKZO, 2002, p. 29). Portanto, esse equilíbrio, como antes citado, é fundamental para determinar um afastamento ou aproximação do texto com o leitor.

Nesse ponto, então, tanto o escritor pós-colonial, quanto o tradutor, se veem diante do problema que Friedrich Schleiermacher tratou na conferência *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Basicamente, o teórico alemão afirma que há dois métodos de tradução. No primeiro, o tradutor promove o afastamento entre o leitor e a tradução, mantendo elementos culturais do texto-fonte que podem gerar estranhamento, e no segundo o tradutor promove uma aproximação entre ambos, adaptando elementos culturais ao contexto do leitor (MARTINS, 2010).

O método schleirmachiano de tradução, datado do início do século XIX, é ressignificado pelos teóricos contemporâneos da tradução, como Gideon Toury, que irá expor em seus trabalhos teóricos os desdobramentos de cada método.

⁵² The text begins to read more like an instructional or didactic work, rather than a piece of imaginative literature (TYMOCKZO, 2002, p. 29).

A escolha de se alinhar a um método ou outro não é apenas importante na tradução, mas na própria escrita de um texto pós-colonial, pois o escritor ao tentar causar estranheza ou naturalidade com a inserção de elementos culturais em suas obras, afeta a recepção da obra perante o público. Na maioria dos casos, escritores de textos pós-coloniais são advindos de regiões culturalmente periféricas, e a aproximação a um método ou outro pode ser fundamental para que o texto adentre uma cultura mais central.

Gideon Toury em *Descriptive Translation Studies and Beyond*, dedica um capítulo sobre as escolhas dos tradutores em relação aos textos literários, baseando-se nos métodos de tradução propostos por Schleirmacher. Sabendo-se que uma determinada postura por parte do tradutor é esperada, aproximando ou afastando o leitor da tradução a partir da perspectiva adotada, Toury propõe um conjunto de Normas Tradutórias, que podem ser aplicadas durante o processo de tradução de um texto.

As normas propostas por Toury são: norma inicial, norma preliminar e normas operacionais. A norma inicial se refere às posições, conscientes ou não, do tradutor “entre duas fontes conflitantes de restrições que compreendem o valor subjacente à tradução”⁵³ (TOURY, 2012, p. 79). Ou seja, para Toury, o tradutor é chamado a fazer uma escolha entre uma tradução que tende à adequação, quando os elementos culturais presentes no texto de partida são predominantes também no texto de chegada, ou aceitabilidade, na qual os elementos culturais do texto-fonte são suavizados por elementos culturais conhecidos da cultura de chegada no texto traduzido.

A adoção de uma das posições acarretará consequências distintas nos textos traduzidos. Se a primeira for adotada, por exemplo, resultará em um choque cultural entre culturas fonte e alvo. Nas palavras de Toury: “tal atitude poderá resultar em certas incompatibilidades com as práticas habituais da cultura alvo”⁵⁴ (TOURY, 2012, p. 79). Já em relação à segunda posição, se ela for assumida, os elementos culturais da cultura fonte serão relegados a um papel secundário, pois “as normas da cultura alvo serão acionadas e postas em movimento”⁵⁵ (TOURY, 2012, p. 79).

É importe frisar que Toury fala que a norma inicial é uma ferramenta explanatória, e mesmo que não haja claramente uma tendência de posições em

⁵³ Between the two contending sources of constraints comprising the value underlying translation (TOURY, 2012, p. 79).

⁵⁴ Such an attitude is likely to result in certain incompatibilities with normal target culture practices (TOURY, 2012, p. 79).

⁵⁵ target norms will be triggered and set into motion (TOURY, 2012, p. 79).

um nível macrotextual, elas serão úteis para explicar decisões em um nível microtextual, como demonstrado anteriormente em uma rápida análise microtextual dos romances e das traduções de Naipaul. Essas explicações em nível macro e micro textual das escolhas do tradutor são as chamadas normas operacionais.

Também se faz necessário afirmar que embora Toury tenha elaborado essas noções pensando na área da tradução, também as entendemos aplicáveis a própria escrita pós-colonial, pois como citado anteriormente, a vemos como uma tradução.

Por fim, cabe agora tratar da última norma de Toury, as normas preliminares. Para Toury, essas normas “têm a ver com dois grupos principais de aspectos que são geralmente interconectados: aqueles que tratam da existência e a verdadeira natureza de uma política de tradução, e aqueles relacionados à direção da tradução⁵⁶” (TOURY, 2012, p. 82).

Ao falar de política de tradução, Toury discorre sobre o processo de escolha de textos que são escolhidos para serem traduzidos. Adiciono aqui, também, o processo de escolha de textos pós-coloniais escolhidos para serem publicados. Para Toury, os fatores que guiam essa escolha dos tipos de textos a serem publicados/traduzidos não são aleatórios, e que há várias políticas que são aplicadas a diversos grupos. Essas políticas de tradução são controladas por grupos e agentes humanos (TOURY, 2012).

Essa hipótese de Toury tem suporte no que Tymoczko (2002) e Lefevere (2007) chamam de patronagem ou mecenato. De acordo com Lefevere (2007, p. 34), o mecenato deve ser entendido “como algo próximo dos poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escrita e reescritura de literatura”. Os mecenas, representantes do mecenato, que “antes eram representados por ricos aristocratas, agora assumem a forma de revistas e jornais, editoras e universidades⁵⁷” (TYMOCZKO, 2002, p. 30). Operando por meio dessas instituições, “os mecenas determinam os parâmetros do que é traduzido bem como eles determinam os parâmetros do que é publicado⁵⁸” (TYMOCZKO, 2002, p. 30). Para Tymoczko (2002, p. 31) “as exigências do mecenato internacional irão comprometer a forma, o conteúdo e a perspectiva das próprias obras pós-

⁵⁶ have to do with two main sets of considerations which are often interconnected: those regarding the existence and actual nature of a translation policy, and those related to the directness of translation (TOURY, 2012, p. 82).

⁵⁷ “Once wealthy aristocrats – now take the form of presses and publishing houses, universities (...)” (TYMOCZKO, 2002, p. 30).

⁵⁸ “Patrons determine the parameters of what is translated just as they determine parameters of what is published” (TYMOCZKO, 2002, p. 30).

coloniais⁵⁹.

Essas políticas de tradução citadas por Toury são bastante perceptíveis nas traduções de Naipaul, bem como nos originais, pois um dos possíveis fatores determinantes da inserção, manutenção e consagração de Naipaul como escritor passa pelo fato de ele ter sido aceito pelas instituições e agentes fomentadores da literatura, primeiramente no Reino Unido, onde publica sua primeira obra, e posteriormente, em um cenário internacional, que traduz boa parte de suas obras. A questão que nos interessa especialmente é de onde surge o interesse de publicá-lo e depois traduzi-lo. Algumas considerações já podem ser tecidas, como por exemplo, a necessidade de inserção da voz do imigrante em um contexto pós-guerra no qual escritores de antigas colônias passam a ganhar voz a partir de escritores advindos delas, como Naipaul.

3.3 TRANSPOSIÇÃO CULTURAL NA TRADUÇÃO FICCIONAL PÓS-COLONIAL

De acordo com Venuti (2002, p. 130), “a tradução exerce um poder enorme na construção de representações de culturas estrangeiras”, portanto, em textos cujo tema central são o multiculturalismo, como no caso de *The mystic masseur* e *Half a life*, o modo como esses elementos são transpostos são de grande relevância para esse estudo.

Como afirma Venuti (2002, p. 130), “as literaturas estrangeiras tendem a ser desvinculadas do seu sentido histórico pela seleção de textos para tradução, afastadas das tradições literárias estrangeiras nas quais estabelecem seu significado”. Assim, como já dito anteriormente, a obra de Naipaul ao adentrar o sistema literário brasileiro tem o seu valor ressignificado a partir daqui. Dessa forma, “a escolha calculada de um texto estrangeiro e da estratégia tradutora pode mudar ou consolidar cânones literários, paradigmas conceituais, metodologias de pesquisa, técnicas clínicas e práticas comerciais na cultura doméstica” (VENUTI, 2002, p. 131).

É importante que Naipaul chega ao Brasil em 1987, já com um status de possível ganhador do Nobel Literatura, prêmio ao qual vinha sendo especulado desde 1974. Um dos motivos que tornou Naipaul relevante em um contexto britânico foi o de dar destaque a realidades pós-coloniais, conduzindo o leitor a visualização dos problemas que essas gerações enfrentam nesse cenário. Assim,

⁵⁹ The demands of international patronage will compromise the form, content and perspective of the post-colonial works themselves (TYMOCZKO, 2002, p. 31).

os elementos culturais, podem estar relacionados a representação dos temas pós-coloniais na sua obra.

Por fim, nos ateremos à análise de como essa transposição desses elementos culturais realizada pelos tradutores nos dois romances pode (ou não) influenciar a manutenção dos aspectos pós-coloniais dos textos, e também, comentamos as escolhas dos tradutores considerando o conjunto das normas tradutórias proposto por Gideon Toury (2012).

4 TRANSPOSIÇÃO CULTURAL E ASPECTOS PÓS-COLONIAIS NAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE *THE MYSTIC MASSEUR* E *HALF A LIFE*

Como já citado anteriormente, as marcas culturais de *The mystic masseur* incluem o uso do inglês caribenho e aspectos característicos das culturas trinitária, inglesa e hindu. Em relação ao romance *Half a life*, destacamos as também várias referências às culturas hindu, americana e britânica. Em ambos as obras, temas pós-coloniais como a diáspora, multiculturalismo e a fragmentação da identidade estão presentes.

Em relação à primeira marca cultural observada em *The mystic masseur*, o uso do inglês caribenhos nos diálogos, percebemos que a tendência na tradução é que o uso do português siga a norma-padrão da língua, o que não acontece no texto-fonte, como se pode perceber nos trechos abaixo:

“He dead last year?”
 “Tomorrow go make one year exact.”
 “Tell me how he dead”
 (NAIPAUL, 2011, p. 95)

- Ele morreu no ano passado?
 - Amanhã faz exatamente um ano.
 - Me conte como foi que ele morreu.
 (NAIPAUL, 2003, p. 127, tradução de Alexandre Hubner)

“Where you going?”
 “It have a man I want to see in the Oilfields”
 “What for, man?”
 “*Tonnerre!* But you full of questions today. You and Beharry is one.”
 (NAIPAUL, 2011, p. 96)

- Aonde vai?
 - Quero falar com um sujeito lá da petrolífera.
 - Para quê, homem?
 - *Tonnerre!* Você está cheia de perguntas hoje. Você e o Beharry são um só.
 (NAIPAUL, 2003, p. 129, tradução de Alexandre Hubner)

A partir da análise desses excertos, percebemos que a estratégia adotada na tradução não tenta reproduzir os mesmos desvios à norma do texto-fonte. Essa não adoção pode ter algumas explicações plausíveis, como a possível dificuldade em criar uma naturalidade semelhante à da língua inglesa ao repetir os problemas de concordância do texto-fonte. Então, mesmo se preservasse as incorreções do texto-fonte, talvez o resultado final não atingisse a mesma fluidez do texto originário. Portanto, a posição da tradução em relação à norma inicial de Toury, é a de aceitabilidade, suavizando esse elemento cultural do texto-fonte, e propondo uma opção mais próxima aos leitores brasileiros.

Essa posição pela aceitabilidade é a mais recorrente no romance,

entretanto, em um caso específico da narrativa, parece haver uma tentativa de manter a estranheza da cultura de partida, como podemos ver abaixo:

'Leela, is high time we realize that we living in a British country and I think we shouldn't be shame to talk the people language good.'
 Leela was squatting at the kitchen *chulha*, coaxing a fire from dry mango twigs. Her eyes were red and watery from the smoke. 'All right, man.' 'We starting now self, girl.'
 'As you say, man.'
 'Good. Let me see now. Ah, yes. Leela, have you lighted the fire? No, just gimme a chance. Is "lighted" or "lit", girl?'
 'Look, ease me up, man. The smoke going in my eye.' 'You ain't paying attention, girl. You mean the smoke is going in your eye.'
 Leela coughed in the smoke. 'Look, man. I have a lot more to do than sit scratching, you hear. Go talk to Beharry.'
 (NAIPAUL, 2003, p. 55).

- Leela, já está na hora de aceitarmos o fato de que vivemos num país britânico, e acho que não deveríamos nos envergonhar de falar bem a língua do nosso povo.
 Leela estava agachada diante do *chulha* da cozinha, tentando atear fogo nuns galhos secos de mangueira. Seus olhos estavam vermelhos e lacrimosos por causa da fumaça.
 - Está certo, homem.
 - Começamos agora mesma, menina.
 - Você é que manda.
 - Ótimo. Agora, deixe-me ver. Já sei. Acendêreis o fogo, Leela? Não, espera, me dê mais uma chance. O correto é "acendêreis" ou "acendestes"?
 - Para de encher, homem. A fumaça está me entrando pelos olhos.
 - Você não está prestando atenção. Você quer dizer que a fumaça está entrando em seus olhos.
 - Escute aqui, homem. Tenho mais o que fazer do que ficar aqui sentada escutando essa conversa mole. Vá falar com o Beharry. (NAIPAUL, 2003, p. 74-75, tradução de Alexandre Hubner).

Nesse trecho, Ganesh, questiona-se como usar a língua do colonizador, crendo que ele e os habitantes do seu país não a usavam de maneira adequada. "Ele continuava, ainda que muito a contragosto, falando como um trinitário" (2003, p. 74, tradução de Alexandre Hubner).

Extremamente cômico, seguindo o tom jocoso da obra, percebemos uma questão identitária na fala de Ganesh, que deseja aproximar sua fala do colonizador britânico, mas soa grosseiramente falso. A imitação do colonizador, que representava para o protagonista e para o restante do país, um modelo de poder e de boa educação, era uma ambição para ele, entretanto, durante o romance, percebemos que essa imagem vai aos poucos sendo desconstruída ou amalgamada com o viés místico que o protagonista vai assumindo ao decorrer da narrativa. Até então, para ele, soar como um legítimo britânico, era um sinal de que se encontrava em um patamar superior aos demais.

O trecho destacado acima constitui-se como uma questão que extrapola a

estética e adentra questões culturais, linguísticas, identitárias e sociais, apresentando-se como um desafio ao tradutor.

Primeiramente, há a representação no texto-fonte da forma de falar trinitária, tanto de Ganesh, quanto de Leela, como percebemos nos seguintes trechos:

One day he said, “Leela, is high time we realize that we living in a British country and I think we shouldn’t be shame to talk the people language good” (NAIPAUL, 2011, p. 55).

(...)

(...) The smoke going in my eye (NAIPAUL, 2011, p. 55).

Percebemos que nesse trecho do texto-fonte a fala trinitária é caracterizada, principalmente pelo apagamento do pronome *it* antes do verbo *is* (“Leela, is high time...”) e pela supressão do verbo *be* para a formação do presente contínuo, como nos trechos “We living” e “The smoke going”. Além disso, há uma confusão em relação à forma no passado do verbo *light* em “Good. Let me see now. Ah, yes. Leela, have you lighted the fire? No, just gimme a chance. Is ‘lighted’ or ‘lit’, girl”? (NAIPAUL, 2011, p. 55). Portanto, os trechos mencionados apresentam, na visão de Naipaul, a forma oral do Inglês trinitário.

Esse fato cultural e linguístico demonstrado no romance que distingue as duas variedades de Inglês, tanto a ideal, a qual Ganesh deseja de maneira frustrada imitar, quanto a que seria real, a falada por ele, surge como um desafio ao tradutor, que se depara com uma situação que extrapola a barreira estética de um texto.

O entrave linguístico novamente tende a ser resolvido seguindo a norma padrão do português brasileiro, mas a saída encontrada para expressar a dúvida de Ganesh em relação a conjugação do verbo *light* em inglês encontra eco em um verbo cuja conjugação em português também inspira dúvidas de muitos brasileiros: acender. No texto-fonte percebemos na fala de Ganesh uma tentativa de soar como um britânico. Considerando que o romance é ambientado na primeira metade do século XX, quando Trinidad ainda era uma colônia britânica, é possível estabelecer uma relação de poder entre Trinidad e Tobago e o Reino Unido, na qual o primeiro estava em uma situação de inferioridade econômica e política em relação à segunda. Para representar isso, o romance, em seu texto-fonte procura apontar essa diferença por meio de um fenômeno linguístico chamado hipercorreção.

A hipercorreção ocorre, de acordo com o linguista Marcos Bagno, quando “um(a) falante ou uma comunidade de falantes, ao tentar se aproximar de um padrão ideal imaginário de língua ‘boa’, acaba ‘acertando demais’ e se desviando

tanto da gramática intuitiva da língua quanto da gramática normativa” (BAGNO, 2013, p. 247). Ainda de acordo com o linguista, a hipercorreção tem a ver com relações hierárquicas de poder, ocorrendo com mais força nos grupos que sentem a necessidade de serem reconhecidos socialmente (BAGNO, 2013, p. 248).

No texto-fonte a hipercorreção acontece quando Ganesh tenta falar de uma forma antinatural em relação à maneira que fala cotidianamente, e ele sente dúvida na conjugação do verbo *light* no particípio passado. Na tradução, aposta-se em duas conjugações do verbo acender raramente usadas na fala cotidiana: o pretérito perfeito (acendestes) e o pretérito-mais-que-perfeito (acendêreis). A intenção em ambos os textos parece ser a mesma, chegar a um padrão ideal de língua boa, mas que acaba soando artificial.

O texto traduzido, portanto, a sua maneira, consegue captar esse sentimento hierárquico de relação entre colônia e metrópole, na qual os falantes da colônia sentiam-se inferiorizados por falar uma variante de inglês diferente da metrópole, representando na tradução uma tentativa de um falante português brasileiro ao usar conjugações raramente utilizadas para um pedido simples na língua.

Deste modo, apesar das marcas do inglês caribenho serem omitidas na tradução de *The mystic masseur*, que evita imprimir no texto alvo uma impressão semelhante ao que essa variedade causa nos falantes do inglês padrão, o tom jocoso é mantido, pois se percebe no trecho acima o esforço em imitar o outro, mesmo que este esteja fadado ao fracasso e ao escárnio.

Em relação às outras marcas culturais trinitárias, britânicas e indianas do romance, a estratégia de transposição cultural, na maioria das ocorrências, é o de manter o texto original dos culturemas⁶⁰, adicionando uma nota do tradutor:

He wasn't wearing the dhoti and *koortah* and turban I had expected (NAIPAUL, 2011, p. 10).

Ao contrário do que eu esperava, não estava usando *dhoti*, *koortah*⁶¹ (NAIPAUL, 2003, p. 14, tradução de Alexandre Hubner).

Ao todo, em *O massagista místico* há vinte e quatro notas de rodapé, todas para explicar algum culturema do texto-fonte, o que mais uma vez parece atestar uma afiliação da tradução à noção de aceitabilidade de Toury.

⁶⁰Entendemos o conceito de culturema como: “os elementos culturais característicos de uma cultura presente em um texto e que, por sua especificidade, podem gerar problemas na hora da tradução, pois, a princípio, não há correspondente na língua-meta”. (GIRACCA, 2013, p. 58)

⁶¹ (*) Trajes hindus tradicionais. O *dhoti* é uma tanga feita com uma única peça de pano branco na cintura e passada frouxamente entre as pernas. O *koortah* é uma camisa leve de algodão branco com gola alta e mangas compridas (N.T.)

No seguinte trecho, Ramlogan, sogro de Ganesh, está com discutindo com ele os trâmites do casamento com a sua filha. Nas típicas cerimônias hindu, o noivo recebe um prato de *kedgerree*, e o pai da noiva deve oferecer dinheiro a ele até que ele termine de comer:

'Is the shame, sahib, that eating me up. You know how with these Hindu weddings everybody does know how much the boy get from the girl father. When, the morning after the wedding the boy sit down and they give him a plate of kedgerree, with the girl father having to give money and keep on giving until the boy eat the kedgerree (...) (NAIPAUL, 2011, p. 36).

- É o vexame que me aflige, *sahib*. Você sabe que nesses casamentos hindus todo mundo sai inteirado da quantia que o noivo leva do pai da noiva. Na manhã seguinte ao casamento, quando o noivo se senta e recebe o prato de *kedgerree*⁶², é obrigação do pai ir oferecendo dinheiro até que o rapaz tenha comido todo o *kedgerree* (NAIPAUL, 2003, p. 49, tradução de Alexandre Hubner).

Novamente, a estratégia usada por Hubner é a mesma, manter o culturema no idioma do texto-fonte, por não encontrar um correspondente em português, e explicá-lo via nota tradutória.

É interessante pontuar, que conforme consulta ao *Manual de redação e estilo da Companhia das Letras* (2012), na seção que trata de orientações ao tradutor, a editora sugere “a não ser que se esteja elaborando uma edição anotada, evite o excesso de notas. Anote só o que for estritamente necessário para a compreensão do leitor médio” (MANUAL, 2012, p. 18).

Pode-se conjecturar que a tradução, a partir da análise dos elementos culturais, tende a suavizar as diferenças, explicando-as, porém, não as adaptando totalmente, por não haver correspondentes na nossa língua.

Em relação aos aspectos pós-coloniais da obra, como a diáspora, o multiculturalismo, e o embate colônia x metrópole, eles continuam presentes na tradução, tendo o tradutor o papel de apenas apresentar esse embate pós-colonial ao leitor brasileiro na obra.

Em dado momento da obra, logo no primeiro capítulo, o destino de Ganesh já nos é apresentado:

Eu mesmo acredito que a história de Ganesh é, a seu modo, a história de nosso tempo, e há talvez quem venha saudar esse relato imperfeito da vida de Ganesh Ramsumair, massagista, místico e, a partir de 1953, MBE.⁶³ (NAIPAUL, 2003, p. 18, tradução de Alexandre Hubner).

⁶² (*) Prato indiano preparado com arroz, legumes, cebola, ovos e condimentos. (N.T.)

⁶³ (*) Abreviação, em inglês, de Membro da Ordem do Império Britânico, título honorífico da Coroa britânica. (N.T.)

I myself believe that the history of Ganesh is, in a way, the history of our times; and there may be people who will welcome this imperfect account of the man Ganesh Ramsumair, masseur, mystic, and, since 1953, M.B.E. (NAIPAUL, 2011, p. 13).

Temos, portanto, de acordo com Sengupta (2015, posição 826, tradução minha), “o tema da aculturação das Índias Orientais em Trinidad, a história do repúdio de um homem às suas origens, a sua perda de identidade trazida à tona na mudança do nome de Ganesh Ramsumair para G. Ramsay Muir, o mímico que queria ser britânico⁶⁴”.

Percebemos também que com a tradução, o sentimento de que a história de Ganesh representa a de milhares de imigrantes pelo mundo não é afetado. De fato, em ambos os romances os tradutores parecem ter pouca participação ativa nas características pós-coloniais da obra.

Em *Meia vida*, como já reforçado anteriormente, por estar muito mais alinhado a um Naipaul em outra fase literária, que não tem mais a necessidade de chocar o leitor britânico com uma enxurrada de elementos estranhos à cultura deles, a tradução acompanha a já didática obra originária, e a transcrição dos poucos elementos culturais é mantida no idioma original.

Na tradução, o didatismo auxilia ainda mais o leitor, pois a cultura indiana é pouquíssima conhecida e difundida no Brasil. Dados apontam que a comunidade indiana no Brasil se restringe a cerca de cinco mil pessoas, que vivem em grandes metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro. Números esses que são categoricamente opostos aos de pessoas de origem indiana na Inglaterra e País de Gales, que de acordo com o censo de 2011 somam 1 milhão e 400 mil pessoas, o que corresponde a 2,5% da população desses dois países.

Na tradução para o português as palavras *ashram* e *dhoti* são grafadas em itálico, diferente da versão original. Um dos possíveis motivos é de elas não estarem dicionarizadas em português, à exceção de *babu*, única palavra de origem hindi dicionarizada, conforme consulta ao Dicionário Novo Aurélio Século XXI (1999). Ao buscar as referidas palavras no Dicionário Michaelis online não foram encontradas definições para nenhum desses vocábulos. Já *maharaja* é traduzida para marajá, o seu equivalente em português. Essa palavra não é colocada em itálico, pois se encontra dicionarizada e seu significado original já foi, inclusive, ampliado, ganhando novos significados na nossa língua. Por sua vez, o título do

⁶⁴ The theme, then, is the acculturation of the East Indian in Trinidad, the story of a man's repudiation of his origins, his loss of identity brought to the fore in the change of name from Ganesh Ramsumair to G.amsay Muir, the mimic man willing to tow the British line (SENGUPTA, 2015, posição 826).

livro Kama Sutra é mantido em itálico, pois também continua não-dicionarizado. Além da observação sobre a dicionarização de um vocábulo, o tradutor, muitas vezes, segue o manual de redação e estilo de cada editora, que define a padronização de destaques das palavras do texto.

De acordo com o Manual de Redação da Companhia das Letras, a instrução em relação ao uso de itálico é a de que: “Trechos em outros idiomas, seja de passagens entre aspas, seja de apenas uma palavra, desde que respeitada a regra exposta no item 25.1.18” (MANUAL, 2012, p. 154). A regra citada é justamente sobre o não uso de itálico em “Palavras ou locuções em outros idiomas que constem do dicionário Houaiss, mesmo que no dicionário elas estejam em itálico” (MANUAL, 2012, p. 157). Portanto, o uso de itálico ou não nas traduções está estritamente relacionado ao exposto no Manual de Redação da Editora.

Se os elementos da cultura hindu são facilmente compreendidos pelos leitores brasileiros pelo didatismo do texto-fonte e da tradução, as referências da cultura inglesa parecem ser mais complicadas pois são mais numerosas e não explicadas. A tradutora Isa Mara Lando, que já traduziu 30 livros somente pela editora Companhia das Letras, opta por não colocar notas de rodapé nessas referências à cultura inglesa e de um modo geral traduz os títulos de livros (com exceção de um) e filmes apresentados durante a narrativa, mas não traduz logradouros e outros nomes próprios, como podemos ver nos trechos a seguir:

Ouvi dizer que você não sabia nada de nada sobre os românticos, nem sobre *The Mayor of Casterbridge* (NAIPAUL, 2002, p. 24, tradução de Isa Mara Lando).

Alguns dias depois foi a uma livraria. Por dois shillings e seis pence comprou uma edição Penguin das primeiras histórias de Hemingway. Leu as quatro páginas de “Os assassinos” ainda em pé na livraria (NAIPAUL, 2002, p. 78, tradução de Isa Mara Lando).

Pensou, em especial, nos filmes de gângster de James Cagney e em *Seu último refúgio*, com Humphrey Bogart (NAIPAUL, 2002, p. 79, tradução de Isa Mara Lando).

É isso que os missionários fizeram com ele, com Mom e Pop, e Dick Tracy, e a revista em quadrinhos da Justice Society of America (...) (NAIPAUL, 2002, p. 47, tradução de Isa Mara Lando).

Essa escolha da tradutora em traduzir os títulos de filmes e livros também se deve a uma orientação da editora: “Se uma obra estrangeira for citada no corpo do texto e houver tradução brasileira, use o título em português” (MANUAL, 2012, p. 141).

Percebemos que, no romance originário, a cultura indiana chega até o leitor internacional com vários termos em hindí bastante difundidos no ocidente, principalmente no Reino Unido, como resultado de anos de colonização. Além

disso, o livro está repleto de referências americanas e britânicas, que são conhecidas mundialmente e, portanto, não exigem uma pesquisa cultural por parte desse leitor global. Já o leitor brasileiro, ao se deparar com a tradução, é aproximado da cultura indiana via Naipaul, que explica as referências dessa cultura no texto originário. Porém, o leitor da tradução brasileira é aproximado dos elementos culturais ingleses pela tradutora, que não os domestica no seu texto.

Novamente, parece que a tradução não influi na característica pós-colonial do romance originário, contudo, o olhar do leitor, assim como em *O massagista místico*, parece ser mais distante comparado a de um leitor britânico, que tende a se aproximar mais da situação do protagonista.

4.1 AS TRADUÇÕES

O massagista místico foi traduzido por Alexandre Hubner e publicado pela editora Companhia das Letras em janeiro de 2003. Possui capa de brochura, num formato 14x21cm, e tem 224 páginas. Atualmente, encontra-se disponível para venda no site da editora Companhia das Letras.



Capa de *O massagista místico* (2003)⁶⁵

Meia vida foi traduzido por Isa Mara Lando e publicado pela editora Companhia das Letras em junho de 2002. Possui capa de brochura, num formato 14x21cm, e tem 200 páginas. Atualmente, encontra-se indisponível para venda no site da editora Companhia das Letras.



Capa de *Meia vida* (2002)

⁶⁵ A capa de ambas as obras é assinada por Angelo Venosa e estão disponíveis no site da editora Companhia das Letras (<https://www.companhiadasletras.com.br/>)

4.2 OS TRADUTORES

Após apresentarmos as análises dos elementos culturais e pós-coloniais nas obras originárias e nas traduções, cabe agora dar voz aos tradutores, visando entender as opções tradutórias empregadas por eles.

Primeiramente, apresentarei alguns trechos comentados da entrevista feita com o tradutor Alexandre Hubner, de *O massagista místico*, e posteriormente o mesmo é feito com a tradutora Isa Mara Lando. As entrevistas na íntegra constam nos anexos dessa dissertação.

Alexandre Hubner nasceu em São Paulo, em 1966. Graduado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, atua como tradutor desde 2001. Tem treze livros publicados pela Companhia das Letras, embora já tenha publicado também pela editora Cosac & Naify, atualmente extinta. Entre 2015 e 2017 trabalhou como tradutor na redação do jornal O Estado de S. Paulo, o que o impediu de continuar se dedicando à tradução de obras de ficção. Em entrevista, diz que já traduziu cerca de 16 livros, embora alguns de seus projetos na Cosac & Naify acabaram não sendo publicados. Recentemente, realizou alguns trabalhos para a editora Estação Liberdade, que também ainda não foram publicados.

Constam em seu leque de traduções obras como *Billy Bud*, de Herman Melville (2003), *49 contos de Tennessee Williams* (2006), *O massagista místico* (2003) e *Sementes mágicas* (2007), de V.S. Naipaul, e *Zuckerman Acorrentado*, de Philip Roth (2011).

Entre os dias quinze e dezessete de março de 2019, Hubner concedeu uma entrevista por e-mail na qual respondeu dez perguntas sobre alguns aspectos da sua prática tradutória. Apresentamos a seguir um recorte de algumas respostas do tradutor.

Ao ser indagado sobre o motivo que lhe motivou a traduzir *The mystic masseur* e se já conhecia o autor, Hubner respondeu o seguinte:

Eu nunca tinha ouvido falar do Naipaul. A tradução foi uma encomenda da editora. Estávamos em meados de 2002 e eu tinha acabado de fazer a tradução de *Seara vermelha*, do Dashiell Hammett para eles. Minha “carreira” de tradutor literário havia começado alguns meses antes, em 2001 (...) enfim, eu não conhecia o Naipaul, não sabia nada sobre a obra dele — muito embora o cara tivesse acabado de ganhar o Nobel (HUBNER, 2019).

Listado por Hubner como um de seus primeiros trabalhos, percebemos que a tradução de *O massagista místico* constituiu-se como um desafio a Hubner, primeiro por não ter conhecimento prévio da obra e do autor, e segundo, por se tratar de um autor, que embora não fosse amplamente conhecido no Brasil, havia

acabado de ganhar um prêmio Nobel de Literatura. A partir dessa resposta em que afirma desconhecer o escritor, pressupõe-se que Hubner haveria de estabelecer um projeto tradutório, o que, de fato acabou se concretizando, quando ele responde sobre a necessidade de realizar alguma pesquisa prévia antes de iniciar a tradução:

Sempre que eu pego uma tradução para fazer, meu primeiro impulso é tentar conhecer melhor o autor. É claro que não vou me preocupar com isso se o que eu tiver pela frente for a tradução de um romance policial de um autor pouco expressivo (o que não era o caso do livro do Dashiell Hammett, obviamente). Mas, em geral, quando se trata de um escritor importante como o Naipaul, e sobretudo quando encontro no livro que vou traduzir elementos literários que me parecem particularmente instigantes, procuro ler outras obras do autor e saio atrás de informações a seu respeito — de caráter crítico e também biográfico. São leituras que me servem de bússola durante a tradução, oferecendo pistas sobre o universo sociocultural do autor e sobre as principais linhas de força de sua ficção. Mais que isso, talvez, são leituras por meio das quais procuro estabelecer certa intimidade com a “voz” do autor, na esperança de que essa “voz” ressoe com alguma força no texto da minha tradução. No caso específico d’*O massagista*, além de *Uma casa para o sr. Biswas*, *Os mímicos* e *O enigma da chegada*, li um artigo que o Naipaul publicou na edição de 3 de setembro de 1970 da *The New York Review of Books*, com o título de “Power to the Caribbean People” e também as resenhas “Stoic Traveller”, “Crack-Up”, “Triste Trinidad”, “Without Regret or Hope”, sobre, respectivamente, *The Middle Passage*, *The Mimic Men*, *The Loss of Eldorado* e *The Return of Eva Perón with the Killings of Trinidad*, publicadas nas edições de 14 de novembro de 1963, 11 de abril de 1968, 21 de maio de 1970 e 12 de junho de 1980 da mesma *NYRB*. Nenhum desses textos tratava do livro que eu estava traduzindo, mas acho que, ao me oferecer uma visão das coisas que o Naipaul vinha escrevendo desde o início dos anos 60, sua leitura contribuiu para que eu o conhecesse um pouco melhor e ficasse mais à vontade para conferir ao texto da tradução um “tom” que me parecia representá-lo adequadamente (HUBNER, 2019).

Apesar da obra de V.S. Naipaul já ter sido introduzida no sistema literário brasileiro em 1987, com a tradução de *Os Mímicos*, por Paulo Henriques Britto, a quem inclusive Hubner confessa ter se inspirado, ele detalha que o seu plano tradutório consistiu em explorar ao máximo o universo literário do autor, e ir além da leitura do original que estava traduzindo. A declaração acima, demonstra que a tradução não aconteceu de maneira desinteressada e automática, mas que houve um plano ou projeto tradutório por parte do tradutor em fazer ressoar em sua tradução a voz de Naipaul e das outras traduções já publicadas. No trecho a seguir da entrevista, replico a passagem na qual ele cita ter lido as traduções de Britto, responsável pelas traduções das três primeiras obras de Naipaul publicadas no Brasil, *Os mímicos* (1987), *Uma casa para o sr. Biswas* (1988) e *O enigma da chegada* (1994):

(...) antes de começar a traduzir *O massagista místico*, me pus a ler *Uma casa para o sr. Biswas*, que em diversos aspectos é muito mais próximo d' *O massagista místico* do que *Os mímicos* (para não falar d' *O enigma da chegada*, que é uma coisa totalmente diferente). A minha suspeita, que logo se confirmou, era que na tradução do *Biswas* o Britto também havia enfrentado o problema do inglês caribenho que estava me apavorando no texto d' *O massagista*. E eu pensei: vou fazer na minha tradução como ele fez na dele (HUBNER, 2019).

Como Hubner declara não ter encontrado marcas distintivas do inglês caribenho na tradução de Britto de *Uma casa para o sr. Biswas*, resolveu adotar a mesma postura, compensando a perda desse registro com o máximo de coloquialidade possível na fala dos personagens:

(...) não tinha o original do *Biswas* para cotejar com a tradução do Britto, mas havia ali um “tom de voz”, uma dicção coloquial, vez por outra resvalando para o cômico, que me pareceu ter alguma semelhança com o texto d' *O massagista* — embora o caráter cômico, para não dizer farsesco, deste último fosse muito mais acentuado. O que eu não encontrei na tradução do Britto foram vestígios das características distintivas do inglês caribenho nas falas dos personagens. E, respondendo aqui à pergunta que você faz mais abaixo, foi com base nessa constatação que estabeleci o meu “projeto tradutório”: fazer tábula rasa do registro dialetal, tentando compensar essa perda com a utilização do máximo de coloquialidade possível nas falas dos personagens (HUBNER, 2019).

É importante ressaltar que a coloquialidade empregada para compensar a escolha em não investir em uma tradução mais inventiva do inglês caribenho sofre restrições da preparadora do texto, que propõe opções mais conservadoras às já cautelosas escolhas de Hubner. De acordo com o tradutor, houve 21 momentos nos quais a preparadora de texto sugeriu modificações mais conservadoras à tradução. Em uma das recomendações da preparadora, por exemplo, ela sugere trocar a expressão “tirar o cavalinho da chuva”, empregada por Hubner, por “estar redondamente enganado”.

Por fim, Alexandre Hubner e a editora rechaçaram todas as sugestões da preparadora de texto por insistirem que o uso da coloquialidade é parte integral da voz narrativa de Naipaul e que funcionaria como uma opção à ausência de uma opção mais criativa em relação à tradução do inglês caribenho.

Para o tradutor, inclusive, a tradução do inglês caribenho presente na fala dos personagens foi o aspecto mais desafiador da tradução de *O massagista místico*:

A maior dificuldade foi o inglês caribenho. Não só não por conta do desafio de tradução que representava sua utilização nas falas dos personagens, como também pela presença, em diversos pontos da narrativa, de expressões para cujo significado eu não encontrava

elucidação em dicionários como o Merriam-Webster e o OED, entre outros. Então descobri que havia no catálogo da Oxford University Press um *Dictionary of Caribbean English Usage*, de um tal de Richard Allsopp, que acabou sendo a salvação da minha lavoura. Ali encontrei não apenas o significado de vocábulos que integravam léxico específico do inglês caribenho, como também esclarecimentos sobre certos elementos dessa variante do idioma inglês, em especial aquilo que Allsopp chama de sua “economy of expression” (HUBNER, 2019).

A dificuldade que Hubner enfrentou parece ser a que qualquer tradutor de Inglês para Português enfrentaria, haja vista que as variedades de mais prestígio dessa língua são a americana e a britânica, e que há mudanças significativas de ordem estrutural e lexical dessas variedades-padrão para a caribenha, por exemplo, o que requer do tradutor um esforço incomum para dar conta dessas diferenças, justificando as consultas de Hubner a um dicionário específico de inglês caribenho e a sua preocupação com a transposição dos diálogos em inglês caribenho para o português brasileiro.

Dessa questão, desemboca a seguinte, no qual ele foi indagado se a sua prática tradutória tende a ocultar as diferenças culturais ou se procura manter a estranheza do texto original e da cultura de partida. Em relação a essa pergunta, ele afirma que:

Minha principal preocupação ao traduzir um livro de ficção é que o leitor seja capaz de desfrutar de uma experiência estética semelhante à que eu tenho ao ler o livro em seu idioma original. Como diz o Paulo Henriques Britto em *A tradução literária*, numa passagem cuja página já não consigo localizar (mas está em algum lugar!), o compromisso do tradutor é entregar para o leitor o “mesmo livro” que o autor escreveu, e não outro. Tomando *O massagista místico* como exemplo, ao reler hoje a tradução que fiz há mais de quinze anos, a impressão que me fica é a de que esse compromisso foi, em larga medida, honrado. O texto preserva a jocosidade que acredito ser a principal característica do romance escrito pelo Naipaul (HUBNER, 2019).

Percebemos, por esse trecho, que o norte tradutório de Alexandre Hubner é o texto de partida, e que ele parece não se sentir muito à vontade para realizar grandes intervenções estéticas no texto de chegada. De fato, os esforços para manter o tom jocoso do texto-fonte são percebidos ao longo do texto, principalmente pelo uso de vocábulos que expressam coloquialidade, como já citado anteriormente. Esse tom jocoso pode ser percebido nos seguintes trechos do romance:

And Leela wasn't talking just for the sake of talk. Once the house was completed – and that, for a Trinidad Indian, is in itself an achievement – she had it painted and she expressed her Hindu soul in her choice of bright and clashing colours (NAIPAUL, 2011, p. 113).

E Leela não falava só por falar: Uma vez concluída a casa – coisa que

para os indianos de Trinidad já é em si uma façanha -, mandou-a pintar, expressando sua alma hindu com uma seleção de cores vivas e contrastantes (NAIPAUL, 2003, p. 152, tradução de Alexandre Hubner).

‘People can’t fool me,’ Beharry said. ‘Tom is a country-bookie but Tom ain’t a fool. Suruj!’ (NAIPAUL, 2011, p. 50)

— Ninguém me passa a perna – disse Beharry. — O Mané aqui é um capiau ignorante, mas não é bobo, não. Suruj! (NAIPAUL, 2003, p. 68).

‘That America, boy, is the place to live in,’ Beharry said. ‘They does think nothing of giving away books like this’ (NAIPAUL, 2011, p. 56).

— Rapaz, os Estados Unidos é que são lugar para se viver — dizia Beharry. — Lá eles distribuem livros como estes de graça e não estão nem aí (NAIPAUL, 2003, p. 76, tradução de Alexandre Hubner).

Vemos, portanto, que nesses exemplos, a seleção de palavras e expressões da língua portuguesa como “façanha”, “não é bobo, não”, “nem aí” são usadas para acentuar a coloquialidade e o tom jocoso do texto em português. No texto-fonte, além do vocabulário, o aspecto irônico do texto também é ressaltado pela sintaxe própria do inglês caribenho, que não encontra respaldo na tradução, que mantém a sintaxe própria da português-padrão.

Passados quase dezesseis anos da tradução, e com a experiência que tem hoje, Alexandre Hubner admite que se tivesse a oportunidade de voltar a sua tradução, mudaria algumas decisões que tomou, especialmente em relação ao uso do inglês caribenho na fala dos personagens:

Há, sem dúvida, trechos que eu redigiria de outra forma se estivesse fazendo a tradução hoje — a começar pela própria “nota de advertência” que abre o romance. Mas continuo bastante insatisfeito com o tratamento que dei às falas dos personagens. Como disse na minha resposta à sua primeira pergunta, eu tinha pouca ou nenhuma experiência com tradução literária quando traduzi esse livro, embora já não fosse tão jovem, acumulasse uma vivência acadêmica razoavelmente proveitosa — ainda que em outra área e abortada no meio do caminho — e já me preocupasse com os dilemas da prática tradutória. Apesar disso, faltava a confiança necessária para me atrever a “inventar” na tradução uma maneira de falar que causasse no leitor brasileiro impressão semelhante a que o inglês caribenho dos personagens do livro provoca em falantes do inglês “padrão” (HUBNER, 2019).

Ressalto desse trecho que Hubner parece sinalizar que a tendência a realizar traduções literárias mais ousadas pode advir da experiência do tradutor e, provavelmente de seu prestígio perante às editoras. Assim, temos a impressão que tradutores mais experientes e com maior convívio no meio editorial teriam mais liberdade para experimentar em suas traduções.

Caso tivesse a oportunidade de realizar uma nova tradução de *O massagista místico*, o tradutor tentaria incluir esses desvios da norma presentes nas falas dos personagens no texto-fonte. A estratégia que Hubner utilizaria para

representar um efeito similar do efeito que o inglês caribenho causa no leitor britânico ou americano na língua portuguesa seria a de incorporar elementos do crioulo cabo-verdiano nos diálogos:

(...) me parece que teria valido à pena tentar traduzir as falas dos personagens de maneira a permitir que o leitor brasileiro sentisse, por exemplo, algo da tremenda influência das línguas africanas subsaarianas no inglês caribenho (...) se, em vez de respeitar a norma culta nas falas dos personagens, eu tivesse me deixado guiar, por exemplo, por “desvios” típicos do português brasileiro, talvez conseguisse preservar essa marca tão importante da cultura de partida no texto d’*O massagista místico*. E acho que, numa empreitada ainda mais ousada, teria valido a pena tentar colorir as falas dos personagens com um ou outro elemento extraído de línguas como o crioulo cabo-verdiano, por exemplo, onde o entrelaçamento do português com as mesmas línguas subsaarianas a que o Allsopp se refere pode ser percebido com ainda mais intensidade do que no português falado no Brasil (HUBNER, 2019).

Embora desejasse arriscar mais em uma nova tradução, Hubner se questiona se alcançaria o efeito esperado ao tentar preservar a estranheza do texto-fonte mesmo após realizar algumas modificações:

Por outro lado, não deixo de me perguntar se, nessa tentativa de preservar tal “estranheza” do texto original, eu conseguiria produzir diálogos tão convincentes como os que o Naipaul escreveu, cuja “naturalidade” é justamente uma das maiores qualidades do livro. As falas dos personagens são tão bem elaboradas que é nítida a presença nelas de uma característica do inglês caribenho que transcende a própria dimensão verbal. (...) No caso d’*O massagista místico*, ainda que eu tivesse desrespeitado a norma culta e introduzisse “erros” de concordância verbal e nominal ou trocasse os pronomes oblíquos átonos por retos aqui e ali nas falas dos personagens, será que conseguiria produzir diálogos convincentes? (HUBNER, 2019)

Esse questionamento de Hubner sinaliza para um tema primordial da tradução: até que ponto se arriscar demais em questões complexas como essa podem colaborar para a compreensão de um texto literário? No caso de Hubner, parece que se trata mais de aproximar o contexto trinitário ao brasileiro, pois o contrário poderia tornar a leitura estranha demais, correndo-se o risco de que o tom jocoso do texto, característico, se perdesse nessa tentativa:

Porque o fato é que, entre preservar inabilmente uma “estranheza” como a das falas caribenhas, produzindo diálogos cuja incorreção gramatical chame a atenção do leitor, mas não seja capaz de proporcionar a ele a experiência estética dos diálogos originais, entre fazer isso e simplesmente eliminar a estranheza e, mesmo preso à camisa de força da norma culta, concentrar esforços na tentativa de reproduzir minimamente aquela experiência estética — cujo encanto está, a meu ver, em permitir que o leitor “enxergue” exatamente aquelas pessoas (e não outras), travando um diálogo precisamente naquele contexto sociocultural (e não em outro) —, acho que ainda prefiro essa segunda opção (HUBNER, 2019).

De acordo com Hubner, portanto, a representação do estranhamento do texto-fonte desconectado da experiência estética proposta pelo autor não acrescentaria em nada à tradução. Para ilustrar, ele cita o esforço de uma tradutora que traduz uma representação narrativa do inglês nigeriano.

Para deixar um pouco mais claro o que estou tentando dizer, peço que você observe a seguinte passagem, extraída de um conto da Chimamanda Ngozi Adichie:

“I am looking for my daughter. We go market together this morning. She is selling groundnut near bus stop, because there are many customers. Then riot begin and I am looking up and down market for her.” (Chimamanda Ngozi Adichi, “A Private Experience”, in *The Thing Around Your Neck*. Nova York: Anchor, 2010, p. 50)

“Eu procurar minha filha. Nós ir ao mercado junto de manhã. Ela vender amendoim perto do ponto de ônibus, porque tem muita gente. Mas então homens chegou e eu olhar mercado inteiro atrás dela.” (Chimamanda Ngozi Adichie, “Uma experiência privada”, in *No seu pescoço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, 2017 [trad.: Julia Romeu], p. 58).

Para ele, nesse caso, a autenticidade foi prejudicada na tradução, pois as orações “eu procurar minha filha” e “nós ir ao mercado” poderiam ter sido faladas por um alemão ou francês, desvirtuando do contexto de fala do texto-fonte, que é a de uma nigeriana pobre:

Não tenho certeza, mas acho que esse é o único conto da antologia em que a autora põe em cena uma personagem cuja fala desvia da norma culta. E, me orientando mais pelo “ouvido”, do que por um conhecimento aprofundado das variantes do inglês falado na Nigéria, eu me arriscaria a dizer que as falas dessa personagem não têm a mesma autenticidade que encontramos nos diálogos travados pelos personagens d’*O massagista místico*. De qualquer forma, ainda assim temos aí uma nigeriana simples e pobre falando. Já na tradução, apesar da tentativa que a tradutora faz de preservar os desvios em relação ao inglês padrão, o fato é que frases como: “eu procurar minha filha” e “nós ir ao mercado junto de manhã”, poderiam sair tanto da boca de um alemão ou francês, ou mesmo russo culto e rico, quanto da personagem efetivamente imaginada pela Chimamanda. Em outras palavras, acho extremamente louvável o objetivo de “manter a estranheza do texto original e da cultura de partida”, mas desde que ele esteja subordinado a este outro imperativo, que é o de oferecer ao leitor uma experiência estética semelhante à proporcionada pelo texto original (HUBNER, 2019).

Dessa forma, admitindo que na tradução há sempre perdas, ele considera que toda decisão deve ser pensada visando a manutenção de uma experiência estética semelhante ao do texto-fonte, e que para apresentar a realidade da cultura de partida exige-se uma série de artifícios verbais para que ela se constitua como tal:

As perdas de uma tradução são sempre em número muito maior do que

gostaríamos que fossem e, ao pesar na balança os elementos que deverão ser preservados e aqueles que terão de ser descartados, é fundamental, em minha opinião, que o tradutor tenha em vista que o que está traduzindo não é a “realidade” da cultura de partida, e sim uma criação verbal, a qual, embora mais ou menos assentada no alicerce daquela cultura, depende de uma série de artifícios para poder se apresentar para o leitor como “realidade” — e é a ilusão criada por esses artifícios que merece do tradutor a atenção mais detida, mais meticulosa, mais inventiva e, por que não dizer, mais amorosa (HUBNER, 2019).

Sendo assim, para o tradutor, é da relação harmoniosa entre a preservação da estranheza do texto e a experiência estética do texto original que o leitor conseguirá extrair desse texto uma experiência literária satisfatória

Ao ser perguntado sobre o uso de notas do tradutor, Hubner afirma que:

Num livro de ficção voltado para o público em geral não me parece haver espaço para que o tradutor inclua notas de rodapé a fim de justificar suas escolhas tradutórias. Em minha opinião, só fazem sentido as notas destinadas a esclarecer eventuais referências a personalidades, obras artísticas, fenômenos culturais ou acontecimentos históricos sobre os quais não é de se esperar que o leitor brasileiro tenha o mesmo grau de conhecimento que o leitor da língua de partida (HUBNER, 2019).

Nesse ponto, Hubner está parcialmente de acordo com o que consta no *Manual de redação e estilo da Companhia das Letras* e já citado na página 62, que recomenda, ao menos que se esteja elaborando uma edição anotada, evitar o excesso de notas, e anotar somente o necessário para o entendimento do leitor médio (MANUAL, 2012, p. 18).

Embora ele não use as notas de rodapé para justificar as suas escolhas tradutórias, ele as utiliza constantemente para explicar a grande maioria das referências obscuras da cultura hindu. A sua justificativa é, de que nesses casos, o tradutor não consegue encontrar uma tradução pertinente na língua de chegada e, portanto, deve recorrer à uma nota de rodapé para explicar o elemento cultural:

Outras situações em que as notas me parecem oportunas dizem respeito à ocorrência de expressões para as quais o tradutor não consiga encontrar uma tradução pertinente na língua de chegada. É o que acontece, a meu ver, à página 60 d’*O massagista*, quando Ramlogan diz a Ganesh: “Resolveu bancar o homem, Ganesh? Para que serve essa bengala? Está se achando um *stick-man* dos bons, é? Espere só até eu sair atrás de você”. Também acho justificáveis as notas que esclareçam o significado de expressões dialetais, como no trecho, à mesma página, em que Ramlogan diz: “Ah, meu Deus! Só há uma explicação para ele querer a foto, Leela. Deve ser para algum trabalho de *obeah*”. Mas há ocasiões em que mesmo na presença de expressões dialetais, a nota do tradutor talvez seja dispensável. Relendo a minha tradução, verifico, por exemplo, que à página 63 o leitor é perfeitamente capaz de entender o trecho: “[Ganesh] encontrou Leela na cozinha, agachada diante do fogo baixo do *chulha*, mexendo o arroz que fervia em uma panela de esmalte azul”, sem recorrer à nota de rodapé (HUBNER, 2019).

Recorrendo à mesma reflexão anterior, Hubner percebe que talvez retiraria

algumas de duas 24 notas de rodapé de sua tradução caso pudesse voltar a ela. O que percebemos é que as inclusões das notas de rodapé são pensadas de maneiras diferentes pela editora e pelo tradutor. Para a editora, as notas são um recurso para facilitar o entendimento de um termo por um certo “leitor médio. Para o tradutor, o uso das notas é justificado pela ausência de um equivalente em português de um elemento cultural específico.

Ao ser questionado sobre o uso de softwares/materiais de apoio para a realização da tradução, ele afirma que: “fiz a tradução direto no computador. Além dos dicionários tradicionais, o principal apoio que utilizei foi o *Dictionary of Caribbean English Usage* mencionado na resposta anterior” (HUBNER, 2019).

Como a tradução foi realizada em 2003, não havia no mercado tantos softwares como temos hoje. Hoje em dia, há inúmeras ferramentas que auxiliam o tradutor, como o *Wordfast*, *Omega T*, *Swordfish*, entre outros. Não se pode precisar se o tradutor conhece ou faz uso dessas ferramentas atualmente, já que ele continua a traduzir obras literárias, mas a não-menção talvez sugira que Hubner não seja um adepto delas.

Hubner já traduziu duas obras de Naipaul, *O massagista místico* (2002), de e *Sementes mágicas* (2007). Perguntado se há algum interesse específico em traduzir Naipaul ou obras que apresentam temática colonial/pós-colonial, ele respondeu que:

Como aconteceu com *O massagista místico*, a tradução do *Sementes mágicas* também foi uma encomenda da editora. O Naipaul é um escritor fascinante e eu certamente teria interesse em traduzir outros livros dele. Também me interessa pela temática do pós-colonialismo, mas apenas na medida em que ela esteja a serviço da produção de boas obras de ficção — porque, acima de tudo, é a chamada prosa de ficção que me interessa (HUBNER, 2019).

A tendência parece ser de a editora selecionar o tradutor para uma obra, e não ao contrário, como podemos perceber. Sendo assim, o fato de ele traduzir duas obras de Naipaul, se deve a uma escolha da editora.

Questionado sobre o papel do tradutor na manutenção do tom pós-colonial de um texto literário, ele responde que:

Fiquei um pouco em dúvida com a palavra “responsável” na sua questão. Você está perguntando se eu acho que o tradutor é “o” responsável pela “manutenção, perda ou aumento do tom pós-colonial”? Ou o que você quer saber é se eu acho que o tradutor tem essa responsabilidade (de decidir pela “manutenção, perda ou aumento do tom pós-colonial”)? No primeiro caso, acho que não podemos esquecer que, de maneira geral, o tradutor é uma peça relativamente pouco valorizada na engrenagem maior do mercado editorial brasileiro. Com bastante sorte, ele até encontra editores que se dispõem a discutir suas opções tradutórias

mais ousadas. Mas não é a regra. E o próprio ritmo de produção dessa indústria impede que questões desse tipo sejam alvo de reflexão mais aprofundada. Em vista disso, acho um pouco exagerado dizer que o tradutor é “o” responsável pela “manutenção, perda ou aumento do tom pós-colonial”. Já no segundo caso, se acredito, por um lado, que o tradutor tem sim responsabilidade pela manutenção (tanto quanto possível) ou pela perda (quando isso lhe parece inevitável) do “tom pós-colonial”, por outro não vejo como ele possa se arvorar a aumentar esse tom — em meu entendimento, aí ele estaria entregando para o leitor um livro diferente daquele que o escritor escreveu. Acho que as perdas, por mais prejudiciais e deletérias que sejam, ainda fazem parte do contrato que se estabelece entre tradutor e leitor — já os acréscimos me parecem fugir ao escopo desse contrato (HUBNER, 2019).

A resposta de Alexandre Hubner deixa a entender que o papel do tradutor não é considerado importante o suficiente para que ele opere mudanças significativas na obra traduzida, a não ser que tenha sido contratado para tal. Portanto, discussões mais aprofundadas em relação a opções tradutórias geralmente tender a ser suprimidas pelas editoras, que parecem estar mais alinhadas a questões mercadológicas do que estéticas.

Após a entrevista com Alexandre Hubner, apresentamos a entrevista com a tradutora de *Half a life*, Isa Mara Lando.

Isa Mara Lando nasceu em São Paulo, em 1947 e atua como tradutora desde 1986. Tem mais de 110 livros publicados em sua carreira, 35 apenas pela Companhia das Letras. Além de tradutora, é escritora, palestrante, e professora de inglês. Lando concedeu uma entrevista por e-mail no dia 30 de dezembro de 2017, e respondeu a oito perguntas relativas à tradução de *Half a life*.

Ao ser questionada sobre a não inclusão de notas do tradutor, e ressaltando que *Meia Vida*, tanto no original, quanto na tradução não contém notas de rodapé, Lando responde que: “Notas de tradução devem ser evitadas ao máximo em obras de ficção, pois interrompem a leitura e cortam o barato do leitor. Essa é a orientação da maioria das editoras. É melhor reduzi-las ao mínimo indispensável” (LANDO, 2017).

Essa resposta se concretiza com o que de fato acontece em sua tradução. Mesmo tendo elementos culturais da cultura hindu e em inglês que podem ser estranhos ao “leitor médio”, como em *O massagista místico*, Isa Mara Lando não usa nenhuma nota de rodapé para esclarecê-los. A justificativa para isso pode residir em dois pontos: o primeiro, como já citado exhaustivamente nesse trabalho, reside no fato de o próprio autor explicar termos estranhos no texto-fonte, e o segundo, na posição assumida por ela, e sugerida pelo Manual de Redação da editora, em desaconselhar o número excessivo de notas de rodapé.

Ao ser inquirida sobre as suas escolhas tradutórias, se prefere ocultar as diferenças culturais, adaptando tudo à cultura de chegada, ou se procura manter a

estranheza do texto original e da cultura de partida, Lando responde que:

Depende do livro, mas de modo geral acho que quem lê um livro sobre a África está interessado na África e na cultura africana. Vez por outra posso adaptar algo para o leitor entender. No caso de livros infantis, que eu gosto muito de fazer, eu adapto mais, por exemplo: "Acho que ela comprou essa tiara na loja do 1,99!" (Devia ser Dollar Dreams ou algo assim.) É interessante notar que a palavra tra-duzir vem de trans-ducere, levar através. Isso pode ser interpretado de duas maneiras: você pode levar o leitor para a África, ou então trazer a África para o leitor. Como eu sempre li muito Mark Twain, Jack London em criança e adolescente, sempre gostei de viajar para lá. Quero ir para o Alasca, para o Mississipi, quero conhecer a cultura de lá (LANDO, 2017).

A partir desse posicionamento de Lando, e considerando os pressupostos de Toury, percebemos que a tradução dela tende a estimular o choque de culturas-alvo e fonte, e o seu objetivo é o de causar um estranhamento no leitor.

Além dessas respostas, Lando ainda afirma, quando perguntada se já conhecia o autor e a obra, e se havia interesse da parte dela em traduzir outros autores que escrevem obras pós-coloniais⁶⁶, ela respondeu que não conhecia o autor nem a obra no momento que foi convidada pela editora a traduzir o romance, e que não cabe ao tradutor escolher as obras que traduz, reduzindo o fato dela ter traduzido V.S. Naipaul, Salman Rushdie e Chinua Achebe grandes nomes da literatura pós-colonial a uma coincidência:

A editora é que escolhe quais livros vai publicar e quem vai chamar para traduzir (...). Pode acontecer de um tradutor ou outra pessoa sugerir um título à editora, chama-se indicação editorial. Mas se ela aprovar e decidir publicar, também não quer dizer que vai chamar para traduzir esse mesmo que indicou (LANDO, 2017).

Nesse ponto, há uma concordância entre as respostas de Hubner e Lando, pois ambos afirmaram desconhecer o autor, e terem sido escolhidos para traduzi-lo. A resposta de ambos parece apontar que o tradutor raramente escolhe o que traduz.

Perguntada sobre as dificuldades da tradução e os desafios no processo tradutório, Lando respondeu que:

Não me lembro das dificuldades de tradução, que naturalmente, sempre aparecem. Acho tradução um trabalho difícil, mentalmente e até fisicamente. Sempre tem dificuldades, mas no caso, não me lembro" (LANDO, 2017).

Lando, ao contrário de Hubner, não trata de questões pontuais na tradução e não detalha se chegou a ter contato com outras traduções ou obras de Naipaul,

⁶⁶ Isa Mara Lando já traduziu além de Naipaul, Salman Rushdie e Chinua Achebe.

ou se chegou a desenvolver um projeto tradutório, o qual definiria o objetivo de sua tradução. Isso pode representar uma certa maturidade de sua prática como tradutora, ou até mesmo um desinteresse em relação à obra.

Ao ser questionada sobre as explicações dos tradutores nas traduções literárias, Lando afirma que:

Explicações sobre escolhas tradutórias não cabem no livro. Só raramente há uma troca de ideias com a editora a respeito de alguma coisa que eles estranharam. Mas isso não chega até o leitor. Só alguém especializado como você se interessa por isso. O leitor comum quer ler um livro bem traduzido, quer viajar na história com um bom texto em português, só isso, e merece isso.

O processo tradutório, a partir das respostas de Lando, parece ser bastante engessado, no qual há pouco espaço para discussões mais aprofundadas sobre as escolhas a serem tomadas pelo tradutor.

Isa Mara Lando, hoje com setenta e um anos, e uma extensa bibliografia como tradutora e autora (de livros infantis e de ensino de língua inglesa), revela, após quinze anos da sua versão em português de *Half a Life*, que não gostou muito dela, e que não traduz ficção há anos, exceto livros infantis:

Achei esse livro chato e fraquíssimo (...). A meu ver se fosse assinado por João da Silva e não por Naipaul, Prêmio Nobel, ninguém iria publicar (...). Meu interesse é não-ficção. Ficção não traduzo mais há vários anos, exceto infantil, pois é muito difícil conseguir um bom resultado, principalmente nos diálogos. A gramática da língua portuguesa é muito rígida e nos obriga a escrever de um jeito muito diferente do nosso jeito normal de falar. Isso dá uma dor de cabeça louca pra traduzir. Não se pode nem escrever: "Me dá essa carta." Nem "Eu te amo!" Se alguém chamar o outro de você, tem que ser "Eu o amo", ou Eu a amo. Já viu uma palhaçada maior? Então não faço (LANDO, 2017).

A prática de cada profissional é peculiar, e Lando, experiente, parece agir com muito profissionalismo e respeito em relação à obra, mesmo ao afirmar não ter gostado dela no original. A sua tradução revelou a manutenção e reafirmação de itens culturais dos contextos envolvidos na obra, bem como possibilitou ao leitor brasileiro entrar em contato com essas realidades.

A reflexão sobre as escolhas tomadas, arrependimentos e memórias fazem parte das questões tratadas por Hubner e Lando. Em um cenário no qual cada vez mais se valoriza o papel do tradutor na tradução, ambos mostraram, à sua maneira, como lidam com o processo tradutório, e como veem algumas questões-chave no universo da tradução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as leituras de *The mystic masseur* (2011) e *Half a life* (2001) e suas respectivas traduções *O massagista místico* (2003) e *Meia vida* (2002), discutiu-se de que maneira os Estudos da Tradução e os Estudos Pós-coloniais podem se interligar, destacando a maneira com a qual, via literatura, tradução e pós-colonialismo podem interagir. Também foi debatida a forma com que os tradutores podem lidar com textos literários pós-coloniais, ressaltando as suas peculiaridades culturais sobre as quais os tradutores devem estar alertas.

No capítulo um, **Pós-colonialismo e literatura**, conceituamos e rastreamos as origens e primeiras discussões a respeito do termo pós-colonial. Tratamos do papel que o pós-colonialismo opera em questionar o historicismo e as práticas coloniais, buscando negociar sentidos. Explicamos que o pós-colonialismo age pelo discurso, ao mesmo tempo desconstruindo narrativas e supostas verdades sobre os países que passaram pelo processo colonial, e inserindo outras narrativas que as contestam. Discutimos a relação entre pós-colonialismo e literatura, ao lembrarmos que o ensino dos grandes clássicos literários europeus servia como política cultural que buscava exaltar a ideia de um conquistador-modelo, mas que com o passar do tempo as obras canônicas europeias passaram a ser interpretadas por outros vieses, de caráter contestatório. Os principais intelectuais à época, e até hoje, vem analisando autores como Shakespeare e Defoe através de uma perspectiva pós-colonial, na qual elas vêm sendo relidas considerando as estratégias de dominação europeia e o silenciamento do colonizado. Afirmamos que a Literatura Pós-Colonial tem como característica a releitura e a reescrita e temas constantes como a diáspora, o multiculturalismo, e a identidade, e compreendemos que a Literatura Pós-Colonial assume uma posição crítica em relação à tradição europeia e representa uma sociedade reconfigurada. Citamos e comentamos a partir de quais autores e editoras as discussões pós-coloniais vêm acontecendo no Brasil e no mundo. Apresentamos dois autores brasileiros e dois estrangeiros que tem em suas obras alguma característica pós-colonial.

No capítulo dois, **V.S. Naipaul: da margem ao centro**, apresentamos alguns dados biográficos relevantes de V.S. Naipaul, além de detalharmos o começo de sua vida literária. Criticamos Naipaul a partir de Edward Said, que o acusava de reforçar os estereótipos das ex-colônias em suas obras. Reconhecemos o valor literário do autor, que venceu as mais importantes premiações no planeta. Exploramos o seu lado ambicioso, que desde cedo sentiu a necessidade de alçar voos mais longos fora de seu país. Detalhamos o seu

esforço em dar voz aos povos oprimidos e a sua trajetória deixando um país minúsculo para se tornar um dos maiores romancistas em língua inglesa. Também ressaltamos a formação literária multifacetada de Naipaul, que apesar de estudar em uma universidade conversadora, manteve as suas raízes caribenhas e indianas em seu estilo literário. Apontamos marcas pós-coloniais na escrita de Naipaul, como a diáspora, a migração, o multiculturalismo e a crise de identidade, em um mundo pós-guerra caracterizado por uma mistura racial e cultural. Destacamos características pós-coloniais nos romances *The mystic masseur* e *Half a life*.

No terceiro capítulo, **Tradução Pós-colonial**, demonstramos que a tradução passa assumir um papel crucial ao examinar as relações entre língua e poder através dos limites culturais. Debates a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar, e analisamos os romances de Naipaul a partir dessa perspectiva. Analisamos a recepção e a inserção de sua primeira obra no sistema literário britânico, e constatamos que desde o início o escritor foi bem aceito literariamente. Discorremos sobre a tradução de ficcionais pós-coloniais, destacando os desafios dos tradutores, que devem saber lidar com a transmissão de elementos de uma cultura para a outra. Exploramos a teoria de Gideon Toury, o qual propõe um conjunto de Normas Tradutórias que podem ser aplicadas durante o processo de tradução de um texto e abordamos o poder que a tradução pode exercer na construção da representação de culturas estrangeiras.

Por fim, no capítulo quatro, intitulado **A transposição cultural e aspectos pós-coloniais nas traduções brasileiras de *The mystic masseur* e *Half a life***, empreendemos uma análise do modo como as marcas culturais dos romances foram transpostas para o português brasileiro. Percebemos que no romance *O massagista místico*, o tradutor tende a filiar-se à norma de aceitabilidade proposta por Toury, a qual pretende suavizar os elementos culturais na obra por meio de notas de rodapé e adaptação da estrutura do inglês caribenho ao português-padrão. Foi possível constatar que os elementos culturais do texto de partida também estão no texto de chegada, mas as opções tradutórias nos revelaram que o tradutor ainda foi conservador nas escolhas. Consideramos que no romance *Meia vida*, o texto tende à adequação, pois não há uma escolha da tradutora em suavizar e explicar elementos culturais no texto traduzido. Por fim, apresentamos e entrevistamos os tradutores, buscando sabendo mais de seus processos tradutórios. Descobrimos que Alexandre Hubner pesquisou e leu vários romances, traduções e artigo sobre Naipaul antes de começar a traduzir *O massagista místico*, e que enfrentou várias dificuldades durante o processo, sendo a mais intrincada a tradução dos diálogos entre os personagens em inglês caribenho.

Constatamos que ele preferiu se ater à característica de jocosidade do texto ao invés de tentar reproduzir uma estrutura semelhante à do inglês caribenho no português que poderia afetar a naturalidade dos diálogos. Percebemos, também que ele, caso tivesse a oportunidade, mudaria alguns aspectos em sua tradução, como por exemplo a quantidade de notas tradutória. Isa Mara Lando, embora, aparentemente, não tenha empreendido uma pesquisa tão vasta quanto a de Alexandre Hubner, manteve e reafirmou elementos culturais dos contextos envolvidos na obra, bem como possibilitou ao leitor brasileiro entrar em contato com essas realidades.

Percebemos que obras ficcionais pós-coloniais se apresentam como um desafio singelo ao tradutor, que se vê diante de textos com fartos elementos culturais, próprios de sociedades ainda pouco conhecidas no Brasil. Nesse sentido, os tradutores podem escolher, a partir de um projeto tradutório específico, de que maneira podem apresentar essas diferenças culturais a um leitor ainda pouco familiarizado a elas. Em relação a influência do tradutor no aspecto pós-colonial de um texto ficcional, fica à princípio, pouco claro, o quanto está nas mãos do tradutor manter as características pós-coloniais de um texto. A hipótese lançada e que poderá ser verificada em novas pesquisas é de que as características pós-coloniais de um texto tendem a ser mantidas pelo tradutor, tendo ele pouco poder de interferir nesse sentido.

Procuramos dar voz aos tradutores, que raramente tem a oportunidade de comentar uma tradução, bem como almejamos popularizar, ou menos pelos estimular novas pesquisas sobre a obra de Naipaul na Academia brasileira, que consta com pouquíssimos trabalhos. A sua produção, embora premiada, ainda goza de pouco prestígio no Brasil.

Por fim, esse trabalho demonstrou que o modo de traduzir textos ficcionais pós-coloniais suscita uma série de desafios para os tradutores, porém não há orientações específicas da editora em relação ao modo de traduzi-los. Fica a cargo de cada um definir os seus objetivos na tradução e o que priorizar na tradução.

REFERÊNCIAS

- ASHCROFT, Bill.; GRIFFITHS, Gareth.; TIFFIN, Helen. **The Empire Writes Back: theory and practice in post-colonial literatures**. Taylor & Francis e-Library. 2004. [livro eletrônico].
- BAGNO, Marcos. **Gramática de bolso do português brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.
- BAKER, Mona. **Routledge encyclopedia of Translation Studies**. Taylor & Francis e-Library. 2005. [livro eletrônico].
- BASSNETT, Susan; HARISH, Trivedi. **Post-colonial translation: theory & practice**. Taylor & Francis e-Library. 2002. Disponível em: http://translationindustry.ir/Uploads/Pdf/Post-Colonial_Translation.pdf. Acesso em: 22 set. 2018.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. – 2. Ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BOJÍC, Majda. Crítica da dimensão política da representação no romance pós-moderno e sua cumplicidade: considerações sobre Foe, de Coetzee. **XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências**. USP – São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/056/MAJDA_BOJIC.pdf
- BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. 2a ed. M: Eduem, 2012. [livro eletrônico].
- BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. **Mimesis**, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998. Disponível em: <https://secure.usc.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v19_n1_1998_art_01.pdf> . Acesso em 25 dez. 2018.
- CHAUBEY, Ajay K. **V.S. Naipaul: An Anthology of 21st Century Criticism**. New Delhi: Atlantic, 2015. [livro eletrônico].
- COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- COWLEY, James. Life after death. **The Guardian**. Londres, 26 ago. 2001. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2001/aug/26/fiction.features2>>. Acesso em: 24 dez. 2018.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today**, [s/l], v. 11, n. 1, 1990, p.10-27. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em: jan. 2018.
- FRENCH, Patrick. **The world is what it is**. New York: Alfred A. Knopf, 2008.
- GHOSH, Paramita. The Concept of Migration and Exile in V.S. Naipaul – A Selective Study. In: CHAUBEY, Ajay K. **V.S. Naipaul: An Anthology of 21st**

Century Criticism. New Delhi: Atlantic, 2015. [livro eletrônico].

GIRACCA, Mirella Nunes. **Os *culturemas* presentes nos folhetos turísticos da Região Sul do Brasil: as técnicas utilizadas pelos tradutores**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 151, 2013.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERMANS, Theo. **Translation in Systems: Descriptive and System-Oriented Approaches Explained**. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.

HUBNER, Alexandre. **Entrevista concedida ao autor**. 15-17 mar. 2019.

JAGGI, Maya. A singular writer. **The Guardian**. Londres, 8 set. 2001. Disponível em: <https://www.theguardian.com/education/2001/sep/08/artsandhumanities.highereducation>>. Acesso em 24 dez. 2018.

KIRCHOF, E. R.. Yuri Lotman e a Semiótica da Cultura. **Práxis** (FEEVALE), v. 2, p. 63-73, 2010. Disponível em: periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/download/703/786.

LANDO, Isa Mara. **Entrevista concedida ao autor**. 30 dez. 2017.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MANUAL de redação e estilo da Companhia das Letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, M. A. P.. As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a teoria da tradução. **Cadernos de Letras** (UFRJ), v. 27, p. 59-72, 2010. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl301220100marcia.pdf>. Acesso em 25 dez. 2018.

MASCENA, Suelany C. Ribeiro; LÚCIO, Ana Cristina Marinho. Colonialismo e pós-colonialismo no romance *A Varanda do Frangipani* de Mia Couto. **Cultura & Tradução**. João Pessoa, v.1, n. 1, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ct/article/view/19300>>. Acesso em 25 dez. 2018.

MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: Desconstruindo genealogias eurocêntricas. **Civitas** (PUC-RS). Porto Alegre, v. 14, n.1, p. 27-42, jan.-abr. 2014. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/16185/10957>>. Acesso em 31 jan. 2019.

NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad. **Half a Life**. New York: Alfred A. Knopf, 2001.

_____. **Meia Vida**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **The Mystic Masseur**. London: Picador, 2011.

_____. **O massagista místico**. Tradução de Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **The writer and the world**. New York: Vintage Book, 2003.

ROBINSON, Douglas. **Construindo o tradutor**. Bauru: EDUSC, 2002.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro. **Travessias**. Revista de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa. Coimbra. Edição dos números 6/7, p. 15-36, 2008. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/43227>>. Acesso em 31 jan. 2019.

SENGUPTA, Vishnupriya. The Dialectics of Homelessness in V.S. Naipaul's *The Mystic Masseur* and *Half a Life*. In: CHAUBEY, Ajay K. **V.S. Naipaul: An Anthology of 21st Century Criticism**. New Delhi: Atlantic, 2015. [livro eletrônico].

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença**. Bauru: EDUSC, 2002.

SPIVAK, Gayatri. **Diasporas old and new: women in the transnational World**. Textual Practice, London, v. 10, n. 2, p. 245-269, 1996.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Revised Edition. Philadelphia: John Benjamin Publishings, 2012.

TYMOCZKO, Maria. Post-colonial writing and literary translation. In: BASSNETT, Susan; HARISH, Trivedi. **Post-colonial translation: theory & practice**. Taylor & Francis e-Library. 2002. Disponível em: <http://translationindustry.ir/Uploads/Pdf/Post-Colonial_Translation.pdf>. Acesso em: set. 2018.

ANEXOS

ANEXO 1 – Entrevista com Isa Mara Lando

Gabriel Both Borella: O que lhe motivou a traduzir *Half a life*, de V.S. Naipaul? Você já conhecia o autor e essa obra?

Isa Mara Lando: Nada me motivou, fui convidada pela editora. Tradutor não toma iniciativa nenhuma. A editora é que escolhe quais livros que vai publicar e quem vai chamar para traduzir. Parece que existe essa ideia errada, mesmo em cursos de Letras, que um tradutor escolhe o livro a traduzir, pois já me perguntaram várias vezes por que eu decidi traduzir tal livro, o que indica desconhecimento da área editorial. Pode acontecer de um tradutor ou outra pessoa sugerir um título à editora, chama-se indicação editorial. Mas se ela aprovar e decidir publicar, também não quer dizer que vai chamar pra traduzir esse mesmo que indicou. Eu não conhecia o autor, não, nem quero ler outros livros dele. Achei esse livro chato e fraquíssimo, por exemplo, no início há umas festas e descreve vários personagens que nunca mais aparecem. A meu ver se fosse assinado por João da Silva e não por Naipul, prêmio Nobel, ninguém iria publicar. Depois desses anos todos a única coisa que me lembro desse livro é que os colonialistas portugueses gostavam de estuprar as "catorzinhas" de 14 anos.

Gabriel Both Borella: Foi necessário fazer alguma pesquisa antes de iniciar a tradução?

Isa Mara Lando: Não senti necessidade. Naturalmente, vou pesquisando o vocabulário enquanto vou fazendo.

Gabriel Both Borella: Você chegou a estabelecer um projeto tradutório antes de iniciar a tradução?

Isa Mara Lando: Não sei o que é projeto tradutório. Apenas tenho um prazo e sei que preciso entregar x laudas por mês.

Gabriel Both Borella: Quais foram os maiores desafios e dificuldades no processo tradutório?

Isa Mara Lando: No caso, a dificuldade foi a chatice do livro. Não me lembro das dificuldades de tradução, que naturalmente, sempre aparecem. Acho tradução um trabalho difícil, mentalmente e até fisicamente. Sempre tem dificuldades, mas no caso, não me lembro. É diferente do *Haroun e o Mar de Histórias*, do Salman Rushdie, onde me deleitei buscando adaptar as piadinhas e versinhos.

Gabriel Both Borella: Você utilizou algum software/material de apoio (exemplo: dicionário técnico) para fazer essa tradução ou fez a mão/direto no computador?

Isa Mara Lando: Procuo evitar digitação ao máximo e mesmo assim estou com dor nas mãos. Uso *Google Translate* há uns 8 anos e me resolve mais ou menos a metade do problema. Se o Naipul foi antes, devo ter traduzido fazendo ditado. Eu ditava fitas cassete e passava para uma secretária transcrever. Agora dito no celular Samsung quando traduzo livro infantil. Ditar é muito bom, economiza digitação que é uma beleza.

Gabriel Both Borella: Qual é a sua visão sobre as notas do tradutor ou sobre as explicações que ele faz de suas traduções/escolhas tradutórias?

Isa Mara Lando: Notas de tradução devem ser evitadas ao máximo em obras de ficção pois interrompem a leitura e cortam o barato do leitor. Essa é a orientação da maioria das editoras. É melhor reduzi-las ao mínimo indispensável. Não me lembro se nesse livro há alguma, como te disse não tenho mais exemplares dele. Outras explicações necessárias eu tento inserir disfarçadamente no texto, por exemplo (este é de outro livro): "Ela vestiu seu xador, o traje típico das mulheres muçulmanas, e saiu..." (O original tinha essa explicação entre colchetes.) Explicações sobre escolhas tradutórias não cabem no livro. Só raramente há uma troca de ideias com a editora a respeito de alguma coisa que eles estranharam. Mas isso não chega até o leitor. Só alguém especializado como você se interessa por isso. O leitor comum quer ler um livro bem traduzido, quer viajar na história com um bom texto em português, só isso, e merece isso.

Gabriel Both Borella: Em relação a sua prática tradutória, você acha que ela tende a ocultar as diferenças culturais, adaptando tudo à cultura de chegada, ou você procura manter a estranheza do texto original e da cultura de partida?

Isa Mara Lando: Depende do livro, mas de modo geral acho que quem lê um livro sobre a África está interessado na África e na cultura africana. Vez por outra posso adaptar algo para o leitor entender. No caso de livros infantis, que eu gosto muito de fazer, eu adapto mais, por exemplo: "Acho que ela comprou essa tiara na loja do 1,99 !" (Devia ser *Dollar Dreams* ou algo assim.) É interessante notar que a palavra tra-duzir vem de trans-ducere, levar através. Isso pode ser interpretado de duas maneiras: você pode levar o leitor para a África, ou então trazer a África para o leitor. Como eu sempre li muito Mark Twain, Jack London em criança e adolescente, sempre gostei de viajar para lá. Quero ir para o Alasca, para o Mississipi, quero conhecer a cultura de lá.

Gabriel Both Borella: Percebi que além de *Meia Vida* (2002), de Naipaul, você traduziu obras de Salman Rushdie e Chinua Achebe. Os três escritores tendem, em suas obras, a criticar o colonialismo europeu, tratando de suas consequências nas ex-colônias. Há um interesse teu em traduzir as obras desses autores? Você se interessa pela temática do colonialismo/pós-colonialismo?

Isa Mara Lando: Isso foi coincidência. Como já disse, tradutor não apita nada na escolha dos livros a traduzir. A gente é convidado pela editora. E o livro que traduzi do Salman Rushdie não é sobre o colonialismo. Meu interesse é não-ficção, como esse de ensaios do Chinua Achebe, ou a biografia do Einstein, que adorei traduzir, ou ainda um livro de ensaios feministas que traduzi há pouco. Ficção não traduzo mais há vários anos, exceto infantil, pois é muito difícil conseguir um bom resultado, principalmente nos diálogos. A gramática da língua portuguesa é muito rígida e nos obriga a escrever de um jeito muito diferente do nosso jeito normal de falar. Isso dá uma dor de cabeça louca pra traduzir. Não se pode nem escrever: "Me dá essa carta." Nem Eu te amo! Se alguém chamar o outro de você, tem que ser "Eu o amo", ou "Eu a amo". Já viu uma palhaçada maior? Então não faço.

ANEXO 2 – Entrevista com Alexandre Hubner

Gabriel Both Borella: O que lhe motivou a traduzir *The mystic masseur*, de V.S. Naipaul? Você já conhecia o autor e essa obra?

Alexandre Hubner: Eu nunca tinha ouvido falar do Naipaul. A tradução foi uma encomenda da editora. Estávamos em meados de 2002 e eu tinha acabado de fazer a tradução de *Seara vermelha*, do Dashiell Hammett para eles. Minha “carreira” de tradutor literário havia começado alguns meses antes, em 2001, quando, por indicação de um conhecido em comum, o Samuel Titan (que naquela altura coordenava a coleção Prosa do Mundo na Cosac & Naify) me deu o *Billy Budd* do Melville para traduzir — que eu só terminaria em 2003. Foi o próprio Samuel quem me apresentou para a Heloisa Jahn na Companhia das Letras. Como o volume de traduções na Companhia era muito maior do que na Cosac, a ideia era que lá eu poderia pegar alguns livros mais “fáceis”, enquanto ia enfrentando a pedreira do *Billy Budd*. O Hammett de fato não me deu muito trabalho, a não ser pelas gírias do submundo marginal e pela coloquialidade dos diálogos. E imagino que a Heloisa tenha me oferecido a tradução d’*O massagista místico* porque o livro no fundo é muito simples e não tem a importância de *Uma casa para o sr. Biswas*, de *Enigma da chegada* ou mesmo de *Os mímicos*, que tinham sido traduzidos — muitos anos antes — pelo Paulo Henriques Britto.

Enfim, eu não conhecia o Naipaul, não sabia nada sobre a obra dele — muito embora o cara tivesse acabado de ganhar o Nobel — e, pior que tudo, morria de medo dos preparadores e preparadoras de texto! Donde se conclui que, além de ter uma cultura literária meio rala, eu também era bastante inseguro em relação ao meu domínio do inglês e, principalmente, não estava muito certo de que o controle que eu tinha do português passava com alguma distinção pelo crivo daqueles que, aos meus olhos inexperientes, eram os responsáveis últimos pela fluência e propriedade do texto que viria a ser publicado.

Aí eu vou ler o livro antes de começar a tradução e logo nas primeiras páginas dou de cara com um personagem que diz: “I know the sort of doctors *it* have in Trinidad”. E que na fala seguinte dispara: “So what *we* going to do?”. E que, embora tivesse levado um chute na canela, fica dizendo que é o pé dele que está inchado. Entrei em pânico. E fui pedir socorro ao próprio Paulo Henriques Britto, que me servia de norte desde que eu enveredara pelos caminhos da tradução literária. Não que eu o conhecesse ou tivesse algum contato com ele. Só vim a conhecê-lo pessoalmente numa oficina de tradução que ele coordenou em 2014, organizada pelo Conselho Britânico em parceria com a UFF. E não era nem mesmo

o Britto professor de tradução literária que eu admirava de longe. Eram as traduções dele que me viravam a cabeça. (E ainda antes delas, a poesia dele. É que antes de eu embarcar na tradução, a minha viagem foi a poesia, e duas das estrelas-guias dessa viagem foram *Mínima lírica* e *Trovar claro*.)

Assim, como eu não conhecia o sujeito e achava um pouco descabido escrever para ele pedindo conselhos para fazer uma tradução que não me parecia das mais importantes, fiz o que estava a meu alcance: antes de começar a traduzir *O massagista místico*, me pus a ler *Uma casa para o sr. Biswas*, que em diversos aspectos é muito mais próximo d' *O massagista místico* do que *Os mímicos* (para não falar d' *O enigma da chegada*, que é uma coisa totalmente diferente). A minha suspeita, que logo se confirmou, era que na tradução do *Biswas* o Britto também havia enfrentado o problema do inglês caribenho que estava me apavorando no texto d' *O massagista*. E eu pensei: vou fazer na minha tradução como ele fez na dele.

Eu não tinha o original do *Biswas* para cotejar com a tradução do Britto, mas havia ali um “tom de voz”, uma dicção coloquial, vez por outra resvalando para o cômico, que me pareceu ter alguma semelhança com o texto d' *O massagista* — embora o caráter cômico, para não dizer farsesco, deste último fosse muito mais acentuado. O que eu não encontrei na tradução do Britto foram vestígios das características distintivas do inglês caribenho nas falas dos personagens. E, respondendo aqui à pergunta que você faz mais abaixo, foi com base nessa constatação que estabeleci o meu “projeto tradutório”: fazer tábula rasa do registro dialetal, tentando compensar essa perda com a utilização do máximo de coloquialidade possível nas falas dos personagens. Confesso que não era uma solução que me deixava totalmente satisfeito — e iria suscitar problemas com os quais o Britto não teve de se haver, como as passagens em que os personagens usam uma caricatura de inglês hipercorreto —, mas naquela altura me pareceu que o mais prudente era seguir o exemplo do mestre.

Acontece que eu morria de medo de cometer deslizes gramaticais e ser apanhado em flagrante. E esse medo me fez respeitar ao máximo a norma culta, mesmo em diálogos que evidentemente pediam o uso da nossa língua falada — algo que, tenho a impressão, o Britto não faz. O curioso, porém, é que mesmo essa opção mais conservadora sofreu alguma resistência quando a tradução passou pela preparação de texto. Nesse aspecto, eu tive a sorte de estar trabalhando com uma editora como a Heloisa Jahn, que me deu a oportunidade de revisar as modificações propostas pela preparadora. Recebi de volta o texto com as marcas de revisão e fiquei incumbido de incorporar as modificações com as quais eu

concordava e deixar em aberto aquelas das quais discordava — para que ela, Heloisa, desse a palavra final. Como guardo até hoje esse arquivo no computador, pensei que poderia ser interessante selecionar alguns exemplos dos casos em que, apesar da minha insegurança linguística, achei que a intervenção da preparadora empobrecia demais o texto. Se não me engano, em todos eles a Heloisa reverteu as emendas propostas pela preparadora. Veja só⁶⁷:

— Parece que a Leela entende bastante de⁶⁸ pontuação. (p. 42)

— Sei que é difícil de acreditar, mas é a mais pura verdade. Sabe de uma coisa, *sahib*? Acho que seria uma boa ideia para você⁶⁹ casar com a Leela. (p. 46)

— Se ele pensa que vai arrancar mais algum dinheiro de mim, está redondamente enganado⁷⁰. (p. 54)

— As meninas de hoje em dia são o diabo em pessoa — advertiu. — E, pelo que vi e ouvi dizer, essa Leela é uma jovem bem moderna⁷¹. (p. 55)

— Acho que Ramlogan ficou bastante irritado⁷² com a história do *kedgeree*. (p. 55)

— Ninguém me passa a perna — disse Beharry. — Posso ser um ignorante⁷³, mas bobo é que não sou⁷⁴. (p. 68)

— Rapaz, os Estados Unidos é que são lugar para se viver — dizia Beharry. — Lá eles distribuem livros como estes de graça sem nenhum problema⁷⁵. (p. 76)

— O Sookhoo é esperto⁷⁶, *sahib*. (p. 144)

— Você era um conversador⁷⁷ de primeira, *sahib*. Eu aqui sentado atrás do balcão ficava de queixo caído com as idéias que saíam⁷⁸ da sua cabeça⁷⁹. (p. 145)

— O passarinho cresceu e virou um grande⁸⁰ corvo negro. (p. 154)

— E sempre me chama de homem dos Correios, só para me ofender⁸¹. (p.

⁶⁷ Nesses trechos enviados pelo tradutor é possível perceber nas partes sublinhadas as sugestões de alteração propostas pela preparadora de texto. Colocarei em nota rodapé a decisão final publicada pela editora, que rejeita todas as modificações da preparadora, como indicado por Hubner.

⁶⁸ é craque em.

⁶⁹ pra você.

⁷⁰ pode ir tirando o cavalinho da chuva.

⁷¹ bem da moderninha.

⁷² fulo da vida.

⁷³ O Mané aqui é um capiau.

⁷⁴ não é bobo, não.

⁷⁵ e não estão nem aí.

⁷⁶ matreiro.

⁷⁷ papo.

⁷⁸ você tirava.

⁷⁹ cachola.

⁸⁰ baita.

⁸¹ chatear.

164)

— A gente abre o *Sentinel* e todos os dias encontra alguma coisa na página três sobre os cabogramas de felicitações enviados por⁸² Narayan. (p. 165)

— Mas por que é que as pessoas não fazem barulho sobre esse fundo⁸³? (p. 168)

— Seu rato matreiro, você⁸⁴ só presta pra cevar clientes para aquele rábula sacana... (p. 174)

— É um nome fácil de deturpar — explicou o garoto. — É fácil transformar⁸⁵ *Sanatanista em*⁸⁶ *Satanista* ⁸⁷. (p. 175)

— Em primeiro lugar, quem vai levar Narayan a sério a essa altura dos fatos⁸⁸? (p. 184)

— Escutem aqui, é melhor alguém me segurar, ou acabo mandando aquele anãozinho⁸⁹ pro hospital. (p. 187)

— Que peça infame resolveu nos pregar, hein? Mas você está com ótima aparência, com uma excelente aparência⁹⁰. (p. 188)

— Está sentado lá embaixo todo quieto⁹¹, limpando o rosto com um lenço sujo. (p. 188)

— Fico espantado⁹² com isso. (p. 197)

— Olá⁹³, Ramlogan. (p. 199)

Gabriel Both Borella: Foi necessário fazer alguma pesquisa antes de iniciar a tradução?

Alexandre Hubner: Sempre que eu pego uma tradução para fazer, meu primeiro impulso é tentar conhecer melhor o autor. É claro que não vou me preocupar com isso se o que eu tiver pela frente for a tradução de um romance policial de um autor pouco expressivo (o que não era o caso do livro do Dashiell Hammett, obviamente). Mas, em geral, quando se trata de um escritor importante como o Naipaul, e sobretudo quando encontro no livro que vou traduzir elementos literários que me

⁸² pelo.

⁸³ põem a boca no trombone.

⁸⁴ Nesta passagem, a preparadora fez o seguinte comentário: “confirmar tradição deste período. Parece tão diferente...” Ao que uma revisora acrescentou: “Não sei se é disso que [a preparadora] está falando, mas que tal trocar o “cevar” por “aliciar”?”

⁸⁵ De.

⁸⁶ pra.

⁸⁷ é um pulo.

⁸⁸ do campeonato.

⁸⁹ tampinha.

⁹⁰ está nos trinques.

⁹¹ no maior quebranto.

⁹² besta.

⁹³ Oi, seu.

parecem particularmente instigantes, procuro ler outras obras do autor e saio atrás de informações a seu respeito — de caráter crítico e também biográfico. São leituras que me servem de bússola durante a tradução, oferecendo pistas sobre o universo sociocultural do autor e sobre as principais linhas de força de sua ficção. Mais que isso, talvez, são leituras por meio das quais procuro estabelecer certa intimidade com a “voz” do autor, na esperança de que essa “voz” ressoe com alguma força no texto da minha tradução.

No caso específico d’*O massagista*, além de *Uma casa para o sr. Biswas*, *Os mímicos* e *O enigma da chegada*, li um artigo que o Naipaul publicou na edição de 3 de setembro de 1970 da *The New York Review of Books*, com o título de “Power to the Caribbean People” e também as resenhas “Stoic Traveller”, “Crack-Up”, “Triste Trinidad”, “Without Regret or Hope”, sobre, respectivamente, *The Middle Passage*, *The Mimic Men*, *The Loss of Eldorado* e *The Return of Eva Perón with the Killings of Trinidad*, publicadas nas edições de 14 de novembro de 1963, 11 de abril de 1968, 21 de maio de 1970 e 12 de junho de 1980 da mesma *NYRB*. Nenhum desses textos tratava do livro que eu estava traduzindo, mas acho que, ao me oferecer uma visão das coisas que o Naipaul vinha escrevendo desde o início dos anos 60, sua leitura contribuiu para que eu o conhecesse um pouco melhor e ficasse mais à vontade para conferir ao texto da tradução um “tom” que me parecia representá-lo adequadamente.

Gabriel Both Borella: Quais foram os maiores desafios e dificuldades no processo tradutório?

Alexandre Hubner: A maior dificuldade foi o inglês caribenho. Não só não por conta do desafio de tradução que representava sua utilização nas falas dos personagens, como também pela presença, em diversos pontos da narrativa, de expressões para cujo significado eu não encontrava elucidação em dicionários como o Merriam-Webster e o OED, entre outros. Então descobri que havia no catálogo da Oxford University Press um *Dictionary of Caribbean English Usage*, de um tal de Richard Allsopp, que acabou sendo a salvação da minha lavoura. Ali encontrei não apenas o significado de vocábulos que integravam léxico específico do inglês caribenho, como também esclarecimentos sobre certos elementos dessa variante do idioma inglês, em especial aquilo que Allsopp chama de sua “economy of expression”.

Gabriel Both Borella: Você utilizou algum software/material de apoio (exemplo: dicionário técnico) para fazer essa tradução ou fez a mão/direto no computador?

Alexandre Hubner: Fiz a tradução direto no computador. Além dos dicionários tradicionais, o principal apoio que utilizei foi o *Dictionary of Caribbean English Usage* mencionado na resposta anterior.

Gabriel Both Borella: Qual é a sua visão sobre as notas do tradutor ou sobre as explicações que ele faz de suas traduções/escolhas tradutórias?

Alexandre Hubner: Num livro de ficção voltado para o público em geral não me parece haver espaço para que o tradutor inclua notas de rodapé a fim de justificar suas escolhas tradutórias. Em minha opinião, só fazem sentido as notas destinadas a esclarecer eventuais referências a personalidades, obras artísticas, fenômenos culturais ou acontecimentos históricos sobre os quais não é de se esperar que o leitor brasileiro tenha o mesmo grau de conhecimento que o leitor da língua de partida. Outras situações em que as notas me parecem oportunas dizem respeito à ocorrência de expressões para as quais o tradutor não consiga encontrar uma tradução pertinente na língua de chegada. É o que acontece, a meu ver, à página 60 d’*O massagista*, quando Ramlogan diz a Ganesh: “Resolveu bancar o homem, Ganesh? Para que serve essa bengala? Está se achando um *stick-man* dos bons, é? Espere só até eu sair atrás de você”. Também acho justificáveis as notas que esclareçam o significado de expressões dialetais, como no trecho, à mesma página, em que Ramlogan diz: “Ah, meu Deus! Só há uma explicação para ele querer a foto, Leela. Deve ser para algum trabalho de *obeah*”. Mas há ocasiões em que mesmo na presença de expressões dialetais, a nota do tradutor talvez seja dispensável. Relendo a minha tradução, verifico, por exemplo, que à página 63 o leitor é perfeitamente capaz de entender o trecho: “[Ganesh] encontrou Leela na cozinha, agachada diante do fogo baixo do *chulha*, mexendo o arroz que fervia em uma panela de esmalte azul”, sem recorrer à nota de rodapé.

Gabriel Both Borella: Em relação a sua prática tradutória, você acha que ela tende a ocultar as diferenças culturais, adaptando tudo à cultura de chegada, ou você procura manter a estranheza do texto original e da cultura de partida?

Alexandre Hubner: Minha principal preocupação ao traduzir um livro de ficção é que o leitor seja capaz de desfrutar de uma experiência estética semelhante à que eu tenho ao ler o livro em seu idioma original. Como diz o Paulo Henriques Britto em *A tradução literária*, numa passagem cuja página já não consigo localizar (mas está em algum lugar!), o compromisso do tradutor é entregar para o leitor o “mesmo livro” que o autor escreveu, e não outro. Tomando *O massagista místico* como exemplo, ao reler hoje a tradução que fiz há mais de quinze anos, a impressão que

me fica é a de que esse compromisso foi, em larga medida, honrado. O texto preserva a jocosidade que acredito ser a principal característica do romance escrito pelo Naipaul. Há, sem dúvida, trechos que eu redigiria de outra forma se estivesse fazendo a tradução hoje — a começar pela própria “nota de advertência” que abre o romance. Mas continuo bastante insatisfeito com o tratamento que dei às falas dos personagens. Como disse na minha resposta à sua primeira pergunta, eu tinha pouca ou nenhuma experiência com tradução literária quando traduzi esse livro, embora já não fosse tão jovem, acumulasse uma vivência acadêmica razoavelmente proveitosa — ainda que em outra área e abortada no meio do caminho — e já me preocupasse com os dilemas da prática tradutória. Apesar disso, faltava a confiança necessária para me atrever a “inventar” na tradução uma maneira de falar que causasse no leitor brasileiro impressão semelhante a que o inglês caribenho dos personagens do livro provoca em falantes do inglês “padrão”. Se a jocosidade que mencionei acima está fundamentalmente associada ao ridículo de uma sociedade informe que, sem se dar conta de suas condições particulares de existência, empreende um esforço imitativo fadado ao fracasso — tomando como parâmetro justamente aquela outra sociedade cuja ânsia exploratória foi responsável por sua constituição esdrúxula e desconforme —, então me parece que teria valido à pena tentar traduzir as falas dos personagens de maneira a permitir que o leitor brasileiro sentisse, por exemplo, algo da tremenda influência das línguas africanas subsaarianas no inglês caribenho, esse traço que, segundo o Allsopp, é uma das características distintivas do inglês falado em Trinidad e outros países da região. Como diz esse autor, ainda que no inglês do Caribe o número de palavras de origem africana seja inferior até ao de vocábulos derivados de idiomas índicos, o fato é que “above all others it is sub-Saharan African ‘talk’ that emerges (...) as the sharpest, if so far unacknowledged or even rejected, influence on today’s Caribbean English ‘talk’.” (Richard Allsopp, *Dictionary of Caribbean English Usage*. Nova York: Oxford University Press, 1996, p. XXXII). Se, em vez de respeitar a norma culta nas falas dos personagens, eu tivesse me deixado guiar, por exemplo, por “desvios” típicos do português brasileiro, talvez conseguisse preservar essa marca tão importante da cultura de partida no texto d’*O massagista místico*. E acho que, numa empreitada ainda mais ousada, teria valido a pena tentar colorir as falas dos personagens com um ou outro elemento extraído de línguas como o crioulo cabo-verdiano, por exemplo, onde o entrelaçamento do português com as mesmas línguas subsaarianas a que o Allsopp se refere pode ser percebido com ainda mais intensidade do que no português falado no Brasil.

Por outro lado, não deixo de me perguntar se, nessa tentativa de preservar tal “estranheza” do texto original, eu conseguiria produzir diálogos tão convincentes como os que o Naipaul escreveu, cuja “naturalidade” é justamente uma das maiores qualidades do livro. As falas dos personagens são tão bem elaboradas que é nítida a presença nelas de uma característica do inglês caribenho que transcende a própria dimensão verbal. Como diz o Allsopp:

There tends to be more lung pressure and mouth pressure behind the articulation of Caribbeans. Caribbean English (CE) generally sounds louder than homeland British English and, in its most uninhibited use, is accompanied by more release of laughter and exclamatory sounds, and much more facial and hand gesture than would characterize spoken British and North American English. (Id. *ibid.*, p. XLIV)

Pois veja esta fala do Ramlogan:

“This reading, sahib, is a great great thing,” Ramlogan once said. “Just think. You take up this paper that to me just look like a dirty sheet with all sort of black mark and scrawl all over the place” — he gave a little self-deprecating laugh — “you take this up and — eh! eh! — before I have time to even scratch my back, man, I hear you reading from it and making a lot of sense with it. A great thing, sahib.” (V. S. Naipaul. *The Mystic Masseur*. Londres: Picador, 2011, p. 24.)

Quantos sons exclamatórios, quanta pressão pulmonar e bucal, quantas risadas (ainda que reprimidas) não se escondem aí! Criar tamanha “naturalidade” num texto de ficção é tarefa árdua. E acho que reproduzi-la numa tradução não é missão menos pedregosa. No caso d’*O massagista místico*, ainda que eu tivesse desrespeitado a norma culta e introduzisse “erros” de concordância verbal e nominal ou trocasse os pronomes oblíquos átonos por retos aqui e ali nas falas dos personagens, será que conseguiria produzir diálogos convincentes? Será que conseguiria imprimir ao texto da tradução uma “autenticidade” semelhante à que se encontra no seguinte trecho de um conto que no ano passado causou, mais que merecidamente, tamanho furor nas letras brasileiras?

“Passei na casa do Vitim, depois nós ganhou pra caxanga do Poca Telha, aí partimo pra treta do Tico e do Teco. Até então tava geral na merma meta: duro, sem maconha e querendo curtir uma praia. A salvação foi que o Teco tinha virado a noite dando uma moral pros amigo na endola, aí ganhou uns baseado. Uns farelo que sobrou do quilo. Arrumou até uma cápsula. O caô era que ele queria ficar morgando em casa invés de partir com nós.” (Geovani Martins, “Rolézim”, in *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, pp. 9-10)

Porque o fato é que, entre preservar inabilmente uma “estranheza” como a das falas caribenhas, produzindo diálogos cuja incorreção gramatical chame a atenção do leitor, mas não seja capaz de proporcionar a ele a experiência estética

dos diálogos originais, entre fazer isso e simplesmente eliminar a estranheza e, mesmo preso à camisa de força da norma culta, concentrar esforços na tentativa de reproduzir minimamente aquela experiência estética — cujo encanto está, a meu ver, em permitir que o leitor “enxergue” exatamente aquelas pessoas (e não outras), travando um diálogo precisamente naquele contexto sociocultural (e não em outro) —, acho que ainda prefiro essa segunda opção.

Para deixar um pouco mais claro o que estou tentando dizer, peço que você observe a seguinte passagem, extraída de um conto da Chimamanda Ngozi Adichie:

“I am looking for my daughter. We go market together this morning. She is selling groundnut near bus stop, because there are many customers. Then riot begin and I am looking up and down market for her.” (Chimamanda Ngozi Adichie, “A Private Experience”, in *The Thing Around Your Neck*. Nova York: Anchor, 2010, p. 50)

“Eu procurar minha filha. Nós ir ao mercado junto de manhã. Ela vender amendoim perto do ponto de ônibus, porque tem muita gente. Mas então homens chegou e eu olhar mercado inteiro atrás dela.” (Chimamanda Ngozi Adichie, “Uma experiência privada”, in *No seu pescoço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, 2017 [trad.: Julia Romeu], p. 58)

Não tenho certeza, mas acho que esse é o único conto da antologia em que a autora põe em cena uma personagem cuja fala desvia da norma culta. E, me orientando mais pelo “ouvido”, do que por um conhecimento aprofundado das variantes do inglês falado na Nigéria, eu me arriscaria a dizer que as falas dessa personagem não têm a mesma autenticidade que encontramos nos diálogos travados pelos personagens d’*O massagista místico*. De qualquer forma, ainda assim temos aí uma nigeriana simples e pobre falando. Já na tradução, apesar da tentativa que a tradutora faz de preservar os desvios em relação ao inglês padrão, o fato é que frases como: “eu procurar minha filha” e “nós ir ao mercado junto de manhã”, poderiam sair tanto da boca de um alemão ou francês, ou mesmo russo culto e rico, quanto da personagem efetivamente imaginada pela Chimamanda. Em outras palavras, acho extremamente louvável o objetivo de “manter a estranheza do texto original e da cultura de partida”, mas desde que ele esteja subordinado a este outro imperativo, que é o de oferecer ao leitor uma experiência estética semelhante à proporcionada pelo texto original. As perdas de uma tradução são sempre em número muito maior do que gostaríamos que fossem e, ao pesar na balança os elementos que deverão ser preservados e aqueles que terão de ser descartados, é fundamental, em minha opinião, que o tradutor tenha em vista que o que está traduzindo não é a “realidade” da cultura de partida, e sim

uma criação verbal, a qual, embora mais ou menos assentada no alicerce daquela cultura, depende de uma série de artifícios para poder se apresentar para o leitor como “realidade” — e é a ilusão criada por esses artifícios que merece do tradutor a atenção mais detida, mais meticulosa, mais inventiva e, por que não dizer, mais amorosa.

Gabriel Both Borella: Percebi que além de *O massagista místico* (2002), de Naipaul, você também traduziu *Sementes mágicas* (2007), ambos de Naipaul. Uma característica marcante desse escritor em suas obras é uma certa crítica ao colonialismo europeu, tratando de suas consequências nas ex-colônias. Há um interesse teu em traduzir obras desse autor? Você se interessa pela temática do colonialismo/pós-colonialismo?

Alexandre Hubner: Como aconteceu com *O massagista místico*, a tradução do *Sementes mágicas* também foi uma encomenda da editora. O Naipaul é um escritor fascinante e eu certamente teria interesse em traduzir outros livros dele. Também me interessa pela temática do pós-colonialismo, mas apenas na medida em que ela esteja a serviço da produção de boas obras de ficção — porque, acima de tudo, é a chamada prosa de ficção que me interessa.

Gabriel Both Borella: O quanto você acha que o tradutor é responsável pela manutenção, perda ou aumento do tom pós-colonial de um texto literário pós-colonial como o de Naipaul?

Alexandre Hubner: Fiquei um pouco em dúvida com a palavra “responsável” na sua questão. Você está perguntando se eu acho que o tradutor é “o” responsável pela “manutenção, perda ou aumento do tom pós-colonial”? Ou o que você quer saber é se eu acho que o tradutor tem essa responsabilidade (de decidir pela “manutenção, perda ou aumento do tom pós-colonial”)? No primeiro caso, acho que não podemos esquecer que, de maneira geral, o tradutor é uma peça relativamente pouco valorizada na engrenagem maior do mercado editorial brasileiro. Com bastante sorte, ele até encontra editores que se disponham a discutir suas opções tradutórias mais ousadas. Mas não é a regra. E o próprio ritmo de produção dessa indústria impede que questões desse tipo sejam alvo de reflexão mais aprofundada. Em vista disso, acho um pouco exagerado dizer que o tradutor é “o” responsável pela “manutenção, perda ou aumento do tom pós-colonial”. Já no segundo caso, se acredito, por um lado, que o tradutor tem sim responsabilidade pela manutenção (tanto quanto possível) ou pela perda (quando isso lhe parece inevitável) do “tom pós-colonial”, por outro não vejo como ele possa

se arvorar a aumentar esse tom — em meu entendimento, aí ele estaria entregando para o leitor um livro diferente daquele que o escritor escreveu. Acho que as perdas, por mais prejudiciais e deletérias que sejam, ainda fazem parte do contrato que se estabelece entre tradutor e leitor — já os acréscimos me parecem fugir ao escopo desse contrato.

Gabriel Both Borella: Por fim, gostaria que você escrevesse um pouco a respeito da sua vida como tradutor, se traduz exclusivamente para a Editora Companhia das Letras ou também para outras editoras. Pelo seu perfil na página da Companhia das Letras, percebi que a sua última tradução foi publicada em 2014. Essa informação está correta? Quantos livros você já traduziu no total?

Alexandre Hubner: Durante bastante tempo traduzi basicamente para a Companhia das Letras, embora tenha participado de outros projetos na extinta Cosac & Naify que, com exceção do *Billy Budd*, acabaram não resultando em publicação. Mais recentemente, fiz algumas coisas para a Estação Liberdade que também ainda não foram publicadas. Entre 2015 e 2017 trabalhei como tradutor na redação do jornal *O Estado de S. Paulo*, o que me impediu de continuar me dedicando à tradução de obras de ficção. Acho que, no total, traduzi uns 16 livros — ou seja, um número muito pequeno para alguém que lá nos idos do início dos anos 2000 resolveu que iria tentar viver de tradução literária. Com raríssimas exceções — e o *Massagista místico* foi uma delas — nunca consegui cumprir os prazos combinados com os editores e editoras com quem trabalhei. E todos eles tiveram uma paciência de Jó com os meus atrasos mais despropositados. A questão é que, se já é quase impossível viver exclusivamente de tradução literária, esses atrasos foram inviabilizando cada vez mais a minha vida financeira. Nos últimos anos, antes de eu ir trabalhar no *Estadão*, a pressão das dívidas acumuladas — tanto em espécie, junto a instituições financeiras, quanto em afeto, junto a familiares e pessoas queridas — era tamanha que acabei deixando de concluir alguns trabalhos. Há cerca de um ano e meio, desde que saí do *Estadão*, venho tentando retomar a tradução literária — mas está difícil. Do jeito que anda a coisa, o mais provável é que eu ainda acabe no volante de um Uber!