

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

FÁBIO BONFIGLIO PEREIRA

VERSÃO DO CONTO “À BEIRA DO MAR ABERTO”:

um olhar sob o ponto de vista do sentido e as especificidades desse processo tradutório

Porto Alegre

2016

FÁBIO BONFIGLIO PEREIRA

VERSÃO DO CONTO À BEIRA DO MAR ABERTO:

um olhar sob o ponto de vista do sentido e as especificidades desse processo tradutório

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras – Tradutor Português e Inglês. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marta Ramos Oliveira

Porto Alegre

2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Fernando e Marília, pelo apoio e companheirismo ímpares com que sempre me envolveram, sobretudo quando, há alguns anos, resolvi debruçar-me no mundo das Letras – minha antiga paixão;

Aos meus sobrinhos, Ivan e Júlia, com quem tenho o privilégio de dividir os meus dias e com quem compartilho as mais doces experiências diárias, que só é capaz de captar aquele que, por amor e não por obrigação, entrega-se ao sabor dessa caminhada;

À minha querida colega e amiga Louise, pela amizade incondicional e pelo companheirismo em tantos trabalhos acadêmicos e, principalmente, na vida, sobretudo nos momentos difíceis que vez ou outra passamos durante os quatro anos dessa caminhada;

À minha querida orientadora, professora Marta, pelos tantos ensinamentos acerca da tradução nas disciplinas de estágio e pelo primor com que conduziu o desenvolvimento do meu trabalho, desde quando havia apenas uma ideia. Entretanto, mais do que isso, agradeço-a pela sensibilidade e pelas nossas trocas valiosíssimas, seja nas nossas reflexões ou quando nos percebemos – ou melhor, quando nos sabemos - divagando acerca das mais interessantes e variadas questões.

RESUMO

Dentro dos cursos de Letras no Brasil, em linhas gerais, há muito pouca reflexão acerca do processo tradutório de versão – a passagem de um texto em língua materna para outra. Apesar da crescente demanda do mercado mundial atual, muitos tradutores ainda são reticentes quanto a esse tipo de trabalho. Pensando em algumas especificidades que esse processo requer, como, por exemplo, alojar unidades portadoras de sentido em moldes de uma língua que não são iguais aos nossos e lidar com a falta de uma noção mais intuitiva na outra língua que capacite o tradutor a resolver os mais diversos problemas, decidi fazer uma reflexão teórica a partir da prática de versão do conto “À beira do mar aberto”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu. Dessa forma, mostro algumas dificuldades que se entrepuseram quando da reconstrução do sentido na língua de chegada, baseando-me no livro de Paul Ricoeur, *Sobre a Tradução*, em que ele fala sobre algumas perdas que são inerentes a toda tradução. Entretanto, percebo também alguns ganhos que os textos traduzidos/vertidos podem apresentar. Textos traduzidos por falantes não-nativos de uma língua podem resultar em um saldo positivo ao trânsito literário mundial em que as culturas estão conectadas de diferentes formas, uma vez que mostram um pouco de si ao outro, vivendo e percebendo o mundo, na medida em que a língua materna está fortemente ligada às memórias afetivas e à cultura do tradutor, e obviamente do autor, que encontrarão seu próprio caminho através da divisão linguística e cultural.

Palavras-chave: Versão. Tradução. Caio Fernando Abreu. Sentido.

ABSTRACT

In general, there is very little reflection about translation into a second and foreign language in translation courses in Brazil. In spite of the increasing demand for this kind of work in the current world market, many translators are still uneasy about doing it. Thinking about some specificities that this process requires, such as, the problem of how to fit meaningful unities inside the mold of a language which is not the same as one's native language and the difficulty of dealing with the absence of some linguistic intuition into a foreign language which would enable the translator to solve the most diverse problems, I decided to pursue a theoretical reflection based on my translation into English of Caio Fernando Abreu's short story "On the open seashore," which is part of his collection *Os dragões não conhecem o paraíso*. In this way, I analyzed some difficulties that emerged when I was transferring meaning into a foreign language, basing my reflection in Paul Ricoeur's book *Sobre a Tradução*, in which he talks about some losses which are inherent to every translation. Nevertheless, I also perceived some gains when translating into a second language. Texts translated by non-native speakers into a language which is not his/hers may bring a positive balance to the worldwide literary traffic in which cultures are connected in many different ways, since the imposition of some linguistic and cultural characteristics from the original text into the translated text can sometimes point to other ways of being, living and perceiving the world, as far as the mother tongue is always strongly tied to the translator's, and obviously the author's, affective memories and culture, which will find their way across the linguistic and cultural divide.

Keywords: Translation into a second language. Translation. Caio Fernando Abreu. Meaning.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. ALGUNS TEÓRICOS DA TRADUÇÃO PARA PENSAR A VERSÃO	12
2. LEITURA	17
2.1 O Diálogo entre Sistemas Literários	17
2.2 A Leitura de Autores Intimistas	22
3. VERSÃO: DA DEMANDA AO PROCESSO	32
4. ANÁLISE DA VERSÃO DO CONTO “À BEIRA DO MAR ABERTO”	38
CONCLUSÃO	42
REFERÊNCIAS:	44
ANEXO	46

“À beira do mar aberto” e “On the open seashore”

INTRODUÇÃO

Os estudos de tradução aos quais todo estudante de Letras é apresentado abarca o fenômeno da tradução por diferentes perspectivas e abordagens, de acordo com o teórico que é estudado. Alicerçados em alguns autores, não só discutimos o que seria uma boa tradução, mas também os métodos e as estratégias que englobam esse processo. Dentro dos estudos de tradução, entretanto, muito pouco nos é apresentado sobre o processo de versão. A língua portuguesa foi muito feliz em discernir o termo versão de tradução, uma vez que aquela exige diferentes habilidades e requer que se tenha outro tipo de olhar para o texto, além de ser merecedora de atenção específica por parte dos estudos de tradução devido, principalmente, à sua demanda no mercado atual, sobretudo para a língua inglesa.

Cumpramos ressaltar a abrangência do termo versão em língua portuguesa. Em linhas gerais, o termo versão engloba as diferentes maneiras de interpretar algo, como as versões de um fato, de um livro, de uma peça de teatro. No âmbito da tradução, contudo, o termo possui uma especificidade: traduzir um texto em língua materna para uma língua estrangeira.

Analisando o termo versão em dicionários de língua portuguesa, dois fatos me chamaram a atenção. Primeiramente, no dicionário Aurélio, que traz a entrada versão como “ato ou efeito de verter ou de voltar” (AURÉLIO, 2010, p. 2149). Já na segunda acepção, o termo é citado como tradução, entretanto, e definido como “tradução literal dum texto” (AURÉLIO, 2010, p. 2149). No dicionário Houaiss, em contrapartida, as primeiras acepções todas giram em torno do termo no âmbito da tradução, como por exemplo, “ato ou efeito de verter”, “transcrição de um texto em outra língua; tradução” (HOUAISS, 2016). Ao analisar o verbo verter, surpreendentemente, há a seguinte definição na segunda acepção do verbo: “fazer versão ou tradução de; traduzir: verter Machado de Assis para o inglês” (HOUAISS, 2016).

Embora haja certa vulnerabilidade no que especificamente seria uma versão no âmbito da tradução, como mencionei anteriormente, neste trabalho, considero versão o ato de traduzir um texto em língua materna para uma língua estrangeira. A exemplo de Hoff e Flores (2015), optei pela utilização do termo pelo fato de ele ser amplamente utilizado no mercado de tradução e também nas instâncias acadêmicas.

Neste trabalho, proponho-me a explicitar algumas reflexões teóricas acerca de um trabalho prático, a saber, a versão do conto “À beira do mar aberto”, feita por mim, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, do escritor Caio Fernando Abreu, com vistas a investigar algumas dificuldades quando da versão, a partir das nuances e da sutileza com que Caio explora a língua portuguesa.

A leitura da obra de Caio Fernando Abreu não é uma tarefa das mais acessíveis. Consagrado como um grande escritor brasileiro, grande parte de sua obra – senão toda – colaborou para a configuração do que mais tarde veio a se chamar de literatura intimista. Tendo em Clarice Lispector sua grande inspiração, Caio explora os mais variados temas sob a perspectiva do individual, de como cada personagem percebe o mundo.

Esta vertente intimista está relacionada ao âmbito do individual. A personagem, geralmente reclusa e com nenhum ou pouco contato com o mundo, comunica-se com o leitor através do fluxo de consciência. Os autores discorrem sobre a relação das personagens com questões íntimas, ou seja, conflitos instalados na psique, questões espirituais, morais e metafísicas. As histórias acontecem, muitas vezes, nesse plano discursivo, ficando o enredo em segundo plano. A história propriamente dita é narrada sempre na perspectiva da personagem principal, e a reflexão dessa é dada ao leitor, que a acompanha através do fluxo de consciência.

Quando da leitura de um texto desse tipo, é necessário certo conhecimento para que se possa acompanhá-lo, isto é, para que se possa seguir o fluxo de consciência das personagens que muitas vezes visitam, questionam, negam ou reafirmam questões extremamente pessoais através dos mais diversos olhares. Os textos da literatura intimista possuem certa comunicabilidade entre si, uma vez que tratam de questões íntimas relativas aos sentimentos, às emoções ou às imperfeições do ser humano, o que permite que haja uma certa comunicabilidade entre eles, a partir de características mais ou menos fixas que os representam dentro do grande sistema literário.

Esses sistemas literários, que configuram o que alguns estudiosos dos estudos literários chamam de literatura planetária, um sistema de sistemas que abarca as múltiplas relações que passaram a estabelecer-se a partir do contato entre as culturas, em nível local e global, precisam, todavia, ser negociados quando da sua tradução ou versão. Todo léxico está em rede com algum sistema e, além disso, possui algumas características, presentes quer na

língua ou nas suas entrelinhas, que não podem ser simplesmente suprimidas, ou seja, elas precisam ser mantidas, uma vez que compõem o seu sentido e representam, de algum modo, aquela cultura.

Nesses moldes, toda tradução é cultural, pois envolve ambas as visões de mundo, do autor e do tradutor. Dessa forma, ela é tida como uma negociação, pois o que está em jogo são, mais do que os obstáculos linguísticos que se entropõem sobre as línguas, as intenções, os jogos, as mensagens subliminares construídas através de todo um aparato ideológico e afetivo que nem sempre é detectado ou levado em conta.

Embora os aspectos culturais de um texto sejam inerentes à própria escrita, uma vez que depende da visão de mundo do autor e, por conseguinte, do tradutor, optei por basear a minha análise a partir de um ponto de vista semântico. Por mais que a semântica lide muitas vezes com questões culturais para dar conta de refletir sobre o sentido, ainda pertence ao plano linguístico.

Pensando como o gênero literário da literatura intimista poderia ser vertido para outra língua e, mais especificamente, para a língua inglesa e pensando também nas dificuldades que apresentaria e nas especificidades que requereria, constatei, no entanto, não haver material teórico adequado que tratasse especificamente desse processo tradutório. Em outras palavras, de acordo com Hoff e Flores (2015), cujo trabalho será apresentado em detalhe e discutido posteriormente, embora haja uma crescente demanda de versão no mercado atual, o ambiente acadêmico não oferece, em geral, reflexões teóricas que contemplem as nuances desse processo.

Ainda que vivamos num mundo globalizado em que o Brasil se destaca no ramo das exportações, no aumento do nível de escolarização e no aumento da produção acadêmico-científica e que, portanto, haja, atualmente, um cenário em que existe a necessidade de que se faça a versão de textos nos mais variados assuntos, de acordo com Hoff e Flores (2015), há uma certa resistência por parte de alguns tradutores, que criticam e até mesmo descartam essa prática, alegando ser difícil ou, até mesmo, impossível.

Ao pensar sobre o pouco trabalho teórico desenvolvido no que diz respeito à versão enquanto processo tradutório e às suas especificidades e, ainda, sobretudo à versão literária, um desafio me veio à mente: pensar como seria a versão de um conto de Caio Fernando

Abreu, originalmente em português, para a língua inglesa e que tipos de mecanismos, de estratégias e de conhecimento se fariam necessários para viabilizar uma versão bem sucedida.

Com vistas a delinear o olhar com que analisei a versão do conto e escrutinar algumas reflexões, optei por pensar o texto vertido sob o ponto de vista do sentido. Para tanto, utilizei o livro de Paul Ricoeur, *Sobre a Tradução* (2012), para embasar as minhas observações.

Paul Ricoeur afirma que o prazer da tradução está no luto da tradução absoluta, isto é, na renúncia ao ideal de uma tradução perfeita. Não se pode ignorar a diferença entre o próprio e o estrangeiro, de modo que algo sempre será perdido em uma tradução. Para Ricoeur, a tradução está, sobretudo, na interpretação. O sentido, em seus diversos níveis, não é algo que possa ser presumido e, assim, extraído do interior de uma língua e inserido em outra, uma vez que ele, o sentido, está entrelaçado fortemente em sua própria língua, podendo estar representado desde um morfema até a sonoridade de uma palavra. Segundo o autor, o sentido deve ser reconstruído na língua de chegada através da criação de uma tensão comparativa que transcende o nível conceitual das palavras e das frases, pois opera no nível da reflexão, levando em conta, principalmente, o sentido das palavras, uma vez que portam indicações semânticas. Tanto mais difícil seria quando de uma tradução literária, em que as palavras, não raro, têm justamente o seu sentido frequentemente coadunado ao seu ritmo.

Em uma versão, mais uma vez, o processo se torna assaz mais complexo, uma vez que, por mais que o tradutor possua uma incrível habilidade na outra língua, muito dificilmente terá o mesmo nível de competência para hospedar unidades portadoras de sentido em outros moldes que sejam capazes de preservá-los na sua totalidade, ou seja, sempre haverá alguma perda ao apresentar a mensagem na língua original em contextos delineados pela outra língua, de acordo com a sua visão de mundo e as suas formas de categorizar os itens da língua.

Partindo da versão do conto “À beira do mar aberto” que fiz, mostro como, através da dificuldade de reconstruir o sentido e das ações designadas por alguns verbos bem pontuais que foram criados pelo próprio autor, o processo tradutório da versão recruta diferentes ferramentas do tradutor e, por isso, deve ser mais profundamente estudado pela comunidade acadêmica, dado a sua demanda crescente no mercado atual. Ademais, a partir das discussões levantadas por esse processo tradutório, examino como o texto em língua materna pode

contribuir para que possamos alicerçar o nosso entendimento de partida quando da versão do mesmo para outra língua, devido, principalmente, à já mencionada noção intuitiva. Para embasar essa reflexão, optei por atentar ao sentido, isto é, como ele é interpretado e, assim, reconstruído na língua de chegada e, ainda, como ele é alojado nos moldes da língua inglesa e que tipos de perda há nesse processo, perdas essas que pertencem ao domínio do processo de versão.

No capítulo seguinte, desenvolvo algumas reflexões, a partir de alguns teóricos que discutem o processo da tradução, cujas ideias adaptei ao processo da versão para mostrar as diferenças existentes entre esses dois processos.

1. ALGUNS TEÓRICOS DA TRADUÇÃO PARA PENSAR A VERSÃO

Segundo Michaël Oustinoff, no livro *Tradução: história, teorias e métodos* “a língua dá forma ao pensamento” (OUSTINOFF, 2011, p. 21), ou seja, a língua oferece subsídios para estruturar o pensamento. Ao se tomar consciência dessa densidade da língua, do nível em que língua e pensamento estão extremamente conectados, não é de se estranhar que haja uma tendência de cada falante nativo em identificar a sua língua com a realidade, construir a sua visão de mundo a partir do “casamento instintivo” entre a sua língua e o seu pensamento. Uma língua não é feita apenas por palavras. “Cada uma encerra uma ‘visão’ de mundo própria” (OUSTINOFF, 2011, p. 18 e 19).

Esse fato, apesar de muito importante, acarreta limitações para a tradução. O tradutor, fiel à sua língua materna, por vezes pode não conseguir dar conta de registrar na sua própria língua uma mensagem com a mesma especificidade que o texto original apresenta, ou melhor, não consegue estruturá-la da mesma maneira, ou, ainda, em contrapartida, consegue registrá-la de maneira mais específica do que a mensagem do texto original requer, dependendo da língua com a qual ele/ela está trabalhando e as suas diversas categorizações, o que nem sempre é vantajoso, pelo menos no que diz respeito à fidelidade do texto – ainda que se discuta esta –, distanciando-se do real significado da mensagem, uma vez que pode implicar a obrigatoriedade de especificar o que no original está vago, como, por exemplo, questões de gênero ou número.

Em se tratando de tradução literária *versus* tradução técnica, vale ressaltar que, na tradução literária, a linguística de corpus, por exemplo, não teria tanta valia quanto para a tradução técnica, uma vez que, na literária, a equivalência se dá muito menos em nível lexical do que sintático ou, ainda, a equivalência pode ir além, muitas vezes em nível semântico.

Ao estruturar o pensamento pela e na língua, as diferentes culturas categorizaram, ao longo dos anos, de infinitas maneiras diferentes, o seu léxico e a sua gramática, que implicaram a sua visão de mundo, única, e não há tradução que consiga abarcar todo esse fenômeno e reproduzi-lo na sua integralidade sem nenhuma perda, e não há meios de que a terminologia possa valer-se para poder afirmar que uma língua pode ser traduzida fidedignamente em qualquer outra língua – sobretudo na tradução literária, em que a

terminologia não consegue fornecer tanta eficácia. Se fosse possível, seria vão discutir sobre tradução. Discutimo-la, entretanto, uma vez que toda discussão acerca da tradução está ancorada nas dificuldades do processo devido às diferenças, mas, mais do que isso, devido às peculiaridades que cada língua apresenta na sua maneira de ver e de categorizar o mundo e, em sendo assim, discorreremos acerca dos – quase – infinitos meios de – tentar – reproduzir tais especificidades na língua de chegada.

Ernani Ssó, no prefácio de sua tradução de *Dom Quixote de la Mancha* (2012), faz algumas observações interessantes acerca de dois polos: um mais literal e outro mais livre. Quanto ao literal, o tradutor afirma que “as palavras não têm a consistência dos números” (2012, p.12). O número sete, em uma conta, vale sete em qualquer parte do mundo. A palavra “sete”, contudo, pode evocar sorte, mentira, esoterismo. A cultura e o lugar implicam alterações no significado de uma palavra. Além disso, há os ritmos e os modos de dizer de cada língua. Ao contrário do que muitos teóricos afirmam, a tradução literal não está ligada à fidelidade de um texto. Fiel a quê? Fiel a quem? A tradução literal, segundo Ernani Ssó, pode ser justamente o avesso da fidelidade, e o não entendimento dessa obviedade faz com que muitos tradutores caiam, no caso, em um portunhol, deixando de lado “pequenos detalhes” que podem fazer uma grande diferença para o aprimoramento daquela tradução.

Quanto ao lado alheio à literalidade, em contrapartida, Ernani diz ser compreensível que o tradutor se aproxime do polo mais livre, sobretudo diante de Cervantes, conhecido pelo seu estilo desleixado. Entretanto, Cervantes, apesar do desleixo, é fluente. A obra possui uma energia e uma graça que se perderiam no momento em que se alterasse algo além do estritamente necessário. Sobre esse ponto, Ernani afirma que:

uma tradução é meio como andar na corda bamba. Pode-se fazer uma ou outra pirueta, mas saltar da corda, mesmo para cair de pé com a elegância devida, é outro espetáculo. Se me passei numa ou noutra frase ou palavra, foi em nome da clareza e do vigor. Na hora do aperto, prefiro ser mais fiel ao Quixote que a Cervantes. (SSÓ, 2012, p. 13)

Em outras palavras, o tradutor deve ser fiel, sobretudo, ao sentido e, ao mesmo tempo, não alterar mais coisas do que o texto requer também em prol do sentido. Alterações mais incisivas apenas devem ser feitas quando não há outra opção, com vistas a facilitar o entendimento do texto na língua para a qual se está traduzindo.

Roman Jakobson, em seu livro *Linguística e Comunicação*, afirma que “a ausência de certos processos gramaticais na [língua]¹ para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original” (JAKOBSON, 2010, p. 85). Contudo, cada língua possui as suas próprias “limitações” frente a todas as outras e, concomitantemente, a ausência de certos processos gramaticais, e isso se reflete na língua de chegada, ou seja, impossibilita a tradução literal da totalidade da informação. Por tradução literal, refiro-me àquela que mantém a mesma ordem das palavras e, ao mesmo tempo, o sentido. É possível que se produza um efeito equivalente, mas o fato de a informação, na tradução, estar recodificada em outro processo gramatical, já compromete a tradução, sobretudo a literal, ou, ainda que se consiga preservar o significado da mensagem, compromete a totalidade dessa informação. Em outras palavras, alguma coisa se perde. Aliás, a própria “recodificação” se compromete, uma vez que entendo recodificação como por exatamente a mesma coisa – a mensagem, no caso – em outro código, sem que prejuízo nenhum seja observado.

Para Paul Ricoeur, a tradução está, sobretudo, na interpretação. O sentido, em seus diversos níveis, não é algo que possa ser presumido e, assim, extraído do interior de uma língua e inserido em outra, uma vez que ele, o sentido, está entrelaçado fortemente em sua própria língua, podendo estar representado por um morfema até a sonoridade de uma palavra, isto é, o sabor sonoro das palavras que muitas vezes portam indicações semânticas. Segundo o autor, o sentido deve ser reconstruído na língua de chegada através da criação de uma tensão comparativa que transcende o nível conceitual das palavras e das frases, pois opera no nível da reflexão. Tanto mais difícil seria quando de uma tradução literária, uma vez que o sentido desempenha um papel fundamental no que diz respeito à interpretação.

Como já dito, Ricoeur afirma que o prazer da tradução está no luto da tradução absoluta, isto é, na renúncia ao ideal de uma tradução perfeita. Segundo ele, a construção do comparável seria, portanto, uma sábia tentativa de se criar uma relação entre as línguas, com vistas a possibilitar um diálogo intercultural. Paul Ricoeur, embora discorra sobre as perdas

¹ Apesar de a edição consultada trazer a palavra “linguagem” no lugar de língua, que é claramente o significado pretendido, entendo que se trata de um erro de tradução. Também não se pode descartar a possibilidade de que, por ocasião da escrita original de Jakobson, a distinção entre língua e linguagem não estivesse ainda plenamente estabelecida. Assim, tendo por linguagem a capacidade de o ser humano produzir, desenvolver e compreender a língua, e tomando como exemplo o fato de a criança nascer apta para adquirir quaisquer fonemas de quaisquer línguas e depois restringi-los – no seu espectro, a partir da aquisição de sua(s) língua(s) -, por exemplo, a linguagem abarca todos os sistemas, incluindo todos os seus processos gramaticais e a ausência de todos os outros.

existentes em todo processo tradutório, sinaliza também um ganho, que seria essa possibilidade de diálogo entre culturas, que será oportunamente desenvolvida na sequência deste trabalho. Há, através da construção do comparável, que se identificar o mesmo no outro e o outro no mesmo, o que não implica que essa construção do comparável se encerre com o triunfo da identidade, pois, na verdade, o que há são produções sempre provisórias de semelhanças.

O autor afirma ainda que:

É justamente desse ganho sem perda que é preciso fazer o luto até a aceitação da diferença incontornável do próprio e do estrangeiro. A universalidade recobrada gostaria de suprimir a memória do estrangeiro e talvez o amor da própria língua, na raiva do provincianismo de língua materna. Uma tal universalidade apagando sua própria história faria de todos estrangeiros a si mesmos, apátridas da linguagem, exilados que teriam renunciado à procura do asilo de uma língua de acolhida. Em resumo, nômades errantes. (RICOEUR, 2012, p. 29)

Assim, a partir da aceitação dessa impossibilidade de traduzir um texto em sua plenitude e de veicular a totalidade das suas informações, perde-se um pouco da prepotência em tomar sempre a própria língua como modelo e tentar encaixar outros tantos infinitos textos em nossos próprios moldes, cortando grande parte da sua história e da sua realidade e forçando-os a serem pensados a partir da nossa visão de mundo.

Ao se pensar nessa reconstrução de sentido, a partir desse encaixe nos moldes de uma língua, em uma versão, mais uma vez, o processo se torna assaz mais complexo, uma vez que muito dificilmente o tradutor terá o mesmo nível de competência para hospedar as palavras da sua língua e os seus respectivos significados em outros moldes que sejam capazes de preservá-los na sua totalidade, ou seja, sempre haverá alguma perda ao apresentar a mensagem na língua materna em contextos delineados pela outra língua.

Devido ao fato de as línguas diferirem, muitas vezes e muito antes dos campos semânticos, nas suas sintaxes não equivalentes e na maneira como as suas frases veiculam diferentes heranças culturais, o processo da construção do comparável torna-se bem complexo. Pensando novamente na versão, o processo se torna mais complexo ainda, pois, diferentemente da tradução, aqui se está pensando no processo de realocação das nossas palavras, carregadas de sentidos ou até mesmo de conotações afetivas que percebemos mais prontamente, em categorizações e em moldes com os quais provavelmente não nos relacionamos de forma equânime.

Ademais, além de questões linguísticas, há também a questão cultural. Como mencionado, estando a língua estruturada no pensamento e seu uso sendo dependente das diferentes – e infinitas – categorizações feitas pelos seus falantes, há de levar-se em conta questões culturais envolvidas na construção desse texto e, sobretudo, há de reconhecer-se o consentimento da perda que haverá na tradução ou versão desse mesmo texto, aspectos que a língua de chegada não abarcará.

Além disso, Ricoeur questiona sobre “o que dizer das conotações meio mudas que sobrecarregam as denotações mais precisas do vocabulário de origem e flutuam de certo modo entre os signos, as frases, as sequências curtas ou longas” (RICOEUR, 2012, p. 25). Esse nível sutil, figurado da semântica, que rouba a palavra do seu significado engessado e lhe atribui sentidos outros, requer, na tradução e ainda mais na versão, que o tradutor possua extrema competência para lidar com esse tipo de processo na construção do comparável.

Em termos de teorias específicas que discutam a versão e reflitam, através de suas especificidades, sobre o seu papel nos estudos de tradução, há uma falha muito grande. Muitos autores tratam a versão como uma tradução, mas não estão levando em conta alguns aspectos pontuais que trago nesse trabalho, como, por exemplo, o fato de a língua estar estruturada no pensamento e, portanto, fazer parte da experiência sócio-afetiva de formação do sujeito falante, a importância essencial do sentido em textos literários – sentido e intuição que talvez falem ao tradutor quando estiver lidando com a versão de um texto –, as inúmeras maneiras como as línguas categorizam a sua visão de mundo e, ainda, a perda quando da reconstrução do sentido em outra língua que não a original.

Muitos trabalhos têm sido realizados nas últimas décadas, como, por exemplo, na lexicografia, na linguística de corpus e na linguística comparada – que comparam as estruturas das línguas, geralmente da mesma família, com vistas a estabelecer relações de parentesco. Contudo, parece haver uma falha em trabalhos que priorizam a análise de estruturas semânticas das línguas, trabalhos que analisassem o sentido entre textos literários de duas línguas distintas, por exemplo, a fim de aprimorar nosso entendimento acerca do sentido, para que tenhamos um embasamento mais contundente para pensar a tradução, sobretudo a literal, e, mais especificamente, a versão, sobretudo a literária.

2. LEITURA

2.1 O Diálogo entre Sistemas Literários

Muito embora se tenha pensado em uma literatura mundial já no século XIX, quando da noção de *Weltliteratur* outrora proposta por Goethe, que pressupunha uma comunicação entre nações no âmbito literário, porém com identidades próprias, essa noção se tornou ultrapassada, uma vez que esse conceito remete à sua origem eurocêntrica. Ao se levar em conta, no entanto, que nações cujas línguas eram e são oriundas do latim vulgar, por exemplo, advêm de uma mesma identidade em suas bases e que, portanto, não possuem comunicação apenas no nível literário, começou-se a pensar sobre uma literatura planetária, que seria, de acordo com René Etiemble (apud CARVALHAL, 2009, p. 126), uma comunidade textual, isto é, textos que dialogam.

Nesse contexto, o termo intertextualidade, cunhado por Julia Kristeva, em 1966, surge para definir uma linguagem poética dupla entre escrita/leitura, quando, na verdade, a teoria do texto proporrá que o texto literário é um “feixe de conexões”, um “diálogo de várias escrituras”. As relações passam a ser estabelecidas no conjunto dos textos, através da ligação que eles possuem, seja em suas bases linguísticas ou extralinguísticas. O texto possui palavras que não somente as próprias – ou seja, possui uma natureza heterotextual. Michel Riffaterre (apud CARVALHAL, 2009, p. 127) proporrá que todo texto possui uma “indireção semântica”, ou seja, a obra possui significados outros além do que apenas diz, uma vez que absorve outros significados dos textos com os quais dialoga dentro da proposta comunidade textual. A palavra é, assim, “dupla”, posto que, além de pertencer ao texto propriamente dito, pertence a textos precedentes – e diferentes, obviamente – e pertence, ainda, a quem a escreveu e a quem a lerá, através da extração e da atribuição de sentidos.

Em sendo assim, no plano dessa literatura planetária, o conceito de propriedade privada se perde, uma vez que tudo contribui para a criação de um patrimônio comum. Esse patrimônio comum, segundo Ricardo Piglia (apud CARVALHAL, 2009, p. 126), seria constituído pela memória impessoal que o escritor possui, formada por citações que se comunicam em todas as línguas, e ele, ao escrever, retoma e descarta recordações pessoais.

Em suma, a comunidade textual é formada por infinitos textos que dialogam e isso se deve, em grande parte, por essa troca, por esses reveses de experiências, memórias ou esquecimentos de que o autor se vale para permear sua obra, formando, assim, um imenso patrimônio comum que os escritores acessam consciente ou inconscientemente.

A partir de alguns elementos mais ou menos fixos que se repetem convencionalmente, é possível que se vislumbre uma continuidade literária entre alguns textos, e esses textos, por sua vez, adquirirão uma representatividade no âmbito da literatura planetária, o que, por vezes, pode acabar por configurar um gênero literário, dada as semelhanças entre alguns textos.

Notar-se-á que certos grupos de textos apresentarão traços comuns, isto é, um conjunto de dimensões formais e temáticas, fundamental para conferir-lhes uma comunicabilidade, um trânsito do literário, em que é possível construir um traçado de leitura, que sugerirá uma linha de pensamento para que possamos estabelecer as relações entre os textos, imersos no grande grupo que é a comunidade textual.

De acordo com Tânia Carvalhal, mais do que analisar as fontes de uma obra, deve-se analisar a funcionalidade das mesmas na obra, ou seja, como e de que maneira, ao apropriar-se de uma fonte, isso implicará a configuração pessoal da nova obra e daí para o conjunto maior nesse grande sistema da literatura planetária.

Segundo o crítico Itamar Even Zohar (apud CARVALHAL, 2009, p. 132–133), que desenvolveu a noção de polissistema, a literatura é um sistema de sistemas. Há conjuntos de textos que se comunicam através de convenções que são estabelecidas e que garantem as suas continuidades literárias e que, por sua vez, farão parte de um sistema maior, a literatura planetária já mencionada e que poderão, ainda, estabelecer áreas de contato e de interferências entre suas literaturas. Tal desenvolvimento seria impossível isoladamente.

Verena Lindemann (2014), na resenha do livro *Against World Literature: on the politics of untranslatability*, de Emily Apter, defende que se desenvolva uma literatura comparada em uma perspectiva mundial sem que se imponham valores hegemônicos da tradição ocidental ao mundo. Lindemann (2014) adverte que deveríamos esforçarmo-nos mais para estruturar literaturas mundiais como grandiosas coleções de cânones nacionais dedicadas ao coletivismo, em que os leitores são contribuintes no processo de *world-making*. Em

Translation Zone, segundo Anthony Pym (apud LINDEMANN, 2014, p. 3), Apter já defendia que a literatura comparada tivesse por foco a tradução e que também se reorientasse os estudos de tradução a fim de que a tradução ultrapassasse as barreiras linguísticas ou textuais do original.

Lindemann também afirma que a autora critica a ideia de uma universalidade que se pretenda pertencente a um determinado contexto cultural, pois toda obra, ao se difundir, principalmente através de traduções internacionais, absorve imaginários nacionais e, com isso, impõe-se ao mundo. O foco de Apter, nesse livro, parece ser o resultado da cristalização de um pensamento sobre tradução, concentrando-se no que se perde – “mistranslation”, embora a autora não tenha definido o seu significado exato –, sobretudo quando da tradução de conceitos filosóficos, que envolvem diferentes categorizações e ideologias.

De acordo com Lawrence Raw (2015), Apter afirma que o intraduzível tem poder, uma vez que esse poder está na natureza das palavras e no seu relacionamento – ou na falta de relação – com as outras. Para compreender o que essas palavras significam em diferentes contextos, é necessário que se tenha conhecimento da cultura de origem e da cultura de chegada, o que parece faltar na prática tradutória atual, que busca, ainda hoje, trazer as palavras para o seio da tradição anglo-americana, que tem sua ênfase no senso comum, esvaziando as conotações culturais de profundidade de sentido em relação ao original.

Harish Trevidi, em seu artigo “Translating Culture vs. Cultural Translation” (2002), fala sobre a mudança de foco, a partir do século XIX, de visões eurocêntricas quando do boom da versão para o inglês de autores russos. Mudança essa que ficou mais evidente no século XX, com as versões para o inglês de autores latino-americanos e leste-europeus. De acordo com Trevidi, alguns itens muito específicos para a tradução são chamados de “*culture-specific*”. Nos mesmos moldes, constatou-se que não apenas esses itens eram particulares de uma língua, mas a língua como um todo era específica àquela determinada cultura.

Essas literaturas, trazidas ao conhecimento das pessoas através de traduções, transformaram a visão que elas tinham até então de literatura. Começou-se a pensar, portanto, que textos, sobretudo os literários, eram portadores não apenas de linguagem, mas de cultura, ou seja, a língua é um meio de transportar a cultura.

Como Arjun Appadurai brilhantemente nos mostrou em sua obra *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996), citado por Claudia de Lima Costa (2012), os fluxos diaspóricos, além dos tecnológicos, imagéticos, financeiros e ideológicos, criaram interconexões e rupturas tão complexas entre o local e o global que tornaram obsoletas as maneiras convencionais de descrever o mundo sociocultural. Desse fato, advém a crítica pós-colonial, com vistas a tentar suprir essa lacuna deixada por esses fluxos todos e pelas instabilidades do capitalismo contemporâneo que engloba, por sua vez, relações de poder. O pós-colonial surge para tentar entender as bases dessas novas relações no nível do global.

Cumprido ressaltar que diversas teorias, tecidas pelo olhar de diversos teóricos, também estão em trânsito através desses fluxos. A tradução tem um novo papel, ainda de acordo com Claudia; o de analisar os pontos de intersecção entre culturas [transculturização]² no nível local e global e, também, de analisar a representação do poder das línguas na formação de imaginários sociais.

Claudia afirma que

a tradução excede o processo linguístico de transferências de significados de uma linguagem para outra e busca abarcar o próprio ato de enunciação – quando falamos estamos sempre já engajadas na tradução, tanto para nós mesmas/os quanto para a/o outra/o. Se falar já implica traduzir e se a tradução é um processo de abertura à/a outra/o, nele a identidade e a alteridade se misturam, tornando o ato tradutório um processo de des-localamento. Na tradução, há a obrigação moral e política de nos desenraizarmos, de vivermos, mesmo que temporariamente, sem teto para que a/o outra/o possa habitar, também provisoriamente, nossos lugares. Traduzir significa ir e vir (*'world' - traveling* para Lugones [*"Playfulness, 'World' -Traveling"*]), estar no entrelugar (Santiago), na zona de contato (Pratt), ou na fronteira (Anzaldúa *Borderlands/La Frontera*). Significa, enfim, existir sempre des-localada/o. (COSTA, 2012, p. 44)

A tradução seria, nesses moldes, um processo que nunca se encerra, e sim apenas uma negociação visando à “inteligibilidade mútua” (COSTA, 2012, p. 44). Traduzir é, de um lado, tornar o discurso inteligível a ponto que o outro possa identificar-se e, por outro lado e ao mesmo tempo, fazer com que o mesmo não perca algumas das suas marcas que significam dentro da sua cultura e que significam para o próprio texto.

² Na resenha do livro de Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Maria Helena Pereira Toledo Machado (USP) apresenta o conceito de transculturização, entendido por zona de contato, em termos de apropriações, à medida em que nativos e europeus trocaram aspectos de suas culturas. O termo foi criado por Fernando Ortiz na década de 1940 e correlacionado ao universo de trocas culturais; entretanto, seu uso na obra de Pratt sugere um universo mais amplo, “que é o da constituição de repertórios de símbolos, imagens e discursos que conformam um modo ou estilo cognitivo e um repertório semântico e imagético por meio do qual o outro colonial passa a ser abordado” (MACHADO, 2000, p. 282–283).

Em se tratando de tradução e, mais especificamente – para atender os objetivos desse trabalho -, da versão de um texto, sobretudo o texto literário, esses aspectos não podem ser de maneira alguma ignorados. O texto a ser vertido já pertence a um sistema literário, já possui o seu papel, foi escrito de acordo com as experiências, a visão de mundo do autor, foi pensado a partir de algumas problematizações e questionamentos, e todas essas questões intrinsicamente fazem parte do texto.

No texto vertido para este trabalho, Caio Fernando Abreu utiliza com frequência, por exemplo, adjetivos em posições que seriam de advérbios. Muito embora a língua inglesa não aceite gramaticalmente essa característica da escrita de Caio e eu tenha precisado recorrer a advérbios na versão, era necessário marcá-la de alguma forma. Para tanto, optei por manter a posição gramatical feita em português, isto é, de conservar os advérbios pospostos aos verbos, quando da realização da versão, uma vez que o autor, ao fazer uso desse procedimento, quis que o leitor extraísse algum significado dessa leitura.

Na minha leitura, Caio utiliza esses adjetivos em posições de advérbios com o intuito de chegar mais perto do âmago do significado que ele incessantemente busca nos seus escritos. Em outras palavras, Caio quer aproximar o leitor daquela cena, quer revelar-lhe o verdadeiro sentido do que está dizendo.

A exemplo de ter mantido essa característica marcante no conto, também mantive a estrutura do original, que não possui divisão de parágrafos e de frases, é marcado apenas por vírgulas, o que confere ao conto a rítmica e a sensação – angústia – necessárias.

Essas e outras decisões foram tomadas levando em conta que todo texto possui o seu significado em vários níveis, e não somente a nível lexical e semântico, há todo um aparato cultural atrás de quem o escreveu e as mais variadas intenções quando da escrita do mesmo.

A tradução – e a versão – passou a ser concebida como uma negociação entre duas culturas em detrimento de duas línguas. A noção de tradução foi expandida e não mais foi feita a partir das palavras, frases, parágrafos ou mesmo textos, mas, sobretudo, entre a língua como um todo e a cultura em que aquele texto foi constituído.

2.2 A Leitura de Autores Intimistas

O gênero literário da literatura intimista, assim categorizado por abarcar a escrita de alguns escritores a partir da década de 1940 que compartilhavam algumas características, como o próprio nome sugere, está relacionado a questões de âmbito individual, ou melhor, à representação de uma certa individualidade tal como desenvolvida principalmente por Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu, autores que menciono neste trabalho.

Contradições, desejos, medos, incompreensão de si, insegurança (social, pessoal), impotência e sensação de inadequação são alguns dos temas trazidos e desenvolvidos por esses autores. Dessa forma, a leitura de textos intimistas requer, antes de mais nada e sobretudo, que se tenha uma certa inclinação, conhecimento e mesmo uma sensibilidade para com essas questões que permeiam suas obras.

As personagens desses autores, frequentemente, não têm muito contato com o mundo exterior. São reclusas e se comunicam com o leitor através dos seus próprios fluxos de consciência. As histórias, não raro, têm o enredo em segundo plano, uma vez que, na literatura intimista, o que realmente importa é que o leitor acompanhe o fluxo de consciência da personagem principal e, ao acompanhá-lo, tenha do enredo da história apenas o que lhe for necessário para compreender o(s) dilema(s) da personagem.

Esses temas de caráter individual são trazidos para as histórias desses autores através de conflitos instalados na psique, questões espirituais, morais e metafísicas. Além disso, as personagens visitam, questionam, negam ou reafirmam esses temas como pertencentes ao ser humano, quer expondo as suas fragilidades ou sabendo-o capaz de algumas atrocidades.

A escritora Clarice Lispector se destacou pela maneira com que conseguiu apresentar-nos o ser humano sob os mais diversos olhares com toda a imperfeição e toda a incompreensão de si e do mundo.

Clarice, em seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1998), cita o filósofo Baruch Spinoza, que se debruçou sobre diversas questões metafísicas e foi um crítico ferrenho da Bíblia, por afirmar que Deus é o mecanismo imanente da natureza e a Bíblia é uma obra metafórico-alegórica que não exprime a verdade de Deus. No romance, Clarice afirma que

Joana – a protagonista – não rezava porque rezar significava pedir a Deus que aliviasse uma dor, e a dor precisava ser sentida, uma vez que faz parte do autoconhecimento. A autora, através do brilhantismo e do ineditismo com que conseguia conferir certa objetividade à subjetividade do ser humano, e, independentemente de escancarar a imperfeição deste, permeou sua obra com paixão tal que provou, através de diversos contos, crônicas e romances, ser louvável refletir e – tentar – entender o ser humano e, ainda, mesmo a sua incompreensão. Clarice convida o leitor a acompanhá-la nas questões que levanta a partir dos fluxos de consciência das suas personagens para que o mesmo possa refletir sobre esse lado íntimo – seja ele benéfico ou sombrio – do ser humano e, não raro, para não chegar a resposta alguma acerca das razões que motivam os mais diversos atos dos seres humanos.

De acordo com Sergius Gonzaga (2012), a obra de Clarice Lispector a coloca fora dos padrões tradicionais da literatura brasileira, uma vez que introduziu novos elementos temáticos e aprofundou procedimentos narrativos, como, por exemplo, o interesse em escrutinar a existência subjetiva das personagens e o monólogo interior, isto é, não-pronunciado, em que a personagem, ao se questionar, traça uma linha de raciocínio e estabelece o seu fluxo de consciência.

Sob esse mesmo prisma da literatura intimista, e, mais precisamente, do fluxo de consciência, Caio Fernando Abreu alicerçou toda a sua obra, na tentativa incessante de procurar desvendar os atos dos seres humanos. Seja através da sua homossexualidade, do preconceito, da época ou, ainda, da sua doença – o vírus HIV -, o autor busca, imerso nesse mundo e através do fluxo de consciência – muitas vezes o seu próprio fluxo de consciência confundindo-se com o das personagens –, manifestar essas e outras questões de cunho pessoal, tendo em Clarice sua grande inspiração.

Ao final do romance intitulado *Morangos Mofados* (2005), que Caio publicou pela primeira vez em 1982, há uma carta que o autor escreveu a Zézim, em que diz:

Eu conheci razoavelmente bem Clarice Lispector. Ela era infelicíssima, Zézim. A primeira vez que conversamos eu chorei depois a noite inteira, porque ela inteirinha me doía, porque parecia se doer também, de tanta compreensão sangrada de tudo. Te falo nela porque Clarice, para mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de “meio doída”. Porque se entregou completamente ao seu trabalho de criar. Mergulhou na sua própria *trip* e foi inventando caminhos, na maior solidão. Como Joyce. Como Kafka, louco e só lá em Praga. Como Van Gogh. Como Artaud. Ou Rimbaud. (ABREU, 2005, p. 154)

Caio, ao se inspirar na obra de Clarice, deixou o seu legado, a sua contribuição para a literatura intimista. Hoje, qualquer um que queira entender o que é e qual o papel da literatura intimista precisa ler minimamente esses dois autores e entender as suas propostas. Ambos convidam o leitor a refletir, visitar e revisitar o indivíduo – sempre em conflito com questões internas –, com toda a imperfeição que este possui.

Em seu conto intitulado “Sem Ana, blues”, do mesmo livro do conto vertido para as reflexões deste trabalho, Caio põe brilhantemente em palavras o fluxo de consciência da personagem. Entretanto, mais do que isso, o autor consegue expor muitos dos ciclos pelos quais muitas pessoas passam após uma desilusão amorosa, ainda que passem por muitos deles inconscientemente. No conto, o narrador assim os apresenta: o do sofrimento, o da tentativa de preencher o vazio com outra pessoa, o da fase dos búzios e cartas de Tarot e o das transformações.

No conto, o narrador teoriza um pouco sobre uma vida com e sem a pessoa com que outrora se teve um relacionamento:

Eu pensava assim: *quando Ana me deixou* – e essa não continuação era a única espécie de continuação que vinha. Entre aquele *quando* e aquele *depois*, não havia nada mais na minha cabeça nem na minha vida além do espaço em branco deixado pela ausência de Ana, embora eu pudesse preenchê-lo – esse espaço em branco sem Ana – de muitas formas, tantas quantas quisesse, com palavras ou ações. Ou não palavras e não ações, porque o silêncio e a imobilidade foram dois dos jeitos menos dolorosos que encontrei, naquele tempo, para ocupar meus dias, meu apartamento, minha cama, meus passeios, meus jantares, meus pensamentos, minhas trepadas e todas essas outras coisas que formam uma vida com ou sem alguém como Ana dentro dela. (ABREU, 2010,p. 45)

Entretanto, após discorrer sobre toda uma descoberta de um mundo sem Ana, cheio de possibilidades e de pessoas interessantes, o protagonista vê-se, de alguma maneira, preso àquele momento em que, completamente isolado do mundo – dentro de uma bolha de sabão –, encontrava-se parado no meio da sala com o bilhete de Ana em suas mãos.

Os romances de Caio Fernando Abreu, não raro, apresentam esse enredo cíclico em que a primeira e a última cenas se relacionam fortemente, o que pode representar um pouco do pensamento humano no que diz respeito a situações de abandono ou de desilusão amorosa. Representaria, por assim dizer, o andar em círculos de uma pessoa à procura de desculpas e praticando o autoengano com vistas a recuperar a sua estabilidade emocional, mas que no

fundo, entretanto, sente-se completamente sem rumo, pelo menos por um bom tempo, fingindo estar bem ou fingindo uma superação que nem sempre chega tão rápido.

Todavia, embora fortemente influenciado por Clarice Lispector, Caio certamente possui temas particulares que também contribuíram para que sua obra se consagrasse na literatura brasileira contemporânea, como, por exemplo, a juventude e a homossexualidade.

De acordo com Mairim Linck Piva (2001), um distanciamento histórico permite que se olhe uma obra mais objetivamente, a fim de avaliar suas qualidades estéticas e traçar um panorama mais abrangente do que foi produzido em um determinado período e, através dessa observação de conjunto, é possível encontrar influências e diferenciações que revelam características e qualidades que não necessariamente foram observadas na época da produção da obra.

Quanto à juventude, Antonio Hohlfeldt (apud PIVA, 2001, p. 226) afirma que Caio trouxe para os seus contos a marginalização a que a juventude dos anos sessenta foi submetida, não com o intuito de denunciar, mas de mostrar os múltiplos caminhos que a juventude buscava naquela época. Além disso, Hohlfeldt alega que Caio representou essa juventude mesmo na linguagem, através de novos vocábulos, signos e símbolos, o que é extremamente importante, além de representativo, na versão do conto deste trabalho.

Caio foi audaz na maneira como trabalhou a língua portuguesa em suas produções. Desenvolvida durante o período da ditadura militar de 1964 no Brasil, sua obra possui, geralmente, uma linguagem formal e simula seguir uma estrutura formal. Contudo, é nas entrelinhas que Caio realmente escreve.

No conto “Os companheiros”, do livro *Morangos Mofados* (2005), Caio retratou, através de metáforas e analogias, esse período da ditadura. Podemos fazer uma leitura de que os morcegos, que estão do lado de fora da casa, seriam os militares que estavam vigiando as pessoas. Devido à censura e à repressão, Caio e muitos outros autores e artistas valeram-se de analogias, metáforas e suposições para conseguirem expressar-se.

Na mensagem:

Mas queria dizer que, naquele momento, naquele fato suspenso em que nada acontecia, de repente e sem nenhum motivo, a Médica Curandeira (de passado guerrilheiro), o Ator Bufão (egresso de um seminário) e o Jornalista Cartomante (com raízes contraculturais) não estavam preocupados ou diminuídos pelo fato de

serem Caricaturalmente Representativos De Uma Geração, fosse qual fosse. A bem da verdade, revele-se em alto e bom som, embora por escrito: eles foram intensamente felizes enquanto nada acontecia. Pelo menos até que se ouvissem novamente os morcegos lá fora. Claro que não sabiam disso – da felicidade, não dos morcegos sinistramente audíveis – nem talvez saberão um dia; exatamente por isso é preciso que se diga, para que ninguém entenda, mas pelo menos fique registrado, em benefício de nada nem ninguém. Sendo completamente o que eram, inspiravam estufados de humanidade sem culpa (ABREU, 2010, p. 51-52)[,]

Caio claramente sugere, embora não possa explicitar, a felicidade das personagens no período em que nada acontecia – o período da ditadura –, salvo quando ouviam os barulhos dos morcegos lá fora. Ademais, sugere que, ainda que ninguém entenda – a mensagem –, é preciso que fique registrada.

Segundo Antônio Cândido (apud AZEVEDO, 2011, p. 130), devido à ditadura militar, com muita repressão, violência, tortura e inconformismo, muitos artistas se sentiam incitados a contragolpes. Não podiam, entretanto, fazer uma oposição clara. Dado esse cenário, houve uma produção grande de contos nesse e sobre esse período, destacando-se a vertente intimista, em que nos é apresentada a subjetividade em crise, devido aos – nas palavras de Guilherme de Azevedo – “desacertos com o mundo social” (AZEVEDO, 2011, p. 131).

Segundo Guilherme de Azevedo (2011), há, na narrativa de Caio, um indivíduo deslocado que assume a sua condição de marginal e, ainda que questione a sua existência e a sua realidade, vivencia seus desejos sexuais, a loucura, a sexualidade e as drogas. Cumpre ressaltar que as drogas, ao contrário do que se possa pressupor, foram introduzidas durante esse período como forma de manter os jovens apartados da ação sócio-política.

Ainda no mesmo livro, no conto “O dia em que Urano entrou em Escorpião”, o protagonista, que não tem o nome revelado na história – comum na obra de Caio –, entra afirmando que Urano entrara em Escorpião e fica incomodado pelo fato de seus amigos não o compreenderem. Em certo momento do conto, o protagonista utiliza uma frase em francês – *“L’être tend à affirmer une volonté lucide d’indépendance qui peut le conduire à une expression supérieure et originale de sa personnalité”* (ABREU, 2005, p. 34) –, propositalmente sem tradução, pois ele, ao repeti-la aos amigos, questionava justamente o fato de ninguém o compreender. O protagonista vai em direção à janela para jogar-se, porém os amigos o detêm. Ao final do conto, uma amiga do protagonista diz ao zelador que aquela era uma noite muito especial porque Urano entrara em Escorpião. Esse conto retrata a sensação de instabilidade daquele período em que a juventude oscilava entre pertencimento e não-

pertencimento, como manifesto, por exemplo, no fato de a personagem não possuir uma identidade.

Mesmo no último conto desse livro, “Aqueles dois”, em que Caio fala sobre uma relação homoafetiva entre dois colegas de trabalho, Raul e Saul, que haviam se apaixonado, o autor descreve de maneira sutil e delicada essa relação. Em outras palavras, a história dos personagens se passa em um nível discreto, no plano da insinuação, embora, em linhas gerais, fique clara a relação entre os protagonistas.

Em *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado pela primeira vez em 1988, Caio ousou um pouco mais com a linguagem e suas histórias. Marcado pela aprovação da Constituição da República Federativa do Brasil e a ruptura entre ditadura e democracia, esse ano foi fundamental para artistas que tiveram de adaptar a sua obra durante o período militar para não serem censurados.

A linguagem de Caio, em linhas gerais, é visivelmente mais leve, ele ousa mudar algumas estruturas, como, por exemplo, no conto vertido para esse trabalho, “À beira do mar aberto”, em que ele o escreve inteiro sem dividi-lo em frases ou parágrafos, marcando-o apenas com vírgulas, conferindo ao conto o sentimento de angústia e de conformismo pelo qual o/a protagonista passa.

Ademais, no último conto desse livro, que leva o mesmo nome, o autor fala sobre a inconstância dos dragões – aqui, uma analogia às pessoas com quem se teve um relacionamento que não perdurou –, que não se submetem a padrões impostos por algo ou alguém. Na passagem

[e]le gostava tanto dessas palavras começadas por *in* – *invisível*, *inviolável*, *incompreensível* –, que querem dizer o contrário do que deveriam. Ele próprio era inteiro o oposto do que deveria ser. A tal ponto que, quando o percebia intratável, para usar uma palavra que ele gostaria, suspeitava-o ao contrário: molhado de carinho. Pensava às vezes em tratá-lo dessa forma, pelo avesso, para que fôssemos mais felizes juntos. Nunca me atrevi. E, agora que se foi, é tarde demais para tentar requintadas harmonias (ABREU, 2010, p. 184)[.]

Caio traz novamente a sensação de inadequação de uma personagem que se rebela contra padrões preestabelecidos e que costuma ser o oposto do que se espera. Através da linguagem, a partir das palavras com o prefixo *-in*, que significam o contrário, ele traz ao conto,

novamente, porém agora de forma mais clara e leve, o sentimento de não-pertencimento da personagem.

Antonio de Pádua Dias da Silva (2014) afirma ser de suma importância que se analise a homossexualidade, uma vez que ela rompe com abordagens tradicionais, levantando novas perspectivas e revelando o avanço nas relações de poder, já que as personagens almejam a posições antes não possíveis para elas. De acordo com o mesmo autor, estudar essa produção permite abrir um horizonte para um maior entendimento desse campo de discussão que tem sido levantado por diversos autores, uma vez que

essa tendência contemporânea de fazer emergir questões *gays*, *lésbicas*, *queer*, homoafetivas reacende velhas discussões em torno de parte da produção autoral de escritores que não foram devidamente valorizados em sua época e, subsequentes, por questões não de ordem estética (em alguns casos, sim), mas de ordem 'ética', moral, religiosa e cultural, configurando forte preconceito e discriminação a autores e obras que buscam refletir o tema do amor entre iguais. (SILVA, 2014, p. 62-63)

Tal afirmação nos faz repensar toda a obra de Caio Fernando Abreu. Permeada, sobretudo, por dúvidas e incertezas quanto ao não-pertencimento à sociedade de então, o autor levanta em vários contos e romances o preconceito que estava de certa forma arraigado na forma como as pessoas viam a homossexualidade e a forma como as protagonistas eram violentamente agredidas, verbal e fisicamente. Estudar esse tipo de literatura é, antes de mais nada, expandir o conhecimento acerca de uma forma de amor que sempre existiu, ainda que exercida de forma reprimida.

Sobre o espaço físico gay, Antonio de Pádua Dias da Silva e Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (2007) afirmam que, pelo fato de a relação homoerótica ser considerada como transgressora por discursos dominantes, os elementos espaciais refletem esse “desvio” na literatura gay, configurando como cenários ambientes fechados e isolados com vistas a esconder esse tipo de relação.

Em vários contos, Caio apresenta justamente esse amor homoerótico em ambientes conforme os descritos por esses autores. Por exemplo, no conto “Aqueles dois”, do livro *Morangos Mofados* (2005), o autor descreve o afeto e os momentos íntimos dos personagens apenas em ambientes fechados em que os dois estavam sozinhos. O pouco que nos mostra do que poderíamos chamar de público é a desconfiança dos companheiros de trabalho que, ao suspeitarem da relação dos dois, levam a relação ao conhecimento do chefe, que os demite. Ainda que tenha ousado, no conto “Terça-feira gorda”, do mesmo livro, ao descrever uma

relação sexual à beira-mar após os personagens terem-se conhecido em uma noite de carnaval, a exemplo do conto “Aqueles dois”, algumas pessoas, ao verem a cena, agridem violentamente os personagens. No conto, ao fazer uma metáfora com uma fruta – o figo – caindo ao chão, Caio sugere a morte dos protagonistas.

Caio, em linhas gerais, conseguiu expor com louvor o seu anseio. Dentro das possibilidades e da mentalidade das pessoas da sociedade daquele período, Caio descreveu, sugeriu e revelou o que podia, mesmo através do que não disse.

No artigo “Narrar ou não narrar. Caio Fernando Abreu: o sujeito e o não-dito do discurso da AIDS em *Onde andaré Dulce Veiga?*”, Carlos André Ferreira (2011) afirma que é possível perceber, no romance, indícios de que o autor possuía o vírus HIV, ainda que não tenha explicitado esse fato. O protagonista – sem nome, o que pode ser sugestivo pela questão da doença e do anonimato – é um jornalista beirando os 40 anos que recebe a missão de encontrar Dulce Veiga, com a qual havia estado duas vezes, uma vez para entrevistá-la e outra quando, na tentativa de entrevistá-la, depara-se com ela drogada, com a filha chorando e o namorado, um guerrilheiro, fugindo da perseguição da ditadura militar nos anos 1960. Encontrá-la é, para ele, lembrar-se de um passado que ele, de certa forma, esquecerá, indo de encontro à verdade. Ferreira afirma que “é procurando Dulce que o narrador lançará o leitor (se lançará) no movimento pelo qual “lembrar-se” (o lembrar de si mesmo) o colocará em contato com aquilo que representou o “esquecer-se” (esquecer de si mesmo)” (FERREIRA, 2011, p. 126), o que intrinsecamente faz uma ligação com a doença, que, embora deva ser escondida, devido principalmente ao preconceito daquele tempo, será sempre lembrada pelo protagonista, possível portador do vírus.

Ademais, o protagonista recebe uma carta em que Pedro – personagem apenas mencionado – afirma estar contaminado e não querer matar o outro com o seu amor. Também menciona a má aparência frente ao espelho e as febres. O autor não trata da doença de forma clara, mas é possível depreendê-la através da narrativa.

Segundo Marcelo Secron Bessa (apud FERREIRA, 2011, p. 127), há duas leituras possíveis do romance: uma pelo viés da AIDS, embora Caio utilize uma linguagem elíptica, e outra em que o importante é encontrar Dulce Veiga. Através da nostalgia do passado, quando da entrevista do protagonista – jornalista – com Dulce Veiga, é possível fazer uma distinção entre passado, com expectativas e esperanças por dias melhores, e futuro, sem alternativas.

No conto “Dama da noite”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, Caio cita explicitamente a AIDS, em uma conversa de bar entre o protagonista e um menino:

Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. (ABREU, 2010, p. 113)

Nesse e em alguns outros contos, Caio trata do tema, geralmente apontando para uma vida sem perspectiva, relativamente de forma explícita para a sociedade daquele período, nos anos 1980 e 1990.

A partir da análise desses contos, percebemos como a literatura de cunho intimista se configurou na literatura brasileira. Tendo os enredos das histórias em segundo plano, seus romances, seus contos e suas crônicas estão de fato alicerçados no fluxo de consciência das personagens, que definitivamente conduz a reflexão, que confere vida às histórias. Uma narrativa focada no enredo, que não atentasse para o fluxo de consciência, para esses escritores, com certeza, não teria o mesmo efeito que eles conseguiram ao conferir objetividade – ou melhor, uma relativa sistematização – às emoções do sempre inconstante ser humano.

Nesse cenário da obra de Caio Fernando Abreu, chamou-me a atenção o conto “À beira do mar aberto”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. Dentre as múltiplas leituras que sempre podemos fazer dos contos de Caio, esse traz alguns pontos muito relevantes. Primeiramente, o/a personagem está à beira-mar e discorre sobre o amor a partir de perspectivas negativas. Contudo, durante todo o conto, é como se a sua fala entrasse no ritmo do mar, isto é, é possível perceber o vaivém das ondas na sua fala. Em outras palavras, é possível conferir um ritmo ao pensamento do/da personagem. Seu pensamento é cíclico, a partir do momento em que expõe todo o jogo que a outra pessoa pratica com ele/ela; depois de findo, recomeça. No que diz respeito à pontuação, o conto inicia com duas linhas e meia de pontos, o que pode sugerir a calma e o silêncio que aquela atmosfera marítima geralmente confere às pessoas, e segue com letra minúscula e sem qualquer marcação de parágrafo ou de frase durante todo o conto. As vírgulas também são utilizadas propositalmente, muitas vezes, para conferir ao conto uma rítmica. Ao final, mais três linhas de pontos sugerem uma continuação, um sentimento cíclico, indicando ao leitor que o jogo sempre recomeçará.

Ainda, no momento em que o mar recua, deixando pontos de luz na areia – que nada mais são do que água –, também há uma sensação de calma e de eternidade.

Expostos alguns pontos, como, por exemplo, algumas características do estilo de Caio Fernando Abreu e o uso do fluxo de consciência que conduz esse tipo de história, gostaria de conectá-los com a questão da tradução e, mais especificamente, da versão, isto é, de que maneira todas essas características tão intrínsecas a esse tipo de texto podem ser repensadas, recriadas e implantadas em outra língua.

3. VERSÃO: DA DEMANDA AO PROCESSO

A versão, como já foi mencionada nesse trabalho, requer algumas especificidades por parte de um tradutor basicamente porque não é tão fácil mexer com outra língua que não a nossa nos seus mais diversos níveis, sobretudo o semântico, que é o nível escolhido para essa análise, além de toda uma reflexão acerca da cultura a que um texto pertence.

Vale ressaltar que há, a exemplo da tradução, basicamente dois tipos de versão: a técnica, voltada às relações comerciais e cotidianas de comunicação internacional, e a literária, voltada a fluxos estéticos e simbólicos. Ambas podem, entretanto, ser objetos de análise para que sejamos capazes de refletir acerca dessa prática e, dessa forma, estarmos aptos a explorar mais as diferenças reivindicadas pela versão.

A demanda atual do processo tradutório da versão com frequência destaca a versão técnica. De acordo com Hoff e Flores (2015), alguns tradutores têm uma certa resistência à versão, alegando ser difícil ou, até mesmo, impossível.

Esses autores realizaram uma pesquisa em que analisaram a versão enquanto processo tradutório em três frentes: nos currículos dos cursos brasileiros de graduação e de pós-graduação (mestrado e doutorado) com ênfase em tradução, nas referências bibliográficas dessas grades curriculares e, por fim, em revistas científicas.

Na primeira etapa, nos cursos de graduação, das 93 grades curriculares reunidas, 81 foram analisadas, uma vez que 12 delas não contemplavam a tradução; em 36, não há disciplinas voltadas à versão. Em 19 cursos, há a inclusão da versão de alguma forma. Dez currículos oferecem disciplinas de tradução e de versão; desses, oito oferecem o mesmo número de disciplinas. Os 26 restantes, muito embora sejam currículos com ênfase em idiomas, não oferecem disciplinas práticas de tradução; versão, tampouco. O número de currículos que disponibiliza somente disciplinas práticas de tradução (36) representa quase o dobro do número de currículos que oferece alguma prática de versão (19). Embora não seja possível fechar exatamente essa conta no artigo original, esses números expressam que a versão não é muito contemplada na grande maioria dos cursos de graduação brasileiros.

Nos cursos de pós-graduação, dos quatro programas analisados, três não fazem nenhuma menção à versão e o único que faz apenas salienta a necessidade de pesquisa na área com vistas a atender à crescente demanda do mercado.

Para a análise das referências bibliográficas, na segunda etapa, os autores construíram uma lista com 54 referências – incluindo livros, artigos, capítulos de livros e enciclopédias – a partir das cinco instituições (das 24) que responderam à solicitação das listas. Quarenta e cinco itens foram consultados. Dessas, 38 não faziam nenhuma menção à versão, sendo que duas fazem referência ao termo versão, mas essa referência é à recepção de textos traduzidos no exterior.

Na terceira e última etapa, os autores analisaram 165 sumários de 11 revistas científicas brasileiras. Os artigos analisados revelaram que, em linhas gerais, há a discussão sobre obras traduzidas para outras línguas. Utilizei o termo “traduzidas” porque essas obras foram traduzidas por falantes nativos das línguas para as quais se traduziram esses textos e não são, portanto, versões. Para Hoff e Flores (2015), “portanto, nesses artigos não se estuda propriamente o fenômeno da versão” (HOFF e FLORES, 2015, p. 190).

A partir dessa pesquisa, é possível perceber que há pouca produção teórica que trate especificamente da versão, uma vez que muitos pesquisadores, tradutores e teóricos dizem tratar-se também de uma tradução. Em sendo assim, esse não-reconhecimento se reflete nos currículos planejados dos cursos, que acabam por não oferecer um espaço oportuno para que se discuta e se reflita sobre essa prática. Em outras palavras, apesar de haver uma crescente demanda por versão no mercado mundial atual, ela ainda é muito pouco explorada em ambientes acadêmicos.

Ainda que o artigo de Hoff e Flores (2015) atente para a necessidade de discutir-se a versão almejando principalmente à formação de bons profissionais que entrarão no mercado, que urge por versões sobretudo técnicas, vale ressaltar que delineei esse trabalho a partir de uma reflexão teórica acerca de uma versão literária de um conto de Caio Fernando Abreu porque, muito antes de quais ferramentas se farão necessárias em determinados tipos de versão – literária ou técnica –, há de reconhecer-se a especificidade da versão enquanto processo tradutório. Para essa finalidade, portanto, optei por analisar uma versão literária feita por mim, para encontrar dificuldades mais pontuais e poder discuti-las, sobretudo em nível semântico.

No livro de Paulo Rónai, *Tradução vivida* (1981) – sobre o qual gostaria de aproveitar uma citação para as reflexões desse trabalho –, o autor húngaro discorre sobre alguns percalços quando da tentativa de uma versão para o francês de alguns poemas húngaros, quando residiu em Paris. Ele afirma ter verificado que tradução e versão são duas operações que não possuem quase nada em comum.

Ao traduzirmos de uma língua estrangeira para a nossa, o problema central é o da compreensão completa. Procuramos penetrar o texto em todos os seus pormenores, compreender-lhe as intenções, situá-lo dentro do contexto cultural da civilização onde foi produzido. [...] Já na versão para o francês, o problema se deslocava. [...] Manejando uma língua que não seja a nossa, por melhor que a conheçamos, se podemos aprender o que nela se diz, falta-nos a intuição do que não se pode dizer. Ao escrevermos na língua materna, formulamos incessantemente com palavras conhecidas frases nunca dantes forjadas, mas um instinto misterioso elimina todas aquelas que o espírito da língua, embora não codificado, proibiria dizer. Esse instinto falta-nos em relação à língua alheia. (RÓNAI, 1981, p. 161–162)

Não se pode dizer que haja uma diferença abissal entre os processos de tradução e de versão, uma vez que as habilidades e a competência do tradutor é que irão nortear o grau de dificuldade que possa haver quando da realização de um desses processos tradutórios. Por exemplo, o tradutor deve possuir habilidades com as línguas de trabalho, estar familiarizado com as sintaxes das línguas, com o léxico – incluindo falsos cognatos, por exemplo –, dominar os – principais – campos semânticos. Essas e outras habilidades lhe conferirão a competência para a realização de um bom trabalho. Além disso, além de habilidades linguísticas, também é de suma importância que o tradutor possua conhecimento acerca da sua cultura e da cultura da sua língua de trabalho, uma vez que, independentemente do tipo de trabalho que lhe for solicitado, o conhecimento da cultura da língua para a qual se verterá um texto é essencial.

Todavia, por mais que o tradutor possua uma competência ímpar na língua para a qual irá verter um texto, a língua, como bem disse Michaël Oustinoff, dá forma ao pensamento e, portanto, é intrínseca e inseparável do pensamento, isto é, da maneira como aquele falante categoriza e vê o mundo. Se em uma tradução pode ser perigoso iniciar com um texto escrito em outra língua em que talvez não compreendamos alguma mensagem subliminar ou algumas sutilezas, hemos de poder realocá-lo em nossa língua com mais precisão, tendo o original – a língua que não nos é assaz familiar – como meio de consulta, além de ser possível, ainda, buscar informações em outras fontes, tantas vezes quantas forem necessárias. Na versão, contudo, embora partamos de uma compreensão maior – por vezes, quase que integral, total –

do texto na língua materna, por mais que possuamos uma competência afetiva, há uma dificuldade maior de trabalhar com a reconstrução do sentido em vários níveis na outra língua, isto é, faltará ao tradutor o trânsito, o domínio de todos os recursos da língua com excelência. Por partir de um texto cuja leitura ele bem fez – o que contribui para uma interpretação que vá de encontro à do autor –, o tradutor terá de lidar com a realidade de não poder reproduzir, muitas vezes, o não-dito da sua língua no texto vertido, em função da dificuldade de acomodar o sentido nos moldes da outra língua que foram diferentemente categorizados pelos seus falantes ao longo de muitos anos. Em outras palavras, terá de lidar com o consentimento da perda, de que Paul Ricoeur fala, onde reside o prazer da tradução.

Para Ricoeur, o prazer da tradução está no fato de o tradutor reconhecer que não existe uma tradução ideal e perfeita; algo sempre será perdido nesse processo de reconstrução de sentido de uma língua para a outra. Sobretudo na versão e, mais especificamente, na versão literária.

Ao verter um conto de Caio Fernando Abreu, por exemplo, é impossível que se mantenha, na língua inglesa, as nuances da linguagem e a sutileza com que Caio “brinca” com as palavras. Seria impossível mesmo se se tentasse verter um texto para uma outra língua de mesma raiz, como o francês ou o italiano, por exemplo. No capítulo vindouro, analiso alguns obstáculos com os quais me deparei quando da versão do conto “À beira do mar aberto”.

Portanto, cada língua possui uma singularidade que outras línguas não conseguirão captar com a mesma precisão, devido a aspectos já mencionados nesse trabalho, como, por exemplo, o fato de ela, a língua, estar estruturada no pensamento ou devido às categorizações feitas pelos falantes de uma língua ao longo dos anos ou, ainda, devido ao fato de, sobretudo na literatura, o sentido vir fortemente – até mesmo intrinsecamente – atrelado a determinadas palavras ou a contextos específicos.

Contudo, podemos pensar no fato de que toda tradução, por mais que configure perdas no que diz respeito às diferenças existentes entre as línguas nos seus mais variados níveis, também há de trazer algum ganho. As traduções, que são todas culturais, podem vir a servir como uma forma de mostrar justamente a diferença cultural; em outras palavras, os estranhamentos na tradução são resultados dessas diferenças linguísticas e extralinguísticas. Ademais, essas perdas, ao contrário do sentido negativo que portam, podem configurar o que Verena Lindemann chama de “processo criativo de produção de significado” (LINDEMANN,

p. 5), ou seja, a língua original, ao impor uma característica sua em uma tradução, implica um significado, está querendo dizer algo, ou melhor, está querendo ser lida exatamente daquela maneira por alguma razão.

O texto, ao ser traduzido ou vertido, é uma mensagem que, mais do que possuidora do sentido reconstruído, traz consigo algumas marcas que não puderam ser apagadas, linguística ou extralinguisticamente, e está relativamente aberta à língua de chegada, uma vez que qualquer tradução ou versão pressupõe alguma receptividade. Em outras palavras, todo texto, além de ter sido escrito na língua original, quando traduzido ou vertido, precisa ter sua voz ouvida pelo outro.

Para embasar essa reflexão, cito o brilhante artigo de Jeannette C. Armstrong, “O falar da terra” (1998), em que ela fala sobre sua fortíssima experiência com a sua língua original, o N’silxchn, da comunidade Okanagan:

A língua falada pela terra, que é interpretada pela língua Okanagan em palavras, carrega partes de sua realidade corrente. A terra enquanto linguagem nos rodeia completamente, assim como a realidade física da terra nos rodeia. Dentro desse vasto falar, tanto externo quanto interno, nós, enquanto seres humanos, somos uma parte intrincada – ainda que ínfima – da língua da terra.

Nesse sentido, todas as línguas dos povos indígenas são geradas por uma geografia precisa e dela decorrem. Ao longo do tempo e de muitas gerações de seu povo, é a sua interação distinta com uma geografia precisa que constitui a forma como a língua indígena é moldada e, posteriormente, como o mundo é visto, abordado e expresso verbalmente por seus falantes. (ARMSTRONG, 1998, 3-4)

Primeiramente, cumpre ressaltar que as línguas indígenas são línguas extremamente perceptivas, uma vez que foram formadas e delineadas a partir da geografia dos espaços em que os indígenas viviam e vivem. Essas línguas não são, portanto, conceituais.

Afora esse fato, as línguas indígenas, fortemente ligadas à terra, ilustram um belo exemplo de como uma língua é construída, para além do nível do pensamento – e do conceito –, como Michaël Oustinoff apresentou, em relação à geografia, à terra de um povo. De acordo com Armstrong (1998), a língua do seu povo se origina naquela geografia para designar as próprias coisas da terra de que os habitantes precisariam para comunicar-se. A língua advém da terra. Como uma versão dessa língua para uma outra seria capaz de abarcar as infinitas complexidades que se entropiam nesse processo?

Embora as línguas não indígenas não possuam uma relação tão forte e intensa com a terra, não se pode negar que processos semelhantes ocorreram no mundo todo quando das conquistas de novos territórios, subjugações e contatos entre as línguas. A língua portuguesa, não mais restrita a Portugal, modificou-se na África, quando em contato com outras línguas africanas. No Brasil, o contato com as diversas línguas indígenas, do mesmo modo, modificou a língua outrora lusitana. Inclusive, o acréscimo de muitos termos indígenas à língua portuguesa brasileira pode advir justamente do fato de esses povos terem desenvolvido suas línguas perceptivas fortemente conectadas à terra em que vivem e que foi invadida pelo outro.

Segundo Armstrong (1998), a sua língua de origem tem forte influência sobre a sua escrita em língua inglesa, ou seja, de certa forma, a língua materna, que nos oferece ferramentas para que olhemos e interpretemos o mundo, sempre exercerá um papel de maior relevância na maneira como nos comunicamos.

No caso da linguagem Okanagan, especificamente, mais do que uma fatalidade, Armstrong utiliza a influência da sua língua materna como um posicionamento político-ideológico a fim de mostrar outras formas de perceber e interagir com o e no mundo. Pertencente ao mundo pós-colonial, mais aberto à escuta, ela assim procede para que a língua inglesa, outrora hegemônica e que impunha a supressão das línguas nativas, se “dobre” diante das experiências das outras línguas.

Não é sem razão que a autora afirma, ainda, que é preciso reinventar a língua do inimigo em prol das nossas próprias perspectivas.

Armstrong diz que “as vozes que se deslocam dentro de mim como a minha experiência de existência não despertam na forma de palavras” (ARMSTRONG, p. 1). Trabalhar com cultura, na tradução e na versão, não é um processo fácil principalmente porque nunca se será capaz de mensurar a carga emocional que está sendo carregada por aquelas palavras enfileiradas que revelam um pouco do sentido, mas nunca será capaz de expô-lo em sua totalidade.

4. ANÁLISE DA VERSÃO DO CONTO “À BEIRA DO MAR ABERTO”

Como mencionado anteriormente, a primeira dificuldade de verter o conto “À beira do mar aberto”, de Caio Fernando Abreu, para o inglês está no fato de o texto estar extremamente conectado a uma rítmica, ao vaivém das ondas do mar que, devido à sua constância, confere ao conto o cenário do que é eterno e do que é imutável, irremediável. Nessa atmosfera, estão construídos os esquemas, os jogos que um/uma personagem faz com o/a outro/a que, por diversas razões, inerte, aceita a situação e, ainda que se questione, sabe que será sempre assim.

Ainda sobre a rítmica, a leitura do texto permite que possamos reparar que o autor faz a escolha de algumas palavras a fim de que, valendo-se do ritmo das ondas do mar como analogia e da escolha dessas palavras – visando ao ritmo –, a leitura é capaz de nos oferecer ambas as sensações: as angústias do/da protagonista diante da mesmice dos jogos feitos pelo/a outro/a e, atrelado a esses sentimentos, o ritmo conferido pelo vaivém das ondas do mar.

O conto possui, inclusive, de certa forma, a estrutura de um poema, uma vez que a linguagem possui essa rítmica e a pontuação está corroborando para conferir-lhe a sensação de angústia, sobretudo.

Ademais, o conto inicia e se encerra com algumas linhas que contêm apenas pontos, o que configura uma sensação de ininterrupção, de sentimentos – como o medo, a insegurança, a vulnerabilidade, a incerteza – e de inconstâncias, que estão e estarão, de algum modo, ciclicamente presentes.

Como já mencionado anteriormente, os pontos podem lembrar o momento em que o mar recua, deixando pontos de luz na areia, causando uma sensação de calma. Além disso, esses pontos também podem simbolizar as ondas que estão indo e vindo, envolvendo, de certa forma, a fala do/da personagem.

Durante o processo da versão do conto “À beira do mar aberto”, percebi algumas sutilezas de que Caio Fernando Abreu valeu-se na língua portuguesa que não foram possíveis de serem mantidas na língua inglesa.

Primeiramente, o autor utilizou por várias vezes o uso de adjetivos no lugar de um advérbio. Ou melhor, usou a forma adjetiva de alguns advérbios. Como em, por exemplo, “te olho [*detalhado*]³ (l. 48)”, “as sobrancelhas que se erguem *súbitas* (l. 52)”, “percebo *farpado* que te escondes (l. 67)”, “me escapo *brusco* para que percebas (l. 80)”, “tento *desesperado* encontrar (l. 127)”, “onde não desvies tão *súbito* os olhos (l. 130)”, “onde teu dedo não roce tão *passageiro* (l. 131)”, “onde te detenhas mais *demorado* (l. 133)”, “nos arrancasse *brusco* e *definitivo* (l. 167/168)”, “não sei se *deliberados* ou *casuais* afundamos (l. 169)”, “nos afastamos depois *cautelosos* (l. 201)”, “desviando os olhos, *corriqueiros* (l. 207)”. Na versão para a língua inglesa, o uso dessa mesma estrutura não teria o mesmo sentido, de modo que precisei utilizar advérbios na versão. Os trechos vertidos, respectivamente: “I look at you *carefully* (l. 50)”, “eyebrows which rise *suddenly* (l. 54)”, “*resentfully* I notice that you hide (l. 70)”, “I escape *abruptly* so that you notice (l. 83)”, “I try *hopelessly* to find (l. 130)”, “where you do not turn your eyes away *suddenly* (l. 133)”, “where your finger does not caress my arm so *briefly* (l. 134)”, “where you remain *longer* (l. 135)”, “wrench us *abruptly* and *definitely* (l. 169/170)”, “I do not know whether *deliberately* or *casually* we sink (l. 171/172)”, “we separate then *cautiously* (l. 204)”, “turning our eyes away, *ordinarily* (l. 210)”.

Muito embora o inglês, a priori, não permita gramaticalmente esse posicionamento, não pude ignorar essa marcação feita no conto por Caio e também o número de vezes a que ele recorreu a essa opção. Em outras palavras, Caio quis propositalmente fazer essa marcação e, se ignorada totalmente, a versão perderia parte do seu encanto, ou melhor, da maneira como Caio confere sabor às palavras.

Como alternativa, mantive a ordem gramatical da língua portuguesa, isto é, o advérbio posposto ao verbo, o que causa uma ruptura no padrão da língua inglesa, mas que consegue, após as reflexões feitas acerca das particularidades de uma língua e da cultura que o texto original carrega, impor essa característica ao texto vertido. Além disso, ao utilizar advérbios na língua inglesa, houve um ganho no texto, uma vez que o uso de advérbios confere um sentido rítmico a um texto.

Outro ponto marcante desse processo tradutório foi o que fazer com o fato de, em português, não haver nenhuma letra maiúscula durante todo o conto. Seguindo as normas

³ Todos os grifos desta análise são meus.

padrões do inglês, o pronome “I” e a inicial do mês “August” deveriam aparecer sempre com letra maiúscula, independentemente da posição na frase. Entretanto, o fato de não haver letras maiúsculas no original é proposital, isto é, faz parte da atmosfera ininterrupta do conto, da sensação de pensamentos cíclicos que se misturam ao ritmo das ondas do mar. Portanto, contrariando a gramática da língua inglesa, optei por manter todas as letras minúsculas em todo o conto, causando esse estranhamento na língua inglesa, impondo uma característica do texto original que não podia ser ignorada com vistas a atender apenas a padrões gramaticais.

Esse e outros escritos do autor costumam ser permeados de sutilezas da língua, que o autor utiliza com vistas a aprimorar o seu texto. Assim nesse conto, Caio utiliza, em posições que seriam próprias de advérbios, adjetivos. Além disso, ele também costuma criar algumas palavras ou utilizar palavras da língua com sentidos um pouco atípicos, ou seja, com deslocamento de sentido. Por exemplo, o autor utiliza o verbo *iscar* em “rápido *iscando* um peixe no bico agudo” como sinônimo de pegar, e não de pôr isca ou de enganar. Não encontrei, na língua inglesa, um verbo que coadunasse essas duas acepções – de pegar e, ao mesmo tempo, de pescar (ainda que sem anzol e sem isca) –, optando, desse modo, por preservar a ação de pegar. Para tanto, a opção “*snap up*” se mostrou satisfatória, por denotar uma ação de pegar algo de forma rápida.

Ainda sobre deslocamento de sentido, o autor utiliza o verbo *desguiar* em “me *desguiando* por esses caminhos conhecidos”, a meu ver, com deslocamento de sentido. Embora signifique ir embora, partir, o autor parece utilizá-lo, aqui, no sentido de desorientar, tirar do rumo.

Segundo Guilherme de Azevedo (2011), o autor, ao construir seus contos, vale-se da linguagem como forma de questionar a condição de estar-no-mundo, como, por exemplo, ao criar um aparato verbal e outros vocábulos, Caio está rompendo a forma tradicional de narrar contos, onde podemos depreender que há um caráter transgressor nessa literatura, uma tentativa de pôr à prova o aspecto “natural” do real, afirmando haver possibilidades de mundo e realidades oblíquos, que permeiam o caráter marginal da sociedade.

Outra característica que pude notar quando da leitura do conto é o uso de algumas palavras com múltiplos sentidos, como é o caso do uso do verbo *tomar*. No conto, o autor o utiliza o verbo tomar de forma figurada e abrangente. Figurada no sentido de não se referir à ação física do verbo tomar; abrangente a partir do momento em que, na sua forma figurada,

pode significar várias coisas. Apesar de, em um primeiro momento, ter utilizado o verbo “*hold*” na versão, este priorizava a ação física de pegar. Ao lê-lo no conto, mais atentamente, contudo, percebi que o verbo tomar parece estar sendo usado como sinônimo de invadir, apossar, tomar conta de. Como o verbo invadir também é usado em outro segmento do texto, mantive esse discernimento e, dessa forma, verti o verbo *tomar* por “*take*”, que, apesar de parecer abrangente demais e pouco específico, possui a vantagem de manter em aberto essa abrangência contida no original pelo autor.

Essas foram algumas marcas encontradas e dignas de atenção quando da versão do conto. Quer marcadas linguística ou culturalmente, a exemplo do que alguns autores citados neste trabalho afirmam, essas características, na tradução – e, portanto, na versão –, são uma negociação entre, mais do que duas línguas, duas culturas. De acordo com Claudia de Lima Costa (2012), “traduzir [...] significa, enfim, existir sempre des-locada/o (COSTA, 2012, p. 44).

Norteados pelo tipo de texto, pelo sistema – literário – a que ele pertence e pelas especificidades de cada processo tradutório, cabe ao tradutor ser o mediador dessa negociação e optar pelo que pode ou não ser mantido, total ou parcialmente, nesse texto, tecido sob uma língua estruturada no nível do pensamento e culturalmente marcada, visando, sobretudo, à receptividade que todo texto merece.

CONCLUSÃO

A partir da prática de versão do conto “À beira do mar aberto”, de Caio Fernando Abreu, constatei algumas dificuldades em hospedar certas estruturas portadoras de sentido nos moldes da língua inglesa, bem como lidar com a forma pormenorizada com que Caio escreve com vistas a chegar ao sentido preciso do que ele quer dizer.

Ao reconstruir o sentido em outra língua, percebi as perdas de que Paul Ricoeur fala, dadas os aspectos linguísticos diferentes das línguas que, nos seus mais variados níveis, nem sempre encontram seus homólogos, precisando ser retrabalhados, configurando tais perdas.

Entretanto, o mais relevante, sem sombra de dúvida, são as marcas culturais que o texto – todo texto, a bem da verdade – possui. Caio, cujo sentimento de inadequação à sociedade e às normas de sua época foi revelado em toda a sua obra, mostrou, principalmente através da linguagem e da forma como construiu muitos de seus contos, aspectos pertencentes à cultura, seja através dos seus dribles linguísticos para não sucumbir à repressão da ditadura militar brasileira ou da maneira sutil com que foi capaz de insinuar – quando não pôde explicitar – a sua sexualidade e a sua doença.

Todos esses aspectos além-tradução devem ser levados em conta durante qualquer processo tradutório, pois ajudam a configurar a obra de Caio Fernando Abreu. Os contos que possuem a homossexualidade e o vírus HIV como seus motes não podem ser atenuados ao serem vertidos para países cuja cultura não vai de encontro a essas realidades, por exemplo, uma vez que fazem parte da vida desse escritor, ou seja, fazem parte da sua marca cultural literária.

No conto vertido para esse trabalho, o tipo de relacionamento instável das personagens configura o espaço da juventude brasileira em que Caio estava inserido, que não era o padrão vigente daquela época. Esses e outros aspectos da cultura brasileira encerram a sua própria marca, o que não pode, de forma alguma, ser modificado para atender a outra determinada cultura. Embora seja considerada uma negociação quando na tradução, a cultura, assim como o sentido, analisado neste trabalho, carrega informações importantíssimas e se mostra através do texto, sendo, portanto, dele inseparável.

Para além da cultura sob o ponto de vista temático, há, ainda, que se considerar a cultura enquanto inculcada na língua, uma vez que essas alterações, aparentemente apenas gramaticais, estão também culturalmente ali representadas.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalizations*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

APTER, Emily. *Against World Literature: on the politics of untranslatability*. London: Verso, 2013.

ARMSTRONG, Jeannette. “Land Speaking.” Tradução de Cíntia Aguiar. Tucson: University of Arizona Press. *Speaking for the Generations: Native Writers on Writing*, 1998. p. 174–194.

AZEVEDO, Guilherme Zubarán de. História e literatura: as vozes de uma geração nos contos de Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: EDIPUCRS. *Oficina do historiador*, v. 3, n. 2, p. 126–140, agosto 2011.

CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: A migração de um conceito. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP). *Via Atlântica*, n. 9, junho 2006.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Ernani Ssó. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

COSTA, Claudia de Lima. Feminismo e Tradução Cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber. *P: Portuguese Cultural Studies*, University of Utrecht, n.4, p. 41–65, Fall 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Carlos André. Narrar ou não narrar. Caio Fernando Abreu: o sujeito e o não-dito do discurso da AIDS em *Onde andaré Dulce Veiga?*. *Via Litterae*, Anápolis, v. 3, n. 1, p. 125–134, jan-jun 2011.

GONZAGA, Sergius. *Curso de Literatura Brasileira*. 5. ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2012.

HOFF, Sara; FLORES, Valdir do Nascimento. Versão: um diagnóstico dos estudos acerca dessa atividade tradutória no Brasil. *Belas Infiéis*, Brasília, v. 4, n. 1, p. 181–194, 2015

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2010.

LIMA, Marcos Hidemi de. Quando eles se amam: homoerotismo nos contos de Caio Fernando Abreu e Waldir Leite. *Travessias: Educação, Cultura, Linguagem e Arte*, Cascavel, n. 3, 2008.

LINDEMANN, Verena. Resenha de: APTER, Emily. *Against World Literature*. *Diffractions*, n. 2, p. 2–6, março 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. *Revista Brasileira de História*, Bauru, v. 20, n. 39, p. 281–289, 2000.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, abril 2011.

PIVA, Mairim Linck. Múltiplas vozes sobre uma voz múltipla: Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: PUCRS. *Letras de Hoje*, v. 37, n. 2, p. 225–233, junho 2001.

RAW, Laurence. Resenha de: APTER, Emily. *Against World Literature*. *Interactions*, p. 177–178, 2015.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2. ed. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A literatura brasileira de temática homoerótica e a escrita de si. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 36, n. 1, p. 61–71, jan-mar 2014.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da; FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. Apontamentos sobre o espaço físico e o desejo gay em narrativas de temática homoerótica. *Graphos*, João Pessoa, v. 9, n. 2, p. 149–164, 2007.

Disponível em: < <https://www.dicio.com.br> >. Acesso em: 12/12/2016.

ANEXO

<p>01. À beira do mar aberto</p> <p>02.</p> <p>03. Caio Fernando Abreu</p> <p>04.</p> <p>05.</p> <p>06.</p> <p>07.</p> <p>08. e de novo me vens</p> <p>09. e me contas do mar aberto das costas de</p> <p>10. tua terra, do vento gelado soprando desde</p> <p>11. o polo, nos invernos, sem nenhuma baía,</p> <p>12. nenhuma gaiivota ou albatroz sobrevoando</p> <p>13. rasante o cinza das águas para mergulhar,</p> <p>14. como certa vez, em algum lugar, rápido</p> <p>15. iscando um peixe no bico agudo, mas</p> <p>16. essas outras águas que lembro eram claras</p> <p>17. verdes, havia sol e acho que também um</p> <p>18. reflexo de prata no bico da ave no</p> <p>19. momento justo do mergulho, nessas águas</p> <p>20. de que me falas quando me tomas assim e</p> <p>21. me levas para histórias ou caminhadas</p> <p>22. sem fim não há verde nem é claro, o sol</p> <p>23. não transpõe as nuvens, e te imagino</p> <p>24. então parado sozinho sobre a faixa</p> <p>25. interminável de areia, o vento que bate</p> <p>26. em teu rosto, as mãos com os dedos roxos</p> <p>27. de frio enfiadas até o fundo dos bolsos, o</p> <p>28. vento e novamente o vento que bate em</p> <p>29. teu rosto, esse mesmo que me olha agora,</p> <p>30. raramente, teu olho bate em mim e logo</p> <p>31. se desvia, como se em minhas pupilas</p> <p>32. houvesse uma faca, uma pedra, um gume,</p>	<p>On the open seashore</p> <p>Caio Fernando Abreu</p> <p>Translated by Fábio Bonfiglio Pereira</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>..... and once again you</p> <p>come to me and tell me about the open sea</p> <p>of the coasts of your homeland, about the</p> <p>icy wind sweeping from the pole in winter,</p> <p>with neither bay, nor seagull nor albatross</p> <p>flying close to the gray waters to dive, as it</p> <p>did once, somewhere, quickly snapping a</p> <p>fish up with its sharp beak, but these other</p> <p>waters that i remember were light green,</p> <p>the sun was there and i think that there also</p> <p>was a silver spark on the bird's beak at the</p> <p>precise moment of diving, in these waters</p> <p>which you tell me about when you take me</p> <p>and carry me away to unending stories or</p> <p>walks, where there is nor green nor light,</p> <p>the sun does not shine through the clouds,</p> <p>and then i imagine you standing alone over</p> <p>the endless strip of sand, the wind that</p> <p>blows against your face, the hands with</p> <p>purple fingers with cold deep in the</p> <p>pockets, the wind and the wind again that</p> <p>blows against your face, this same face</p> <p>that looks at me now - seldom -, your eye</p> <p>meets my eye and soon turns away, as if in</p> <p>my pupils there was a knife, a stone, a</p>
--	---

33.	teu rosto mais nu que sempre, à beira-	cutting edge, your face more unveiled than
34.	mar, com esse vento a bater e a revolver	ever before, on the seashore, with this
35.	teus cabelos e pensamentos, e eu sem	wind hitting and making a mess of your
36.	saber o que me revolve agora quando teu	hair and thoughts and me without knowing
37.	olho outra vez escorrega para fora e longe	what is messing me now when your eye
38.	do meu, entre tua testa larga de onde às	once again drifts away far from my eye
39.	vezes costumavas afastar os cabelos com	between your big forehead from where
40.	ambas as mãos, numa mistura de preguiça	sometimes you take your hair away with
41.	e sensualidade expostas, e quando teu	both hands, in a mixture of ostentatious
42.	olho se afasta assim, não sei para onde,	laziness and sensuality, and when your eye
43.	talvez para esse mesmo lugar onde te	drifts like this, i do not know where to,
44.	encontravas ontem, à beira do mar aberto,	perhaps to the same place where you were
45.	onde não penetro, como não te penetro	yesterday, on the open seashore, where i
46.	agora, mas é quando a pedra ou faca no	do not penetrate, as i do not penetrate you
47.	fundo do meu olho afasta o teu é que te	now, but it is when the stone or the knife
48.	olho detalhado, e nunca saberás quanto e	in the bottom of my eye moves away from
49.	como já conheço cada milímetro da tua	your eyes that i look at you carefully, and
50.	pele, esses vincos cada vez mais fundos	you will never know how much and how i
51.	circundando as sobrancelhas que se	already know each millimeter of your skin,
52.	erguem súbitas para depois diluírem-se	these ever deep creases surrounding your
53.	em pelos cada vez mais ralos, até a região	eyebrows which rise suddenly to soon
54.	onde os raspas quase sempre mal, e	become diluted in increasingly thinning
55.	conheço também esses tocos de pelos	hair, up to the spot where you often shave
56.	duros e secretos, escondidos sob teu lábio	it careless, and i also know all your stiff
57.	inferior, levemente partido ao meio, e tão	and secret stubble, hidden under your
58.	dissimulado te espio que nunca me	lower lip, slightly divided in the middle,
59.	percebes assim, te devassando como se	and so slyly i spy you and you never notice
60.	através de cada fiapo, de cada poro,	me that way, corrupting you as if through
61.	pudesse chegar a esse mais de dentro que	every lint, every pore, i could reach that
62.	me escondes sutil, obstinado, através de	deeper part of you that you subtly hide
63.	histórias como essa, do mar, das velhas	from me, obstinate, through stories such as
64.	tias, das iniciações, dos exílios, das	this one, about the sea, the old aunts, the

65.	prisões, das cicatrizes, e em tudo que me	initiations, the exiles, the prisons, the
66.	contas pensando, suponho, que é teu jeito	scars, and everything that you tell me
67.	de dar-se a mim, percebo farpado que te	while you are thinking, maybe, that this is
68.	escondes ainda mais, como se te contando	your way to give yourself to me,
69.	a mim negasses quase deliberado a	resentfully i notice that you hide even
70.	possibilidade de te descobrir atrás e além	more, as if by telling me about yourself
71.	de tudo que me dizes, é por isso que me	you denied almost deliberately the
72.	escondo dessas tuas histórias que me	possibility of discovering you behind and
73.	enredam cada vez mais no que não és tu,	beyond everything that you tell me, and
74.	mas o que foste, tento fugir para longe e a	that is why i hide myself from your stories
75.	cada noite, como uma criança temendo	that entangle me more and more in what is
76.	pecados, punições de anjos vingadores	not you, but what you were, i try to run
77.	com espadas flamejantes, prometo a mim	away from you and each night, as a child
78.	mesmo nunca mais ouvir, nunca mais ter	fearing sins, punishments of avenging
79.	a ti tão mentirosamente próximo, e escapo	angels with flaming swords, i promise
80.	brusco para que percebas que mal suporte	myself not to hear you anymore, not to
81.	a tua presença, veneno veneno, às vezes	have you so untruthfully close, and i
82.	digo coisas ácidas e de alguma forma	escape abruptly so that you notice that i
83.	quero te fazer compreender que não é	barely stand your presence, poison poison,
84.	assim, que tenho um medo cada vez	sometimes i say sour things and somehow
85.	maior do que vou sentindo em todos esses	i want you to understand that it is not like
86.	meses, e não se soluciona, mas volto e	this, that i increasingly fear what i have
87.	volto sempre, então me invades outra vez	been feeling all these months, and it does
88.	com o mesmo jogo e embora supondo	not find any resolution, but i come back
89.	conhecer as regras, me deixo tomar	and i always come back, and then you
90.	inteiro por tuas estranhas liturgias, a	invade me again with this same game and
91.	compactuar com teus medos que não	although i supposedly know the rules, i
92.	decifro, a aceitá-los como um cão faminto	allow you to entirely take me with your
93.	aceita um osso descarnado, essas	strange liturgies, to condone with your
94.	migalhas que me vais jogando entre as	fears which i do not decipher, to accept
95.	palavras e os pratos vazios, torno sempre	them as a starving dog accepts a fleshless
96.	a voltar, talvez penalizado do teu olho que	bone, these crumbs that you keep

97.	não se debruça sobre nenhum outro assim	throwing between the words and the empty
98.	como sobre o meu, temendo a faca, a	plates, i come back again and again,
99.	pedra, o gume das tuas histórias longas,	perhaps grieved over your eye which does
100.	das tuas memórias tristes, cheias de	not bend over another like it does over
101.	corredores mofados, donzelas velhas	mine, fearing the knife, the stone, the
102.	trancadas em seus quartos, balcões	cutting edge of your long stories, of your
103.	abertos sobre ruazinhas onde moças	sad memories, full of musty corridors, old
104.	solteiras secam o cabelo, exibindo os	maidens locked in their bedrooms, open
105.	peitos, tornarei sempre a voltar porque	balconies over alleys where single girls dry
106.	preciso desse osso, dos farelos que me	their hair, showing their breasts, i will
107.	têm alimentado ao longo deste tempo, e	always come back because i need this
108.	choro sempre quando os dias terminam	bone, these brans that have fed me all this
109.	porque sei que não nos procuraremos	time, and i always cry when the days finish
110.	pelas noites, quando o meu perigo	because i know that we won't seek each
111.	aumenta e sem me conter te assaltaria	other throughout the nights, when the
112.	feito um vampiro faminto para te sangrar	danger i feel increases and without self-
113.	e te deixar mudo, sem nenhuma história a	control i would attack you like a hungry
114.	te esconder de mim, enquanto meus	vampire to take your blood and leave you
115.	dentes penetrando nas veias da tua	speechless, without any story to hide you
116.	garganta arrancassem do fundo essa vida	from me, while my teeth penetrating the
117.	que me negas delicadamente, de cada vez	veins of your throat would extract from the
118.	que me procuras e me tomas, contudo me	bottom this life that you gently deny to me,
119.	enveneno mais quando não vens e	every time you look for me and take me,
120.	ninguém então me sabe parado feito velho	however i am even more poisoned when
121.	num resto de sol de agosto, escurecido	you do not come and then nobody sees me
122.	pela tua ausência, e me anoiteço ainda	standing still as an old man at twilight in
123.	mais e me entrevo tanto quando estás	august, darkened by your absence, and
124.	presente e novamente me tomas e me	then i become even darker and i enter so
125.	arrancas de mim me desguiando por esses	much into this darkness when you are in
126.	caminhos conhecidos onde atrás de cada	front of me and again you take me and you
127.	palavra tento desesperado encontrar um	wrench me from myself misleading me
128.	sentido, um código, uma senha qualquer	through these known paths where behind

129.	que me permita esperar por um atalho	each word i try hopelessly to find a sense,
130.	onde não desvies tão súbito os olhos,	a code, any password that would allow me
131.	onde teu dedo não roce tão passageiro no	to expect a shortcut where you do not turn
132.	meu braço, onde te detenhas mais	your eyes away suddenly, where your
133.	demorado sobre isso que sou e penses	finger does not caress my arm so briefly,
134.	quem sabe que se aceito tuas tramas, e	where you remain longer around what i am
135.	vomitas sobre mim, depois puxas a	and think maybe that if i accept your
136.	descarga e te vais, me deixando repleto	schemes, and you throw up over me,
137.	dos restos amargos do que não digeriste,	afterwards you flush and go away, leaving
138.	mas mesmo assim penses que poderias	me full of the bitter waste that you did not
139.	aceitar também meus jogos, esses que não	digest, but even so you think that you
140.	proponho, ah detritos, mas tudo isso é	could also accept my games, these which i
141.	inútil e bem sei de como tenho tentado me	do not propose, oh scraps, but everything
142.	alimentar dessa casca suja que chamamos	is useless and i know well how i have tried
143.	com fome e pena de pequenas-esperanças,	to feed myself with this dirty husk which
144.	enquanto definho feito um animal	we call, in hunger and pity, glimmers of
145.	alimentado apenas com água, uma água	hope, while i waste away as an animal fed
146.	rala e pouca, não essa densa espessa turva	only with water, thin and scant water, and
147.	do mar de que me falaste no começo da	not this dense thick and murky seawater
148.	tarde que agora vai-se indo devagar atrás	which you told me about earlier in the
149.	das minhas costas, e parado aqui ao teu	afternoon which is now slowly fading
150.	lado, sem que me vejas, lentamente afio	behind my back, and still here by your
151.	as pedras e as facas do fundo das minhas	side, without you to see me, i slowly
152.	pupilas, para que a noite não me encontre	sharpen the stones and the knives of the
153.	outra vez insone, recompondo sozinho um	bottom of my pupils so that night does not
154.	por um dos teus traços, dos teus pelos,	come and find me awake again, alone
155.	para que quando esses teus olhos escuros	piecing together your features and your
156.	e parados como as águas do mar de	hair, one by one, so that when these dark
157.	inverno na praia onde talvez caminhes	eyes of yours, still like the winter
158.	ainda, enquanto me adestro em gumes,	seawaters on the beach where perhaps you
159.	resvalarem outra vez pelos meus, que seu	still walk, while i train myself in sharpening
160.	fio esteja tão aguçado que possa rasgar-te	edges, glance once again on mine, their

161. até o fundo, para que te arrastes nesse	blade is so sharp that they can tear you
162. chão que juncamos todos os dias de	down to the bottom, so you crawl on this
163. papéis rabiscados e pontas de cigarro,	floor which we plant everyday with
164. sangrando e gemendo, a implorar de mim	scrawled papers and cigarette butts,
165. aquele mesmo gesto que nunca fizeste, e	bleeding and groaning, begging of me that
166. nem mesmo sei exatamente qual seria,	same gesture you have never made, and i
167. mas que nos arrancasse brusco e	do not even know which gesture it would
168. definitivo dessa mentira gentil onde não	be, but that would wrench us abruptly and
169. sei se deliberados ou casuais afundamos	definitely out of this gentile lie in which i
170. pouco a pouco, bêbados como moscas	do not know whether deliberately or
171. sobre açúcar, melados de nossa própria	casually we sink little by little, drunk like
172. cínica doçura acovardada, contaminados	flies on sugar, covered in molasses of our
173. por nossa falsa pureza, encharcados de	own cynical and cowardly sweetness,
174. palavras e literatura, e depois nos jogasse	contaminated by our false purity, soaked
175. completamente nus, sem nenhuma	with words and literature, and would
176. história, sem nenhuma palavra, nessa	afterwards throw us completely naked,
177. mesma beira de mar das costas da tua	with no story, with no word, onto this
178. terra, e de novo então me vens e me	same seashore of the coasts of your
179. chegas e me invades e me tomas e me	homeland, and once more you come to me
180. pedes e me perdes e te derramas sobre	and reach me and invade me and take me
181. mim com teus olhos sempre fugitivos e	and ask me and lose me and spill yourself
182. abres a boca para libertar novas histórias	over me with your always escaping eyes
183. e outra vez me completo assim, sem	and open your mouth to release new
184. urgências, e me concentro inteiro nas	stories and once again i feel myself
185. coisas que me contas, e assim calado, e	complete, with no urgencies, and i
186. assim submisso, te mastigo dentro de	concentrate entirely on the things you tell
187. mim enquanto me apunhalas com lenta	me, and quiet like this, and submissive like
188. delicadeza deixando claro em cada	this, i chew you inside me while you stab
189. promessa que jamais será cumprida, que	me delicately slow making it clear in each
190. nada devo esperar além dessa máscara	promise that will never be fulfilled, that i
191. colorida, que me queres assim porque é	should not hope for anything beyond this
192. assim que és e unicamente assim é que	colored mask, that you want me in this

193.	me queres e me utilizas todos os dias, e	way because this is the way that you are
194.	nos usamos honestamente assim, eu	and it is only in this way that you want me
195.	digerindo faminto o que o teu corpo	and you use me every day, and we use
196.	rejeita, bebendo teu mágico veneno porco	each other honestly in this way, i hungrily
197.	que me ilumina e anoitece a cada dia, e	digesting what your body rejects, drinking
198.	passo a passo afundo nesse charco que	your magic and dirty poison which
199.	não sei se é o grande conhecimento de	enlightens me and nights me every day,
200.	nós ou o imenso engano de ti e de mim,	and i sink step by step in this quagmire
201.	nos afastamos depois cautelosos ao	which i am not sure if it is the great
202.	entardecer, e na solidão de cada um sei	knowledge of ourselves or the immense
203.	que tecemos lentos nossa próxima	deceit of you and me, we separate then
204.	mentira, tão bem-urdida que na manhã	cautiously at dusk, and inside of each
205.	seguinte será como verdade pura e	one's loneliness i know we slowly weave
206.	sorriremos amenos, desviando os olhos,	our next lie, so well woven that on the
207.	corriqueiros, à medida que o dia avança	following morning it will be like pure truth
208.	estruturando milímetro a milímetro uma	and we will smile smoothly, turning our
209.	harmonia que só desabarà levemente em	eyes away, ordinarily, as the day advances
210.	cada roçar temeroso de olhos ou de peles,	it builds millimeter by millimeter a
211.	os gelos, os vermes roendo os porões que	harmony which will only softly crumble
212.	insistimos em manter indevassáveis, até	when we rub fearfully our eyes and our
213.	que o não feito acumulado durante todo	skins, the ice, the worms gnawing the
214.	esse tempo cresça feito célula cancerosa	vaults that we insist in leaving untouched,
215.	para quem sabe explodir em feridas	until which that not done accumulated all
216.	visíveis indisfarçáveis, flores de um louco	this time grows as a cancerous cell to
217.	vermelho na superfície da pele que	maybe explode in undisguisable visible
218.	recusamos tocar por nojo ou covardia ou	wounds, crazy red flowers on the skin
219.	paixão tão endemoninhada que não	surface which we refuse to touch out of
220.	suportaria a água benta de seu próprio	disgust or cowardice or a passion so
221.	batismo, e enquanto falas e me enredas e	devilish that it would not survive the holy
222.	me envolves e me fascinas com tua voz	water of its own baptism, and while you
223.	monocórdia e sempre baixa, de estranho	speak and twist and involve and fascinate
224.	acento estrangeiro, penso sempre que o	me with your monotonous and always low

225.	mar não é esse denso escuro que me	voice, with a strange foreign accent, i
226.	contas, sem palmeiras nem ilhas nem	always think that the sea is not this dense
227.	baías nem gaivotas, mas um outro mais	and dark one which you tell me about,
228.	claro e verde, num lugar qualquer onde é	without palm trees nor islands nor bays nor
229.	sempre verão e as emoções limpas como	seagulls, but another one lighter and
230.	as areias que pisamos, não sabes desse	greener, some place where it is always
231.	meu mar porque nada digo, e temo que	summer and emotions are as clean as the
232.	seja outra vez aquela coisa piedosa,	sands we walk on, you do not know
233.	faminta, as pequenas-esperanças, mas	anything about my sea because i do not say
234.	quando desvio meu olho do teu, dentro de	anything, and i am afraid that it is again
235.	mim guardo sempre teu rosto e sei que	that pious, hungry thing, the glimmer of a
236.	por escolha ou fatalidade, não importa,	hope, but when i turn my eye from your
237.	estamos tão enredados que seria	eye, i always keep your face inside me and
238.	impossível recuar para não ir até o fim e o	i know that by choice or fatality, it does
239.	fundo disso que nunca vivi antes e talvez	not matter, we are so entwined that it
204.	tenha inventado apenas para me distrair	would be impossible to step back to avoid
241.	nesses dias onde aparentemente nada	going up to the end and to the bottom of
242.	acontece e tenha inventado quem sabe em	this which i have never lived before and
243.	ti um brinquedo semelhante ao meu para	perhaps i have just made up to pass the
244.	que não passem tão desertas as manhãs e	time these days when apparently nothing
245.	as tardes buscando motivos para os sustos	happens and have made up in you a toy
246.	e as insônias e as inúteis esperas ardentes	similar to mine so that the mornings and
247.	e loucas invenções noturnas, e lentamente	the afternoons do not pass so lonely
248.	falas, e lentamente calo, e lentamente	searching for the reasons for the fright and
249.	aceito, e lentamente quebro, e lentamente	insomnia and the useless burning waiting
250.	falho, e lentamente caio cada vez mais	and the crazy nocturnal inventions, and
251.	fundo e já não consigo voltar à tona	slowly you speak, and slowly i shut up,
252.	porque a mão que me estendes ao invés	and slowly i accept, and slowly i break,
253.	de me emergir me afunda mais e mais	and slowly i fail, and slowly i fall deeper
254.	enquanto dizes e contas e repetes essas	and deeper and i cannot come up again
255.	histórias longas, essas histórias tristes,	because the hand that you reach out to me
256.	essas histórias loucas como esta que	instead of pulling me out is in fact pushing

257.	acabaria aqui, agora, assim, se outra vez	me in more and more while you say and
258.	não viesses e me cegasses e me afogasses	tell and repeat these long stories, these sad
259.	nesse mar aberto que nós sabemos que	stories, these crazy stories like this one
260.	não acaba nem assim nem agora nem aqui	which would end here, now, this way, if
261.	you had not come once again and blinded
262.	me and drowned me in this open sea which
263.	we know does not end nor like this nor
264.		now nor here.....
265.	
	