

‘To be or not to be...in/visible’: Oportunidades e constrangimentos interculturais na tradução da obra de Mia Couto

‘To be or not to be...in/visible’: Intercultural opportunities and constraints in the translation of Mia Couto's work

Cristina Freitas¹

RESUMO: O trabalho de manipulação linguística realizado por Mia Couto, em que ele cria um discurso ‘novo’, baseando-se fundamentalmente na norma do português europeu, mas deixando, como num palimpsesto, transparecer os ritmos e as características do português de Moçambique, e da cultura moçambicana, necessariamente coloca desafios ao tradutor relacionados com a transposição dessa criatividade para uma língua cujo funcionamento morfológico, sintático, fonológico, semântico, etc., é bastante diferente do funcionamento da língua portuguesa, como é o caso do Inglês (língua não românica). A língua literária coutiana constitui-se como um “terceiro código” (Zabus, 2007), e é precisamente esta língua mestiça que será objeto de tradução, exigindo uma abordagem criativa a esse processo. O objetivo principal do estudo foi analisar a forma como o tradutor das obras de Mia Couto se posicionou face aos constrangimentos e desafios que essa tarefa implicou. O *corpus* de análise é constituído pelos romances de Mia Couto, *A Varanda do Frangipani* (1996) e *O Último Voo do Flamingo* (2000), e, respetivamente, as suas traduções para inglês, *Under the Frangipani* (2001) e *The Last Flight of the Flamingo* (2004), da autoria de David Brookshaw.

PALAVRAS-CHAVE: Estrangeirização ou domesticação na tradução; visibilidade ou invisibilidade do tradutor; hegemonia ou alteridade; criatividade e subversão.

¹ Professora Coordenadora da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto (Portugal) e Presidente do Conselho Técnico-Científico desde abril de 2023. Membro integrado do Centro de Estudos Interculturais (CEI) do ISCAP – polo do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro. Doutoramento em Literatura (2006), pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas (1988) e Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas - Estudos Franceses e Ingleses (1984), ambos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Diretora da licenciatura em Línguas e Culturas Estrangeiras e membro da Comissão Científica do mestrado em Ensino de Inglês no 1º Ciclo do Ensino Básico. Desenvolve trabalho e investigação na área das Literaturas (ênfase em literaturas em língua inglesa) e dos Estudos Culturais (ênfase em culturas em língua inglesa, estudos culturais pós-coloniais e Comunicação Intercultural).

ABSTRACT: The linguistic manipulation carried out by Mia Couto, in which he creates a "new" discourse, fundamentally based on the norm of the European Portuguese, but allowing, like a palimpsest, the rhythms and characteristics of the Mozambican Portuguese and the Mozambican culture to shine through, necessarily poses challenges to the translator related to transposing this creativity into a language whose morphological, syntactic, phonological and semantic functioning is quite different from the functioning of the Portuguese language, as is the case with English (a non-Romance language). Couto's literary language constitutes a "third code" (Zabus, 2007), and it is precisely this hybrid language that will be the object of translation, requiring a creative approach to this process. The main objective of the study was to analyse the way in which the translator of Mia Couto's works positioned himself in the face of the constraints and challenges that this task entailed. The *corpus* of analysis consists of the novels by Mia Couto, *A Varanda do Frangipani* (1996) and *O Último Voo do Flamingo* (2000), and, respectively, their translations into English, *Under the Frangipani* (2001) and *The Last Flight of the Flamingo* (2004), authored by David Brookshaw.

KEYWORDS: Foreignization or domestication in translation; visibility or invisibility of the translator; hegemony or alterity; creativity and subversion.

Introdução

Mia Couto, na sua produção literária, utiliza a língua portuguesa, outrora instrumento de colonização, de domínio colonial, como instrumento de descolonização, adequando-a à cultura de Moçambique: "... o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer um tecido africano e só o sei fazer usando panos e linhas europeias." (Couto, 1997 b). Baseando-se fundamentalmente na norma do português europeu (PE), Mia Couto cria um discurso 'novo', desconstruindo e reconstruindo palavras. O trabalho de manipulação linguística, realizado por este autor nas suas obras literárias, visa utilizar o idioma do ex-colonizador como dispositivo de descolonização, num ato político de afastamento da norma padrão, deixando, como num palimpsesto, transparecer os ritmos e as características do português de Moçambique. Caliban a apropriar-se da língua de Próspero e a recriá-la.² Para além do objetivo estético, as estratégias adotadas por este autor sugerem também um objetivo político que visa desconstruir a dimensão institucional e instrucional da língua portuguesa no seu alcance de

² Caliban e Próspero, duas personagens da obra *The Tempest*, de Shakespeare, têm sido consideradas como paradigmas das relações humanas numa sociedade sujeita ao colonialismo, em que a língua desempenha um papel preponderante de opressão ou de liberdade.

representação cultural e identitária, configurando-a, simultaneamente, como lugar de inscrição de instâncias culturais próprias do contexto representado nesta literatura. (Brugioni, 2010 b).

Mia Couto implementa modalidades de desconstrução, de descolonização linguística, sem esquecer o caráter estético, individual e criativo destas opções. A sua língua literária constitui-se como um “terceiro código” (Zabus, 2007), uma língua alheia à norma europeia, mas também à moçambicana, construída através de um processo de tradução de idiomas, códigos, registos, culturas, e é esta língua já mestiça, já híbrida, que irá ser objeto de novo processo de tradução, quase numa *mise en abîme*³.

“A escrita é uma casa que eu visito mas onde não quero morar. O que me instiga são as outras línguas e linguagens, sabedorias que ganhamos apenas se de nós mesmos nos soubermos apagar. Da minha língua materna eu aspiro esse momento em que ela se desidioma, convertendo-se num corpo sem mando de estrutura ou de regra. O que eu quero é este desmaio gramatical, em que o português perde todos os sentidos. Neste momento de caos e perda, a língua é permeável a outras razões, deixa-se mestiçar e torna-se mais fecunda.” (Couto, 2009, p.169)

A tradução desempenha um papel fundamental na sociedade, colocando em diálogo as várias culturas. Como sublinha Tymoczko, a tradução constitui um espaço privilegiado de mediação cultural e de negociação de identidades, sendo inevitavelmente marcada pelas escolhas interpretativas do tradutor e pelas condições culturais em que ocorre (Tymoczko, 2014). Sendo a literatura uma forma de transmissão da cultura e identidade de um povo, torna-se claro o seu papel extremamente importante na construção da alteridade, possibilitada pela circulação das obras traduzidas. Uma língua, contudo, é muito mais do que um veículo de comunicação e transporta consigo toda uma carga cultural e uma mundividência próprias de quem a usa, sobretudo como língua materna. Um dos nossos interesses relaciona-se, por conseguinte, com a transferência para inglês da noção de interculturalidade que perpassa a obra de Couto.

Duas questões investigativas foram trabalhadas:

- sendo, desde logo, tão complexa a base linguística *per se*, como se posicionou o tradutor das obras de Mia Couto? Que oportunidades, constrangimentos, desafios e soluções encontrou na tarefa de traduzir textos numa língua sobrecarregada de realidades culturais tão específicas e marcantes?
- como é que essas obras de um (ex) “colonizado” são reescritas pelo “colonizador”? O tradutor assumiu uma postura de escritor visível ou invisível? O tradutor deixou a obra

³ Numa perspetiva diferente da de Guilhermina Jorge, porque adaptada a um contexto também ele diferente, em que esta autora defende que “a língua da tradução é uma espécie de terceira língua, heterogénea, aberta, onde cabem todos os discursos literários que emanam em sincronia num determinado espaço” (Jorge, 2014, p.73), pelo atrás exposto, e em relação a Mia Couto, consideramos que a língua de tradução de Brookshaw, na realidade, constitui um “quarto código”.

“falar moçambicano” em inglês, ou imprimiu, de alguma forma, a sua visão ocidental do mundo e os seus valores?

Na medida em que, mesmo antes do início do estudo, a nossa convicção ia no sentido de que as dificuldades de tradução teriam estado relacionadas principalmente, em primeiro lugar, com questões linguísticas (português→inglês) e, em segundo lugar, com a tradução de culturas (africana/europeia), optámos por enveredar por dois níveis de trabalho:

i. observar de que forma o tradutor lidou com algumas especificidades literárias (empréstimos de línguas autóctones, neologismos, amálgamas) e analisar como o tradutor se comportou diante das inovações e desvios que Mia Couto opera na língua portuguesa;

ii. apreciar a importância cultural nos estudos de tradução, procurando compreender como os elementos locais da cultura moçambicana foram transpostos para o contexto global da língua inglesa.

O trabalho nestes dois patamares, obviamente, não se pôde processar de forma estanque, dado que a língua veicula (e influencia) a cultura, e a cultura se reflete e também se concretiza na língua (questão que, como sabemos, tem sido alvo de debate aceso ao longo dos tempos), e, por conseguinte, optámos por não autonomizar artificialmente a análise das duas questões, mas sim abordá-las articuladamente.

As obras de Mia Couto publicadas em inglês foram todas traduzidas por David Brookshaw⁴ que, para além de efetuar as traduções, publicou vários artigos críticos acerca das diversas particularidades que implicou essa atividade de tradução dos textos de Couto. Neste estudo, iremos basear-nos em *A Varanda do Frangipani* (VF) (Couto, 1996), *O Último Voo do Flamingo* (UVF) (Couto, 2000), e nas suas respetivas traduções, *Under the Frangipani* (UF) (Brookshaw, 2001) e *The Last Flight of the Flamingo* (LFF) (Brookshaw, 2004).

O ponto de partida revela já um contexto muito particular: a língua portuguesa, língua oficial em Moçambique, é a norma ensinada nas escolas e utilizada nos textos oficiais e nos meios de comunicação, mas coexiste com as línguas nativas moçambicanas que são utilizadas na comunicação diária, especialmente fora das regiões urbanas. Esta coabitação leva a que a língua portuguesa se modifique, tanto na sua forma oral, como escrita, moçambicanizando-se. Este processo *palimpsestico* foi ainda mais intensificado por Mia Couto na sua escrita literária. Em *A Varanda do Frangipani*, uma das personagens, o português Domingos Mourão, confirma ficcionalmente isto mesmo: “Desculpe-me este meu português, já nem sei que língua falo, tenho a gramática toda suja, da cor desta terra. Não é

⁴ Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de Londres, Brookshaw é Professor Emérito da Universidade de Bristol, em Inglaterra, com especialidade em Estudos Brasileiros, Literatura Africana pós-colonial em Português e tradução, entre outras. O seu contacto inicial com a língua portuguesa deveu-se a um período de três anos em que residiu em Portugal, antes de iniciar os estudos universitários.

só o falar que é já outro. É o pensar, inspetor. Até o velho Nhonhoso se entristece do modo como eu me desportuguesei.” (p.48). O português Domingos Mourão adaptou-se, interagiu com o meio, criou raízes e tornou-se o ‘mestiço’ cultural Xidimingo, sem, no entanto, ser totalmente assimilado. De igual modo, com Mia Couto, a língua portuguesa deixa de ser língua de colonização, para passar a ser língua de descolonização, de moçambicanidade.

David Brookshaw defende que traduzir Mia Couto não é uma tarefa impossível, como muitos críticos alegam, defendendo uma abordagem criativa à tradução. “[...] if the act of translation does involve loss, this does not necessarily mean that all is lost. It is the responsibility of the translator to claw back through his or her creative endeavour, something that will keep the gap between the original and the new, translated version as narrow as possible.” (Brookshaw, 2006, p.59). Brookshaw identifica os dois aspetos principais que colocam maiores dificuldades ao traduzir Mia Couto: a criatividade linguística e o contexto cultural, muitas vezes invisível ou praticamente impercetível. Para realizar com sucesso a tarefa de tradução, principalmente da obra de Mia Couto, um tradutor irá sempre oscilar entre ser um “servant of the original writer” e um “re-creator of the translated writer’s original material” (Brookshaw, 2008, como citado em Bajanca, 2009, pp.44-5), num equilíbrio entre fidelidade e liberdade. Dependendo do tipo de texto, uma tradução literal pode não ser adequada, por não produzir o efeito original. As obras de Mia Couto exigem precisamente uma abordagem mais criativa, a nível de tradução, e a exploração dos recursos linguísticos, estilísticos, entre outros, da língua-alvo. Como nos diz Jorge, “...o exercício da tradução pressupõe um conhecimento profundo do texto a traduzir que se realizará através da leitura e da desconstrução do processo de escrita, através da identificação das marcas criativas do sujeito, para depois reconstruir o texto na língua-alvo, tendo em conta que o texto a traduzir apresenta alteridades.” (Jorge, 2014, p.v). Ainda segundo a mesma autora, o papel de um tradutor de um texto criativo é o de agir sobre a língua-alvo, desejavelmente na mesma proporção em que o autor agiu na língua-fonte (Jorge, 2014, p.22). O tradutor confrontar-se-á com o dilema de enveredar por uma tradução mais literal, tradução que privilegie os valores da língua de chegada, ou por uma tradução que provoque estranhamento, mantendo a alteridade do texto de partida, ou ainda uma mistura das duas. (Bajanca, 2009, p.50).

Curiosamente, a literatura de Mia Couto é pautada por uma centralidade – implícita ou manifesta – da figura do tradutor e, logo, da prática da tradução; pense-se especialmente no romance *O Último Voo do Flamingo*, onde tradução e tradutor excedem emblematicamente a dimensão linguística, apontando para dimensões de mediação, negociação e redefinição culturais e identitárias. O narrador da história é um tradutor que acompanha um emissário da ONU de nacionalidade italiana, Massimo Risi, responsável por investigar as mortes dos soldados da ONU. Esta é provavelmente a mais metalinguística narrativa de Couto para tradutores de cultura, como atestam as linhas seguintes:

“- Você quem é? / - Sou seu tradutor. / - Eu posso falar e entender. Problema não é a língua. O que eu não entendo é este mundo aqui.” (UVF, p. 40). De facto, o italiano é capaz de perceber e comunicar na língua portuguesa, mas necessita do tradutor para uma tradução de âmbito cultural. O tradutor de Tizangara, e o próprio Mia Couto, são tradutores de realidades, de mundos, de espaços culturais, de diversidade, mais do que de língua. Um tradutor necessariamente nunca dirá exatamente a mesma coisa que o autor, pois traduzir é adaptar a língua-fonte à língua-alvo, implicando continuamente a negociação, e uma ou mesmo várias interpretações antecedendo a tradução. De novo, impõe-se lembrarmos a forma da língua literária de Mia Couto que complexifica ainda mais o processo, pois “para falar do que quero tenho muitas vezes de buscar a palavra que não existe, fui empurrado para isso, porque vim da poesia.” (Jeremias, 2000). E se o autor se considera um contrabandista entre dois mundos, que dizer do tradutor da obra de Couto? Não será ele um contrabandista entre três mundos? O tradutor de Mia Couto efetivamente trabalha já com um certo hibridismo, e não a partir de uma base monoglótica ou monocultural. A capacidade de mestiçar categorias e atravessar fronteiras é uma das características mais marcantes da prosa de Mia Couto, o que Pieterse define como “a destabilizing hybridity that blurs the canon, reverses the current, subverts the centre” (Pieterse, como citado em Brookshaw, 2005, p.148). A afirmação da subversão linguística é constante: “Venho brincar aqui no português, a língua. Essa que dá gosto a gente namorar e que nos faz a nós, moçambicanos, ficarmos mais Moçambicanos. A língua que eu quero é essa que perde função e se torna carícia. O que me apronta é o gosto da palavra, o mesmo que a asa sente aquando o vôo. Meu desejo é desalisar a linguagem, colocando nela as quantas dimensões da Vida. E quantas são? Se a vida tem é idimensões. (Couto, 1997 a).

Fica claro que Mia Couto não queria prescindir do uso do português, nem de Moçambique ou da sua cultura: “Moçambique percebia que o português de Portugal servia, mas não bastava. Nós precisávamos introduzir nesse português uma marca de mudança, de identidade própria. É muito complicado fazer na Língua do outro uma afirmação de nós próprios.” (Couto, 2014). A língua em que escreve as suas obras literárias é a ‘sua língua portuguesa’: “A minha pátria é a minha língua portuguesa.” (Couto, 2009, p.167); “A minha língua portuguesa, repito a minha língua portuguesa, é a pátria que estou inventando para mim.” (Couto, 2009, p.169).

Tratando-se de uma língua sujeita a todo um trabalho extremamente criativo, mas laboratorial, como verter para o inglês todo o trabalho operado por Mia Couto na língua portuguesa, a nível do campo semântico, morfológico, sintático e, simultaneamente, preservar o fonético? A criatividade linguística de Couto explora amplamente os recursos e a plasticidade da língua portuguesa, o que necessariamente coloca problemas ao tradutor relacionados com a transposição dessa criatividade para uma língua cujo funcionamento morfológico, fonológico, semântico e gramatical é bastante diferente

do funcionamento do português, como é o caso do Inglês (língua não românica). Mas, ainda que se possa admitir que seja mais fácil traduzir Couto para línguas românicas, o uso inovador que este autor faz da língua portuguesa irá sempre representar um desafio aparentemente inultrapassável para o tradutor e que, para ser contornado, irá exigir uma abordagem extremamente criteriosa. Traduzir um texto criativo implica procurar na língua-alvo regras e elasticidade da gramática, de modo a transpor para essa língua a gramática do texto de partida, pois o “papel do tradutor dessa criatividade é o de preservar as marcas que identificam o ato criativo de um determinado autor” (Jorge, 2014, p.175). O trabalho do tradutor deverá passar por uma desconstrução do processo criativo do autor para tentar reconstruir esse mesmo processo, na outra língua, de modo a que o leitor da tradução seja capaz de apreender a analogia, a similaridade entre fonte e alvo. Contudo, antes de passarmos à análise do modo como Brookshaw efetuou o processo de tradução, levantemos algumas questões enquadradoras relativas à teoria da tradução.

1. In/visibilidade do tradutor

Um dos conceitos mais presentes nos estudos de tradução é o da invisibilidade do tradutor/da tradução que, entre outros autores, foi abordado por Venuti (2002). A ideia da invisibilidade, segundo a maioria dos estudiosos, diz respeito a pelo menos dois fenómenos que se determinam mutuamente: (i) um efeito de transparência no próprio discurso, fruto da manipulação da língua de tradução feita pelo tradutor, levando os leitores a encararem a tradução de um texto-fonte como se este tivesse sido escrito originalmente na língua-alvo; e (ii) o critério de fluência da leitura - quando a ausência de peculiaridades linguísticas ou estilísticas faz a leitura parecer transparente, dando a impressão de refletir a personalidade ou a intenção do autor estrangeiro ou a essência do sentido do texto de partida. É neste sentido que Venuti afirma que as culturas do Reino Unido são agressivamente monolíngues, acostumadas a traduções fluentes, que invisibilizam a tradução e são, de uma forma geral, pouco recetivas ao que é estrangeiro e diferente: “The prevalence of fluent domestication has supported these developments because of its economic value: enforced by editors, publishers and reviewers [...] insuring the neglect of foreign texts and English-language translation discourses that are more resistant to easy readability”. (Venuti, 2002, pp.15-16). A ideia da “domesticação” é retomada por Schleiermacher (2003) que refere os dois caminhos por onde o tradutor pode seguir: aproximar o leitor do autor (privilegiando o estranhamento, a ‘estrangeirização’) ou aproximar o autor do leitor (‘nacionalizando’ ou ‘domesticando’ o texto). Para que o leitor vá ao encontro do escritor é necessário que o tradutor trabalhe no sentido de colocar em evidência a língua e estilo literário do escritor, fazendo com que o leitor da tradução experimente o mesmo estranhamento que o leitor da obra original. Inversamente, para que o escritor vá ao encontro do leitor da tradução, o tradutor tem de se empenhar

em formular o texto na língua-alvo como se fosse um original escrito nessa mesma língua. Este dilema reflete um debate central entre duas orientações teóricas na tradução literária: a orientação estrangeirizante (ou para a cultura de origem) e a orientação domesticante (ou para a cultura de chegada).

Vários têm sido os autores a defender perspectivas opostas relativamente à postura que deverá assumir o tradutor/a tradução. Para Berman, um dos objetivos da tradução deveria ser uma certa invisibilidade da cultura e língua originais: “[...] a tradução deve fazer com que a esqueçam. Ela não se inscreve como operação na escrita do texto traduzido. Isto significa que toda marca da língua de origem deve ter desaparecido, ou estar cuidadosamente delimitada; que a tradução deve ser escrita numa língua normativa — mais normativa que a da obra escrita diretamente na língua para a qual se traduz; que ela não deve chocar com ‘estranhamentos’ lexicais ou sintáticos.” (Berman, 2007, p.33). Para outros, o caminho a seguir deverá ser o inverso: “Traduzir Mia Couto é ser o leitor privilegiado, que procura rasgar o ‘espartilhado’ de duas fidelidades: à fonte e ao alvo; é também ousar brincar, incentivando os leitores da ‘outra’ cultura a sentirem também eles estranheza e prazer num texto que os exortará a decifrar novas formas de dizer e a viajar para outras latitudes.” (Correia, 2012, p.89). É precisamente este o caminho defendido tanto por Venuti, como por Schleiermacher: o método de estranhamento, de distanciamento da cultura-alvo, combatendo o predomínio de estratégias domesticadoras na cultura tradutológica hegemónica. Hermans observa que a chamada “invisibilidade” do tradutor resulta frequentemente de estratégias discursivas que procuram apresentar o texto traduzido como se fosse um original, ocultando o processo de mediação que lhe deu origem (Hermans, 2007). Neste nosso estudo, iremos tentar verificar se as traduções de VF e UVF optaram por um tipo de discurso fluente, focando-se na naturalidade e fluidez da língua-alvo, adaptada ao público-alvo, ou se, de algum modo, tentam contrariar esta tendência, favorecendo a ‘estrangeiridade’, e a voz e estilo do autor original, deixando, em suma, as obras ‘falar moçambicano’ em inglês.

Vários teóricos dos Estudos de Tradução encaram a questão da invisibilidade do tradutor essencialmente em relação à cultura de partida, em que o tradutor a dilui, a apaga, criando uma obra tal como, alegadamente, teria sido escrita originalmente na língua-alvo deste novo leitor. Esta questão pode ser, contudo, abordada de um ângulo diferente. Atentemos ao seguinte comentário de Bady: “Couto’s writing is smooth and unlabored, but the simplicity of his prose is as deceptive as the seemingly straight-forward murder of the director” (Bady, 2006). Bady dá a entender que considera as palavras do texto em inglês (escritas por Brookshaw) como se tivessem sido escritas por Mia Couto. Venuti alerta exatamente para a recorrência desta prática (2002), que, na sua opinião, contribui para tornar invisível o tradutor e o seu trabalho. Este autor propõe e defende a estratégia da ‘estrangeirização’ na tradução, resistente à transparência, mantendo as marcas da diferença cultural e

linguística do texto original, e expondo o ato tradutório. Em obras mais recentes (Venuti, 2012 e Venuti, 2019), este autor reforça a ideia de ‘estrangeirização’ como prática ética em tradução. Na qualidade de estudiosa e apreciadora da língua literária e estilo de Mia Couto, esta abordagem à tradução que preserva a cultura de origem e veicula, de modo mais fidedigno, o ato literário original, afigura-se a mais adequada. No entanto, e numa perspectiva algo diferente da de Venuti e dos autores que seguiram a sua linha teórica, arriscamos a afirmar que o tradutor fica mais invisível *per se*, ao deixar a obra ‘falar moçambicano’ em inglês, na medida em que não se reconhecerá a sua pertença a outra cultura, neste caso, europeia. Neste sentido, a visibilidade da cultura de origem e do estilo do autor, numa tradução, não corresponderia a visibilidade do tradutor, mas pelo contrário. Quer se enverede por uma ou outra abordagem teórica, obviamente, existirá sempre um determinado tipo de invisibilidade: cultural/sociológica, se o tradutor ignorar determinados aspetos da obra original (antropofagia literária – teoria brasileira do canibalismo literário proposto por Haroldo de Campos) ou se não os conseguir traduzir/transpor para a língua-alvo, mas também uma certa invisibilidade do próprio tradutor, se ele deixar esse mundo cultural falar por si, e se apagar como voz de outra cultura. “To be or not to be in/visible” será a questão de fundo para o tradutor. As diversas formas de abordagem da tradução literária na atualidade têm em comum a premissa das relações de alteridade que se estabelecem a partir desse processo e esta questão coloca-se ainda com mais acuidade no contexto em que estamos a trabalhar (tradução de textos pós-coloniais no universo cultural moçambicano) e no qual a cultura é um ponto chave para a prática tradutológica.

A nossa opinião é que as traduções estilisticamente transparentes, fluentes e ‘invisíveis’ produzidas pelo tradutor, na realidade, visibilizam o papel do tradutor e invisibilizam o papel (e o estilo) do autor, dimensão que um leitor bilingue com acesso ao texto-fonte e ao texto-alvo consegue imediatamente perceber. Para um leitor que conheça bem a obra de Mia Couto no original, e domine as duas línguas (português e inglês) e as duas culturas (ou as três: portuguesa, moçambicana e britânica), esse procedimento permite identificar o posicionamento e o tipo de trabalho realizado pelo tradutor. Um estilo de tradução que fuja à fluência na língua-alvo, e crie distanciamento e estranhamento, na nossa opinião, torna mais visível a presença do autor (e não tanto do tradutor, como parece defender Venuti), ao ressaltar a identidade estrangeira do texto-fonte e protegê-la da dominação ideológica da ‘nova’ cultura recetora. Uma escrita de resistência, em vez de uma escrita de assimilação, vai provocar, nesta nossa linha de pensamento, uma maior invisibilidade do tradutor e uma maior visibilidade do autor. Pensamos, contudo, que esta questão da (in)visibilidade do tradutor, que tanto debate tem suscitado ao longo dos tempos, tem de ser modalizada, e equacionar diversas variáveis, pois nenhuma tradução é, afinal, neutra ou literal; ela será, sempre e de qualquer forma, uma leitura, uma interpretação e uma reescrita do texto-fonte. Esta perspectiva é igualmente defendida por Baker,

que considera a tradução como um processo de construção e reconfiguração de narrativas culturais, no qual o tradutor participa ativamente na forma como os acontecimentos e as identidades são representados no texto de chegada (Baker, 2019).

A fluência pode operar como valor hegemónico da cultura recetora, frequentemente responsável pela domesticação do texto estrangeiro e pelo apagamento da alteridade cultural. Contudo, é necessário distinguir entre visibilidade institucional do tradutor - enquanto agente social frequentemente silenciado no sistema literário de chegada - e visibilidade textual-discursiva, isto é, a detetabilidade da intervenção tradutológica no próprio tecido linguístico do texto. Paradoxalmente, uma tradução excessivamente fluente e transparente pode tornar o tradutor mais visível para um leitor bilingue ou informado, na medida em que apaga marcas estilísticas fundamentais do autor e substitui a sua voz por padrões normativos da língua-alvo. Inversamente, estratégias que preservam o estranhamento, mantendo traços da língua e da cultura de partida, tendem a tornar mais visível a identidade do autor enquanto voz estrangeira, aproximando-se de uma ética da diferença e contribuindo para uma maior invisibilidade do tradutor enquanto sujeito cultural dominante. Assim, mais do que uma simples oposição binária entre domesticação e ‘estrangeirização’, defendemos que a visibilidade resulta de um jogo complexo de normas (Toury, 1995) e de opções estratégicas orientadas pelo propósito tradutológico e pela lealdade ao texto-fonte (Nord, 1997), o que impede qualquer leitura prescritiva ou universalizante desta problemática.

As deformações que poderão resultar do processo de tradução - a normalização do diverso, segundo Berman (2007) - de uma obra como a do escritor Mia Couto não serão inócuas, uma vez que as estratégias deste autor se inserem num projeto de escrita que, por um lado, visa aproximar a língua portuguesa das culturas orais moçambicanas, e, por outro, se assume como um ato político de defesa das tradições moçambicanas e de resistência à invasão dos valores ocidentais modernos. E é justamente por isto que traduzir Couto significa também apoderar-se dessa voz, tentando transmitir o mais possível a mensagem e a imagem. Ora, dadas todas as características que já salientámos da língua literária de Couto, isso nem sempre poderá ser possível e o esforço do tradutor poderá resultar num atenuar da força dessas imagens e mensagens.

Esta situação leva-nos a questionar como é que as obras dos “colonizados” são reescritas pelos “colonizadores”. A nossa segunda questão investigativa é precisamente confirmar como é que o tradutor se posicionou face a questões de âmbito mais cultural, se ele assumiu uma postura de escritor invisível (na nossa aceção), deixando a obra “falar moçambicano” em inglês, ou se imprimiu, de alguma forma, a sua visão ocidental do mundo, os seus valores e a forma normativa da língua inglesa. Foi claramente um desafio o trabalho deste tradutor, que vem de uma cultura de centro, dominante, de traduzir uma obra de uma cultura periférica, do “Terceiro Mundo”. Cronin observa que, no contexto

da globalização cultural, a tradução desempenha frequentemente um papel decisivo na circulação de obras provenientes de contextos periféricos, podendo tanto reforçar hierarquias culturais existentes como contribuir para tornar visíveis outras vozes literárias (Cronin, 2013). A consciência do poder dessa cultura de centro está bem presente em Mia Couto: “...uma vez que essa cultura ocidental se tornou tão hegemônica, não se pode pedir a essa outra cultura que tenha atenção. É preciso impor a partir de dentro. São os africanos que têm de contar a sua história, e ter a sua própria voz, como a voz que importa e que é respeitada.” (Couto, 2014). Já Achebe recorrentemente citava o provérbio nigeriano “Until the lions have their own historians, the story of the hunt will always glorify the hunter.” (Brooks, 1994, p.144).

A obra de Mia Couto transforma, por conseguinte, o espaço da ação em *locus* de expressão do discurso contra-hegemônico, inculcando na norma portuguesa as marcas das culturas de raiz africana/moçambicana. “Os autores africanos que não escrevem em inglês (e em especial os que escrevem em língua portuguesa) moram na periferia da periferia, lá onde a palavra tem de lutar para não ser silêncio.” (Couto, 2009, p.11). E, nesta dialética periferia/centro, a sua palavra literária portuguesa teve efetivamente de lutar para se impor: “Eu fui questionado, fui quase julgado. Havia várias contestações e uma destas era a de que eu estava revelando uma fragilidade, estava demonstrando que os moçambicanos, afinal, não sabem falar e escrever o bom português. Isto derivava de um certo sentimento colonizante que se traduz no facto de que era preciso demonstrar ao outro – o ex-colonizador – que eu era capaz de manejar este instrumento que é a língua portuguesa.” (Brugioni, 2010 a).

A cultura subalterna é, por vezes, modificada ou até simplificada pelo tradutor da cultura “superior”/dominante e é esta perspectiva que Brookshaw deixa ocasionalmente transparecer: “the sound, order of words, the very cadence of the original language must go, to be replaced by other linguistic conventions (or, in the case of translating Mia Couto, inconventions) that the audience of the translating language will be able to somehow accept as an expression of its own culture.”⁵ (Brookshaw, 2008, como citado em Bajanca, 2009, p.45).

Expressamos a nossa concordância com a posição de Bajanca, ao rejeitar esta afirmação de Brookshaw, na medida em que também consideramos que o texto traduzido não tem de ser aceite pelos leitores como uma forma de expressão *da sua* própria cultura, mas deverá ser uma forma de expressão da cultura de partida na cultura/língua de chegada. Uma obra não tem de ser simplificada, nem “aculturada” à cultura de chegada, para ser inteligível (Bajanca, 2009). A tradução implica algum nível

⁵ Sublinhado nosso.

de domesticação, mas não necessariamente assimilação, uma redução do texto estrangeiro aos valores da cultura de chegada (Venuti, 2002).

Metodologicamente, este estudo adota uma abordagem qualitativa e descritiva, de orientação normativo-sistêmica, inspirada na perspectiva dos Estudos Descritivos da Tradução (Toury, 1995). Os exemplos analisados foram selecionados com base em critérios de relevância tradutológica, representatividade tipológica (neologismos, amálgamas, oralidade, empréstimos culturais) e impacto narrativo, não visando a exaustividade, mas antes a identificação de padrões recorrentes nas opções do autor e do tradutor. Sempre que pertinente, recorreremos a formulações de frequência mitigada (“na maioria dos casos”, “pontualmente”, “tende a”), em consonância com uma leitura orientada para tendências tradutológicas e não para juízos prescritivos.

Tendo clarificado alguns pressupostos teóricos com que trabalharemos, passemos a analisar a forma como Brookshaw resolveu alguns dos desafios que o texto de Couto lhe colocou. Neste nosso trabalho, não iremos abordar todas os fenómenos criativos que resultam da ação do autor sobre a língua, e a sua respetiva tradução, dada a sua enorme multiplicidade, mas, tal como acima referido, apenas as tipologias que, de algum modo, consideramos mais produtivas. Apesar de termos procedido, neste estudo, a uma determinada categorização das secções, o objetivo foi de carácter essencialmente funcional, pois temos consciência de que existem contaminações entre os diversos tipos de categorias, na medida em que tanto os produtos de Couto como os de Brookshaw resultam de um entrelaçar de várias formas de criatividade (fonológica, lexical, sintagmática e semântica).⁶

2. Oralidade vs literacia

“Em todos os continentes, cada homem é uma nação feita de diversas nações. Uma dessas nações vive submersa e secundarizada pelo universo da escrita. Essa nação oculta chama-se oralidade.” (Couto, 2009, p.19). Mia Couto esbate e ignora diversas fronteiras (real vs imaginário, lógico e racional vs sobrenatural e surreal), numa clara oposição às dicotomias típicas das formas de pensamento ocidental (categorias que racionalizam e compartimentam tudo o que nos rodeia) e é precisamente neste sentido que o autor mistura escrita e oralidade, num sincretismo cultural, “breaking down [...] binaries and [...] blurring [...] borders between storyteller and listener, author and reader” (Brookshaw, 2005, p.148). Numa entrevista, Couto afirma “Eu sempre abro as portas para que esta oralidade me invada e desarrume a escrita em tudo até ao limite. Até ao limite em que deixe de ser literatura, não me importo que isto aconteça.... É inevitável que a invasão da oralidade ocorra...”

⁶ Apesar de o processo de africanização e de subversão da língua em Mia Couto ultrapassar o nível léxico-semântico, para chegar ao morfossintático, neste trabalho, iremos focar essencialmente o primeiro.

(Thomaz & Chaves, 1998). Em VF, a estrutura aproxima-se das narrativas orais tradicionais africanas, onde as personagens, narradoras da sua própria trama, se interrelacionam com a narrativa principal, num discurso predominantemente oralizante. A história desenrola-se de forma invulgar e não se verifica a sequencialidade e causalidade de ação características dos clássicos do género (romance policial de ficção), sendo uma narrativa que se poderia enquadrar na estrutura dos contos orais. De facto, nem sequer há uma ‘ação’ propriamente dita, pois na realidade o polícia só recolhe os depoimentos dos anciãos. Não é muito comum encontrar na literatura portuguesa, ou mesmo europeia, o recurso a estruturas oralizantes, o que denuncia uma clara herança da tradição oral moçambicana. Numa situação semelhante a ‘storytelling’, Navaia Caetano, investido do poder que a idade lhe confere, portador da sabedoria ancestral e comportando-se como um *griot*, ao falar com o inspetor Izidine Naíta, adverte-o: “Enquanto ouvir estes relatos você se guarde quieto. O silêncio é que fabrica as janelas por onde o mundo se transparenta. Não escreva [...] Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha. É que nós aqui vivemos muito oralmente” (VF, p. 28). | “Keep quiet as you listen to these stories. Silence makes the windows through which we glimpse the world. Don’t write anything down [...] Here in this refuge, your ears will grow bigger. For we live to talk.” (UF, p.22).

O ato solitário da leitura e da escrita é contraposto ao ato solidário da narração oral. A articulação entre literatura e oratura em Couto é precisamente enfatizada por Baseio: “Ecoando a oralidade nas fissuras da letra, Mia Couto opta por enredar tradição e modernidade, transformando as suas criações estéticas em tessituras de contiguidade, em que se avizinham ‘falescrita’ ou ‘oralitura”” (Baseio, 2007, p.163). Mia Couto faz a ponte entre as duas tradições, entre os dois mundos, porque “noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo [...] eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos.” (Couto, como citado em Baseio, 2007, p.183). Diversos leitores e críticos de língua portuguesa consideram que as estratégias essenciais que caracterizam a língua literária de Mia Couto se perdem na tradução, por não se conseguir transpô-las para outra língua, o que Rothwell designa por “a unique blend of day-to-day cadences and speech patterns of those around him mixed with a highly individual intellectual style, which rejoices in enriching the language system through undermining its rules” (Rothwell, 1998, p.60).

Importa sublinhar que a oralidade, tal como se manifesta na escrita de Mia Couto, não se reduz a uma mera seleção de léxico coloquial ou popular. À luz da Linguística Sistémico-Funcional (Halliday, 1994), a oralidade pode ser descrita como uma configuração específica de campo (natureza da atividade social), tenor (relações interpessoais) e modo (papel da linguagem na interação), refletindo-se em padrões particulares de coesão, progressão temática, ritmo informacional e escolhas interpessoais. A análise da tradução permite, assim, observar até que ponto estas configurações discursivas são reconfiguradas, atenuadas ou neutralizadas na língua inglesa.

2.1. Aliteração

Sendo a sintaxe banta essencialmente aliterativa, a aliteração não aparece num texto literário apenas como um desvio ou como um ornamento de efeito fundamentalmente auditivo (um procedimento retórico), mas assume-se principalmente como uma norma de africanização da estrutura de superfície da frase (uma regra de fala africana) (Freitas, 2006, p.306). Em Couto, a sintaxe aliterativa é extremamente abundante, evidenciando uma ânsia por criatividade fonológica, pelo que apresentamos apenas alguns exemplos, de modo a ilustrar a abordagem efetuada pelo tradutor.

Nas passagens seguintes, a semântica original foi sempre mantida na tradução, mas perdeu-se o jogo fonético.

O piar da coruja faz eco no oco da nossa alma. (VF, p.34)	The hoot of an owl echoes through the hollowness of our soul. (UF, p. 28)
Nãozinha atropelava sílabas em salivas. (VF, p.140)	Miss No's words rushed out in amongst her saliva. (UF, p.138)
Era um sexo avulso e avultado. (UVF, p.17)	A large organ on the loose. (LFF, p.1)
Fiquei mudo e miúdo... (UVF, pp.115-6)	I waited like a quiet child. (LFF, p.88)

Já nas seguintes passagens, a semântica original perdeu-se ou foi mantida apenas parcialmente, para se dar prioridade ao jogo fonético:

...para além das vistas e das visitas. (VF, p.68)	...out of his sight and out of his plight. (UF, p.62)
...em linhos e desalinhos. (VF, p.124)	...in all her perfections and imperfections. (UF, p.120)
Os bichos, a surtos e sustos, saíram do armazém... (VF, p.137)	The creatures flittered and fluttered from the storeroom... (UF, p.134)

No exemplo seguinte, o tradutor manteve o modo fonético criativo de trabalhar com o idioma, embora se tenha afastado um pouco do sentido original das palavras.

E se era órgão, assim díspar e ímpar, de quem havia sido cortado? (UVF, p.28)	If it was an organ, disparate and desperate as it was, from whom had it been cut? (LFF, p.12)
---	---

Neste caso, o tradutor consegue manter a aliteração com “disparate and desperate”. O sentido é oferecido de forma parcial: é reconstruído com o par díspar/disparate, mas desaparece com o par

ímpar/desperate, pois veiculam significados distintos. A alusão à unicidade do termo ‘ímpar’ apaga-se. Percebe-se, no entanto, o esforço do tradutor em manter a sonoridade ou musicalidade do texto original.

Frequentemente, torna-se difícil para o tradutor reproduzir, na língua-alvo, simultaneamente, o jogo de palavras e a aliteração adjacente, mas a seguinte tradução constitui um exemplo de equilíbrio entre a manutenção do jogo fonético e da quase totalidade da semântica original.

As íntimas riquezas da solteirã ficariam para quem? A vila se interrogava – não tivesse ela andanças, mas ao menos valesse heranças.” (UVF, p.66)	Who would end up with the old spinster’s wealth? the townfolk asked themselves. She hadn’t been legged over, but at least she was worth a legacy. (LFF, pp.47-8)
---	--

Neste caso, o jogo de palavras entre “andanças” (‘wanderings, journeys, adventures’) e “heranças” (literalmente ‘inheritances’) é reproduzido em inglês através das expressões “to get one’s leg over” (be successful in one’s amorous advances) e “legacy”. O tradutor conseguiu transformar a rima “andanças/heranças” num jogo aliterativo em inglês, originado apenas uma pequena alteração semântica, pois enquanto a versão em língua portuguesa coloca dúvidas acerca das verdadeiras posses da personagem, na versão em língua inglesa, transmite-se a ideia de que ela tem, de facto, muitas posses.

Mas se, na maioria dos casos, é notória a dificuldade do tradutor em manter o jogo original com a sonoridade, por vezes, ele consegue encontrar um paralelo que respeita jogo semântico e fonético. Em todos os exemplos seguintes, Brookshaw conseguiu manter quase na perfeição a semântica e sonoridade originais.

...momentos depois, desemboquei direito e directo na sede da administração. (UVF, p.19)	...some moments later, I marched, erect and direct, into the headquarters of the administration. (LFF, p.4)
Nesse tempo, eu ainda tinha o corpo todo vivo, estava ali para as crenças e nascenças. (UVF, p.52)	In those days, my body was still full of life, and open to all manner of beliefs and beginnings. (LFF, p.34)
E que se antes tinha dúvidas, agora tenho dívidas. (UVF, p.98)	And if we once had doubts, now we have debts. (LFF, p.75)
Simples carinho sem anexos nem sexo. (UVF, p.180)	Just affection, without addenda or pudenda. (LFF, p.140)

A tradução efetuada por Brookshaw no último exemplo, recorrendo a palavras latinas integradas no léxico inglês por volta do século XVII, provoca um efeito muito interessante e inusitado, conferindo ritmo e estranhamento à língua-alvo. ‘Addenda’ (anexos, apêndices) e ‘pudenda’ (órgãos genitais externos) recriam o sentido do texto-fonte e salientam a criatividade do tradutor.

3. Ordem léxico-semântica

Para uma maior sistematização da análise microtextual, os procedimentos observados na tradução inglesa podem ser mapeados, de forma não exclusiva, nas categorias clássicas propostas por Vinay e Darbelnet (1995), nomeadamente: empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, modulação, equivalência e adaptação. Este enquadramento não tem como objetivo tornar rígida a leitura dos exemplos, mas antes fornecer uma grelha de leitura que permita articular os fenómenos observados com um quadro teórico amplamente reconhecido nos Estudos de Tradução.

3.1. Empréstimos de línguas moçambicanas

Os empréstimos linguísticos efetuados por Couto funcionam essencialmente como uma estratégia de identificação com aspetos culturais ou tradicionais moçambicanos, de pigmentação cultural moçambicana a nível lexical. A edição portuguesa contém um glossário de termos de origem moçambicana usados ao longo do texto, mas não na edição inglesa. Neste contexto, como é que o tradutor resolveu a questão dos termos de origem moçambicana: optou por explicitações internas, ou decidiu utilizar palavras inglesas com um significado aproximado? Consideremos, a título ilustrativo, os seguintes empréstimos e a informação fornecida no glossário das obras em português:

- xipoco – fantasma (glossário de VF)

fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam (VF, p.12)	I became a ghost, one of those souls who wander (UF, p.2)
um xipoco que reocupa o seu antigo corpo (VF, p.15)	a spirit that reoccupies its former body (UF, p.5)
Você irá exercer-se como um xipoco. (VF, p.16)	You’ll take the form of a shipoco, a night spirit. (UF, p.7)
Nessa mesma noite, eu estava transitando para xipoco. (VF, p.16)	That night, I was already on my way to becoming a shipoco. (UF, p.7)

- xicuembo – feitiço, espírito (glossários de VF e UVF)

Não ascenderei nunca ao estado de xicuembo, que são os defuntos definitivos (VF, p.12)	I shall never be elevated to the position of an ancestor, someone well and truly dead and gone for good (UF, p.2)
Juntámos juras, sagrados xicuembos (UVF, p.50)	We made promises, sanctified by spells (LFF, p.31)

Convém sublinhar que, por vezes, estes empréstimos poderiam ser facilmente substituídos por palavras portuguesas, sem afetar o sentido do texto, o que demonstra que o seu uso advém de uma opção estética de Couto e não de uma necessidade de nomear objetos ou fenómenos para os quais a língua portuguesa não dispõe de lexemas. Na ausência de um glossário, e para que o texto não se torne incompreensível para o leitor anglófono, o tradutor recorre à tradução mais ou menos literal dos termos moçambicanos (xipoco e xicuembo) para o inglês (ghost/spirit e ancestor/spell) ou então a explicitações internas (night spirit), depois de criar um equivalente gráfico e fonético em inglês (*shipoco* grafado a itálico). A compreensão do texto em inglês foi assegurada através de uma estratégia de equivalência na tradução, mas o efeito de identidade cultural do texto desapareceu.

É interessante observarmos que, a maior parte das vezes, os empréstimos de línguas moçambicanas foram traduzidos para inglês, conforme o glossário disponível no original: zuezuado = de zuézué, tontura (em algumas línguas de Moçambique) e txarra! = caramba!. Perdeu-se, deste modo, o empréstimo na tradução.

Txarra! Estava pensar era uma chamada de serviço. (UVF, p.30)	What a pity! I thought I'd been called out on job. (LFF, p.14)
O italiano ainda estava zuezuado. (UVF, p.107)	The italian was still in a daze. (LFF, p.81)

A maioria das palavras de origem moçambicana, especialmente do chimuanzi e xi-sena, línguas do grupo banto, foram efetivamente traduzidas para a língua inglesa.

...é que minha esposa, Excelência, dorme com os ouvidos de fora, quizumbando, sempre à espreita. (UVF, p.75)	...it's because my wife, Excellency, sleeps with her ears on the outside, sniffing away like a hyena, always on the prowl. (pp.54-5)
Estremeci de medo: não saltara eu da boca da quizumba para entrar na garganta do leão? (UVF, p.113)	I trembled with fear: had I not jumped from the hyena's mouth into the lion's throat? (LFF, p.86)

David Brookshaw manteve a tradução literal de 'quizumba' que, em Moçambique, é a hiena.

Apesar desta tendência geral, por vezes, o tradutor opta por uma estratégia de preservação da palavra moçambicana na tradução:

E ele, conforme agora lembrava, foi ter com o nyanga, que ele chamava de ‘colega’, para dar destino às partes do zambiano. (UVF, p.127)	And he now recalled going to the nyanga, whom he referred to as a colleague, in order to lay the zambian’s private parts in their final resting place. (LFF, pp.97-8)
Temporina enrolou uma capulana sobre a saia (UVF, p.148)	Temporina wrapped a <i>capulana</i> over her skirt (LFF, p.116)
Eu lhe fiz o likaho de cágado para lhe proteger. (UVF, p.159)	I made a tortoise likaho to protect you. (LFF, p.125)
Meu pai acorria e mandava: - kufa mbalame! (UVF, p.191)	My father ran up and ordered: - kufa mbalame! (LFF, p.148)

Nas passagens em que o tradutor manteve o léxico original moçambicano não incluiu nenhuma nota de rodapé, nem fez qualquer acréscimo que explicasse o significado da palavra. A preservação da palavra moçambicana, do empréstimo, pode ser entendida como uma opção de Brookshaw para manter as características identitárias culturais africanas, metonímia de alteridade, num claro paralelo com a estratégia de Mia Couto.

Consideremos, ainda, uma estratégia ligeiramente diferente na tradução de um outro empréstimo:

Consultei o pangolim, meu animal de estimação. Há alguém que desconheça os poderes deste bicho de escamas, o nosso halakavuma? (VF, p.15)	I consulted my pet anteater. Is there anyone who doesn’t know of the powers of this scaly beast, the <i>halakavuma</i> , as we call it? (UF, p.5)
---	---

O tradutor, aqui, optou por manter a palavra moçambicana ‘halakavuma’, grafando-a em itálico, e deixando claro o contexto cultural africano, ao acrescentar ‘as we [Africans or Mozambicans] call it?’. Salientaria esta passagem como um exemplo em que o tradutor britânico se torna invisível (de acordo com o conceito por mim atrás defendido), no sentido em que deixa transparecer totalmente a identidade moçambicana do emissor da mensagem. Quanto ao outro termo relativo a este animal, em vez de optar por ‘pangolin’ que corresponderia corretamente a este animal (e que utilizou mais à frente – “may I live longer than the pangolin that falls from the sky whenever it rains.” LFF, p.126),

Brookshaw decidiu utilizar o termo mais corrente e menos obscuro ‘anteater’, que poderia também constar na versão em português como ‘papa-formigas’.

3.2 Nomes de personagens

A questão dos nomes próprios na tradução tem sido um pouco problemática. A maioria dos teóricos defende que o nome é algo intraduzível, que não admite tradução para outra língua, mesmo quando se trata de nomes cujo equivalente é facilmente reconhecido, como John/João, Mary/Maria, etc. No caso de Mia Couto, esta questão coloca-se com mais acuidade, dado que o estilo inovador deste autor passa também pela conceção criativa dos nomes das personagens: Temporina, Chupanga, Sulplício, etc. De uma forma geral, o tradutor opta por manter os nomes originais, o que faz com que o leitor anglófono não tenha acesso à carga semântica, às marcas identitárias da personalidade destas personagens: Temporina - personagem com corpo de jovem e rosto de anciã, numa clara referência ao tempo, em dois patamares temporais; Sulplício - referência explícita a dor, sofrimento, mas também a uma situação geográfica, pois em determinado momento na narrativa é dito que Tizangara é uma vila que se situa no sul de Moçambique. Na obra *O Último Voo do Flamingo*, Ana Deusqueira é o único nome traduzido para inglês por Brookshaw como Anna Godwilling.

Já em *A Varanda do Frangipani*, vários são os nomes de personagens traduzidos por Brookshaw.

Nãozinha – Brookshaw optou por traduzir o nome da feiticeira para “Little Miss No”, provavelmente pelas dificuldades de pronúncia / leitura que o nome “Nãozinha” coloca a um leitor anglófono: essencialmente o ditongo nasal [ãw], mas também a presença do fonema [ɲ]. Segundo Bajanca, à semelhança do que sucede com o nome em português, “‘Little Miss No’ transmite um certo carinho pela personagem (“Little”, “Miss”), mantendo uma aura de mistério adequada a uma feiticeira (porquê “No”/“Nãozinha?”)” (Bajanca, 2009, p.70).

Nhonhoso foi traduzido como “Old Gaffer” (termo coloquial em inglês para “boss”, “foreman” or “old man”). A palavra “Nhonhoso” novamente coloca dificuldades de leitura a um nativo de língua inglesa, devido ao fonema [ɲ]. A semântica do nome “Nhonhoso” (um “old man”, algo insistente e aborrecido com as suas histórias que se comporta como se fosse dono e senhor do forte) apenas se mantém parcialmente na língua inglesa.

Os nomes das personagens ilustram, a grande maioria das vezes, o papel das amálgamas na escrita de Mia Couto, transportando cargas semânticas fundamentais para a construção do sentido do texto e contribuindo para a própria caracterização das personagens. Assim, do ponto de vista da tradução, omitir a criatividade do nome, é perder sentido, questão a que Brookshaw foi, de uma forma geral, sensível. Por vezes, o tradutor de Couto optou por não traduzir os especificadores dos nomes,

perdendo um dado importante que descreve a personagem e a sua pertença a uma dada categoria. Por exemplo, a preservação do nome próprio Sulplício, na língua-fonte, transporta para a língua-alvo a estranheza do Outro, a sua diferença, a sua cultura, sem facultar ao leitor da tradução o acesso aos elementos semânticos originais.

3.3. Criatividade neológica

A língua literária de Couto caracteriza-se por uma ânsia neológica que representou um claro desafio para o tradutor. Enquanto que na obra original UVF podem ser identificados mais de quatrocentos neologismos, de tipologia diversa, ao longo da tradução existem menos de cinquenta e este é um *deficit* que consideramos merecer ênfase. Dada a complexidade de que se reveste a criatividade neológica de Mia Couto, nas suas múltiplas estratégias e propriedades, apenas iremos focar as amálgamas e os neologismos por derivação e, por uma questão meramente operacional, fá-lo-emos em categorias autónomas.

3.3.1. Amálgama

Fixemo-nos na amálgama lexical, que não sendo um processo convencional de formação de palavras em português, constitui o processo de inovação lexical de Mia Couto mais produtivo e mais problemático no que respeita à interpretação e, conseqüentemente, à tradução. As palavras formadas por amálgama são, provavelmente, as que colocam maiores problemas aos tradutores, porque são vocábulos (novos) que se formaram a partir da fusão de constituintes existentes e autónomos da língua-fonte, resultando num novo significado, ou seja, pressupondo “uma condensação semântica que quase sempre ultrapassa a mera soma dos sentidos das palavras de partida” (Nunes & Coimbra, 2007, p.1466). A dificuldade de tradução da amálgama (que depende da morfologia das palavras constituintes) está em relação proporcional/direta com as diferenças morfológicas entre as línguas de partida e de chegada. Na leitura e estudo que fizemos dos romances de Mia Couto em língua portuguesa, sempre tivemos consciência da dificuldade que seria traduzir essas obras, e que talvez muita desta riqueza lexical se perderia nas traduções efetuadas (um pouco à semelhança do sentimento relativo à tradução do romance de Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*, cujos trocadilhos realizados pelo autor representam um sério desafio para um tradutor). Traduzir as amálgamas, especialmente as de Mia Couto, nunca poderia ser um simples exercício de transposição linguística ou de sinonímia concatenativa, um simples processo de literalidade, pois as novas palavras construídas numa língua não cumprem, obrigatoriamente, o mesmo processo de construção e de significação de uma outra língua (Jorge, 2014, p.236). “O trabalho de tradução das amálgamas exige refletir sobre as palavras, não enquanto elementos individuais, mas enquanto objetos que mantêm com as outras

palavras da língua relações linguísticas que se elaboraram no ato comunicativo, criando novas predicacões.” (Jorge, 2014, p.238).

O tradutor deverá tentar reconstruir o processo criativo na língua-alvo, mas a seleção lexical e a sobreposição de segmentos estarão muito mais dependentes dessa língua-alvo do que da língua-fonte. Os equivalentes lexicais dos constituintes da amálgama muito dificilmente permitem a construção da amálgama na outra língua, por razões fonológicas e de reconhecimento, e é isso precisamente que dificulta o trabalho de tradução. A amálgama deverá idealmente corresponder na língua-alvo a uma construção inovadora e portadora do significado da língua-fonte, o que representa um grande desafio para o tradutor. A literalidade pode levantar problemas para a manutenção da fidelidade ao autor, principalmente em línguas pertencentes a ramos linguísticos diferentes, como é o caso do português e do inglês, daí a necessidade de o tradutor reinventar o percurso criativo do autor.

Ao longo das obras de Mia Couto, poucas são as amálgamas que se repetem, o que denota uma preocupação do autor pela preservação da originalidade, como traço característico da sua língua literária, e uma recusa da banalização da repetição, e reforça o carácter efémero da amálgama.⁷ Apesar de os exemplos se poderem multiplicar exponencialmente, iremos apenas salientar alguns, na medida em que as ilustrações apenas ganham sentido se contribuírem para o alargamento de significados ou de evidência.

Depois, tristonta, ela implorou (VF, p.133)	Then, frantic with sadness, she begged (UF, p.129)
---	--

No caso de ‘tristonta’ (tristonha + tonta), os dois adjetivos são de áreas semânticas diversas e a tradução reflete a mesma forma, dado que o tradutor inglês optou por dois adjetivos também diversos de sentido, mas não a totalidade da semântica original.

Quando percebi até fiquei atrapalhaço. (VF, p.14)	When I realised what was happening, I didn’t know what to do. (UF, p. 4)
Estêvão Jonas pigarreou, atrapalhaço. (UVF, p.29)	Estêvão Jonas cleared his throat awkwardly. (LFF, p.13)

⁷ Em relação à classe gramatical das amálgamas em português, verificámos que estas adquirem, por regra, a classe gramatical da última palavra por que são compostas. O processo mais produtivo de amálgamas diz respeito à formação de adjetivos, como forma criativa de caracterizar pessoas, lugares e objetos.

Na primeira ocorrência, a tradução inglesa parafraseia e retém apenas o sentido de atrapalhado. Na segunda, o advérbio ‘awkwardly’ também é insuficiente para expressar o(s) âmbito(s) semântico(s) da amálgama. Não há qualquer referência na tradução ao caráter cômico veiculado por ‘palhaço’.

Sobrei ali, crepuscalada, sem saber o que pensar. A quem eu, afinal, haveria de obedecer? (VF, p.135)	I was left there, puzzled, at a loss to know what to think. When all was said and done, who was I to obey? (UF, p.132)
---	---

O autor transfere o sentido de crepúsculo, momento em que as formas não são claras, devido à claridade ténue e difusa, para o pensamento da personagem, que está confusa e, ao mesmo tempo, se mantém calada por não saber o que fazer. A tradução inglesa omite o sentido relativo a calada e não contextualiza o sentimento e a atitude da personagem no período do dia.

Me desterraram nesse campo acusada de namoradeira, escorregatinhosa em homens e garrafas. (VF, p.130)	They carted me off to this camp charged with being a loose woman, as fast and slippery with men as with a bottle. (UF, p.126)
---	---

‘Escorregatinhosa’ classifica Marta como uma mulher alcoólica e leviana, o que nos é sugerido pelo verbo escorregar (sentido literal - cair, deslizar; registo popular e coloquial - cometer um erro ou uma falha, um deslize) e a imagem ‘gatinhosa’. ‘Gatinhosa’ já é um neologismo por sufixação - palavra derivada de ‘gatinho’. Esta amálgama constitui um exemplo típico da problemática relativa à interpretação: ‘gatinhosa’ pode sugerir a imagem de uma gata em cio, que rasteja, sendo esta a interpretação de Cavacas (1999). A tradução inglesa reproduziu só o primeiro sentido com uma paráfrase.

os do helicóptero deram com o corpo de Excelência esparramorto nas rochas da barreira. (VF, p.23)	the helicopter crew had found Excellency’s body sprawled across the rocks below the front rampart. (UF, p.15)
Ficou ali esparramorto, igual a uma massa suspirosa, fosse uma informe esponja. (UVF, p.215)	There he remained, spread out and lifeless, like some sighing mass, or a shapeless sponge. (LFF, p.169)

Na tradução desta amálgama, o tradutor encontrou duas alternativas de ‘phrasal verbs’ (‘sprawled across’ e ‘spread out’), nos quais apenas conseguimos identificar metade da imagem que

Mia Couto pretendeu expressar (o corpo esparramado de Excelência). Na segunda ocorrência, o tradutor introduziu a outra dimensão semântica, através do adjetivo ‘lifeless’. Apesar de não ter tentado a neologia, transmitiu o sentido total da amálgama original.

Meu leito é, por essa razão, uma banheira. [...] Escorro, liquidesfeita. (VF, p.85)	That’s why my bed is a bath tub. [...] I drain away into a liquidescence. (UF, p.79)
---	--

O neologismo criado é, de certa forma, uma redundância, na medida em que as duas palavras (líquido e desfeito) acabam por pertencer, de certo modo, à mesma área semântica. No primeiro caso, a tradução é literal, ignorando a amálgama do significante, enquanto que, na segunda situação, foi criada uma amálgama: ‘liquid+essence’, revelando uma atitude tradutológica mais audaz do que em exemplos anteriores.

Quando ouvi aquele clarão, esburacando o poente, então desconfie: seria aquilo um chamarisco? (UVF, p.93)	When I heard that flash blowing a hole through the sunset, I was suspicious: could it be a lure? (LFF, p.69)
---	--

Esta amálgama suscita duas vias de sobreposição. Se a opção tiver sido a de amalgamar chamariz + isco, estamos, de certo modo, perante uma redundância, pois a função do isco é, precisamente, chamar a atenção e servir de chamariz. Se tivermos em consideração o contexto, teremos de equacionar que a amálgama pode ter tido por base chamar + risco. Pelo campo lexical selecionado pelo autor, a noção de “risco” sobre põe-se à noção de “isco”, com o recurso a palavras como “inimigo” e “perigo”. A tradução de Brookshaw não arrisca numa amálgama e apenas salienta a primeira via, com a noção de isco, de engodo.

Fora eu que nomeara o bote: O <i>barco-íris</i> . (UVF, p.52)	It was I who had named the craft: <i>Rainboat</i> . (LFF, p.34)
---	---

Deparamo-nos aqui com uma tradução extremamente criativa: ‘barco-íris’ por ‘rainboat’. Barco em português faz alusão a arco e ‘rainboat’ a ‘rainbow’, evocando a ideia de arco-íris. Brookshaw conseguiu, na perfeição, o efeito e a semântica originais de Couto. Este exemplo não corresponde à prática tradutológica habitual de Brookshaw que não tenta, por sistema, reproduzir neologicamente a amálgama em inglês.

Até chamou-me belzeburro. (UVF, p.98)	She even called me an obstinate old devil. (LFF, p.74)
O senhor me olha, ziguezangado. (UVF, p.158)	You're looking at me awkwardly. (LFF, p.125)

Em relação a estes exemplos seleccionados, apenas algumas notas. Na amálgama ‘belzeburro’, ambos os elementos da amálgama pertencem a domínios de linguagem metafórica e, assim, o insulto sai reforçado (belzebu + burro, ambos em sentido metafórico). Belzebu é traduzido por ‘old devil’, o que mantém o sentido original; ‘burro’ é apenas traduzido por ‘obstinate’ (obstinado, teimoso), desvirtuando um pouco o sentido autêntico do original, na medida em que se perde a dimensão metafórica de falta de inteligência.

Relativamente a ‘ziguezangado’, a amálgama em português (ziguezague + zangado) mostra que o personagem Massimo Risi olha para o feiticeiro Zeca Andorinho em ziguezagues, demonstrando simultaneamente que está zangado. O sentido de ‘ziguezangado’ é completamente apagado na tradução pelo advérbio ‘awkwardly’ que, aliás, foi utilizado por Brookshaw para traduzir outras subversões efetuadas por Couto.

Concluindo, a nível das estratégias de tradução das amálgamas, encontramos essencialmente as seguintes:

- utilização de palavras individuais atestadas na língua inglesa, normalmente com perda de um dos constituintes e, por conseguinte, com perda de parte do significado da amálgama (ex. belzeburro – obstinate old devil);
- perífrase - explicação da amálgama, fazendo o texto perder ritmo e tornar-se mais longo. A perífrase operada pelo tradutor, ao eliminar o neologismo, despe o texto da capacidade imaginativa do autor e do leitor, neutralizando os seus aspetos criativos e semânticos (Jorge, 2014) (ex. ‘atrapalhaço’- ‘I didn’t know what to do’);
- glosas - o uso de duas palavras colocadas lado a lado e pertencendo à mesma categoria gramatical, separadas por uma vírgula ou pela conjunção coordenativa “e” (ex. esparramorto - spread out and lifeless).

A amálgama não deixa de estar presente na tradução, mas numa dimensão de tradução criativa e não de amálgama literal (ex. liquidescence, rainboat). A escolha da estratégia da literalidade para a tradução das amálgamas para a língua-alvo não representa, a maioria das vezes, a melhor opção de tradução, dada a diferença entre as línguas, e poderia, inclusivamente, acarretar problemas de interpretação. Sendo a amálgama um dos processos criativos mais característicos da escrita literária de Couto, o facto de, em geral, o tradutor não a ter preservado altera completamente o estilo do autor, tornando-o inacessível ao leitor do texto traduzido. Ao leitor anglófono, não foi dada a oportunidade

de participar do processo lúdico de desmontagem dos novos vocábulos. No entanto, como salienta Bajanca, é necessário reconhecer e louvar o empenho e o esforço do tradutor, por ter encontrado um jogo de palavras que faz sentido em inglês e sem o qual o enredo não produziria efeito na língua de chegada. (Bajanca, 2009, p.42)

3.3.2. Neologismos por derivação

Para sermos rigorosos, não deveríamos falar em neologismos, na medida em que as palavras não foram criadas por Mia Couto para preencher vazios lexicais (necessidade de nomeação de objetos ou factos novos), mas sim para conferir uma maior expressividade ao texto e ludicidade à leitura, e ao mesmo tempo, deixar uma marca de descolonização (*moçambicanização*) na língua portuguesa. A inovação lexical de Couto baseia-se significativamente no processo morfológico da derivação (por prefixação, sufixação e parassíntese). Sendo os neologismos derivacionais, de modo geral, extremamente produtivos em Couto, neste estudo, iremos focar essencialmente a neologia por prefixação, apesar de apresentarmos ocasionalmente também alguns exemplos de neologismos derivacionais por sufixação.

Prefixação - A flexão banta tende mais para a prefixação por oposição à flexão portuguesa, que pende mais caracteristicamente para a sufixação. Os prefixos de negação representam, provavelmente por isso mesmo, a estratégia de criação de palavras mais produtiva em Mia Couto (des-, in-/im-, etc.) que visa uma economia do texto e que quase nunca é conseguida em inglês. As palavras, na sua negatividade (inexistente), por vezes não veiculam o sentido oposto, como seria expectável, mas, em vez disso, reforçam o seu próprio sentido. O prefixo de negação em Couto, na maioria das vezes, não transmite contradição, mas, paradoxalmente, reveste a palavra de mais sentido do que de menos. Na sua tentativa de também concretizar criatividade neológica, os recursos mais frequentemente utilizados por Brookshaw na sua tradução foram os seguintes:

- prefixo *un*, bastante produtivo na língua inglesa

mandava e desmandava (UVF, p.25)	issuing orders and unissuing them (LFF, pp.8-9)
Me irresponsabilizo (UVF, p.48)	I can unrestrain myself. (LFF, p.30)
solidão do leito desconjugal (UVF, p.48)	unconjugal solitude of her bed (LFF, p.30)
inexplodível (UVF, p.180)	unexplodable (LFF, p.141)

- algumas palavras compostas, na sua maioria separadas por hífen.

raios solares e não-solares (UVF, p.88)	solar and non-solar rays (LFF, p.66)
manias de corrupção-não-corrupção (UVF, p.97)	accusations of corruption and counter-corruption (LFF, p.73)
Ela é uma má-vidista (UVF, p.171)	She is a low-lifer (LFF, p.134)
Transmutaram-se em não-seres (UVF, p.221)	They were transmuted into non-beings (LFF, p.175)

A audácia neológica de Brookshaw é ainda visível nas seguintes passagens:

fala afluente as outras línguas? (UVF, p.19)	speaks other languages affluently? (LFF, p.3)
--	---

Verifica-se aqui a tradução literal na língua-alvo do neologismo na língua-fonte.

modo como eu me desaportuguesei (VF, p.48)	the way I've become de-portuguesed (UF, p.42)
--	---

Esta tradução neológica audaciosa tem por base um jogo fonético humorístico com a pronúncia de “Portuguese” (geese), utilizando-se para o efeito uma palavra derivada do singular ‘goose’.

A vida, meu filho, é uma desilusionista. (UVF, p.49)	Life, my son, is a disillusionist. (LFF, p.31)
--	--

Tal como já tinha feito para a tradução de ‘desconjugal’, o tradutor socorreu-se do mesmo recurso morfológico utilizado no texto-fonte: processo neológico morfológico de derivação por prefixação.

Não obstante a tentativa de criatividade neológica, Brookshaw não conseguiu manter, a maior parte das vezes, a recriação da língua (apesar de manter a semântica original). Na tradução, o neologismo recorrentemente desaparece, dando lugar a uma frase comum em inglês. Através de um processo de perífrase, uma única palavra transforma-se numa frase ou expressão mais ou menos extensa.

E desfalavam. (UVF, p.18)	“And they changed the topic of the conversation.” (LFF, p.2)
Quanto mais esforço, mais desconseguia. (UVF, p.106)	The more he tried, the less success he had. (LFF, p.80) The inspector was lost for an answer. (UF, p.95)

O inspector desconsseguiu responder (VF, p.99)	
Ordenaram ao polícia que se desroupasse. (VF, p.99)	The policeman was ordered to take all his clothes off. (UF, p.96)
Eu me inimaginava sem a existência dele (VF, p.66)	I couldn't imagine life without him around (UF, p.60)
Xidimingo se inacreditava (VF, p.150)	couldn't believe his eyes (UF, p.149)

Outras vezes, apesar de a semântica original se manter na tradução, os neologismos são substituídos por palavras normativas inglesas.

inutensílios (VF, p.12); inutensílio (VF, p.151)	tools (UF, p.2); useless thing (UF, p.150)
cordão desumbilical (VF, p.12)	umbilical cord (UF, p.2)
desembrulho (enquanto nome) (VF, p.33)	parcel (UF, p.27)
despedaços (VF, p.114)	pieces (UF, p.110)
descomporta (UVF, p.128)	misbehaves (LFF, p.98)
inorganismos (UVF, p.128)	organisms (LFF, p.99)
desatacadores (UVF, p.173)	laces (LFF, p.137)
Aquilo é um desnegócio para ela. (UVF, p.158)	It's not good for her business. (LFF, p.124)

O tradutor, na primeira ocorrência de tradução, optou por omitir completamente a noção de negação veiculada pelo prefixo in- em Português (inutensílios = utensílios inúteis), perdendo-se o efeito irónico decorrente: os objetos tornam-se inúteis, porque o morto não se podia servir deles. Já na segunda tradução da palavra, Brookshaw manteve precisamente esta ideia de inutilidade, mas sem enveredar pela neologia.

Sufixação – o sufixo ‘ção’, extremamente produtivo na formação de neologismos na língua portuguesa, não encontra paralelo de recriação na língua inglesa. Em nenhum dos casos, constatamos a formação de novas palavras ou qualquer outro subterfúgio usado para imprimir um grau de surpresa ou estranhamento no leitor de língua inglesa.

À minha volta, tudo era água, transbordação de todos os rios. (UVF, p.211)	All around me was water, the overflow of all the rivers. (LFF, p.165)
--	---

Demasio-me nesta palavreação. (VF, p.50)	I'm surpassing myself with verbiage. (UF, p.45)
espantáveis maravilhões (VF, p.86)	astounding wonderments (UF, p.81)
estranha sucedência (VF, p.107)	what was strange was... (UF, p.103)
espantável acontecência (VF, p.137)	the most terryfying thing happened (UF, p.134)

Salientemos outros exemplos, para aferir como se comporta o tradutor inglês, de modo a assegurar equivalência na tradução, quando encontra palavras criadas, reinventadas ou até híbridas, usadas pelo autor africano, inexistentes em dicionários da língua portuguesa.

Assim emperuado, sua pele reluzia ainda mais escura. (UVF, p.25)	And so, all dandified, his skin glowed even darker (LFF, p.9)
--	---

Para traduzir 'emperuado', Brookshaw recorre ao adjetivo 'dandified', que traz uma perspectiva muito interessante. Os dois adjetivos sugerem a pompa, exagero e vaidade com que o personagem se veste, mas 'emperuado', pela quase paronímia com 'emproado', transmite uma arrogância que está ausente em 'dandy'. Dandy (como eram chamados muitos poetas e intelectuais do século XIX, como Lord Byron e Oscar Wilde) sugere bom gosto e elegância nos modos e forma de vestir e um extraordinário sentido estético.

É um turbo-diesel bastante acavalado. (UVF, p.109)	It's a turbo-diesel with a good few horse power. (LFF, p.83)
--	--

'Acavalado', traduzido pela expressão 'a good few horse power', coloca mais uma vez em evidência a dificuldade de se recriar o neologismo na tradução e de se transmitir a ideia sem alongar o texto.

seus pés terreavam (UVF, p.53)	his feet hugged the earth" (LFF, p.35)
Era um homem que se entregava aos outros, capaz de outroísmos (UVF, p.164)	He was a man who devoted his time to others, he was capable of generosities (LFF, p.129)
concavidei-me com ele (VF, p.95)	I fitted myself round his body like a concave mirror (UF, p.90)

Na impossibilidade quase recorrente de utilizar estratégias semelhantes às utilizadas por Couto, Brookshaw opta por descrever o sentido das palavras ou por omitir uma parte do significado considerada dispensável, mantendo a ideia essencial à continuação da narrativa.

Por vezes, o tradutor optou por deixar o texto claro para o leitor, preocupando-se com o entendimento da mensagem, e esquecendo a estratégia neológica ou criativa da língua fonte.

Desta vez, eu vinha quase sem mim, parecia um desqualificado. (UVF, p.54)	This time, I was almost removed from myself, as if life had disqualified me. (LFF, p.37)
Saltitava, cabritroteava (UVF, p.70)	He jumped and leaped, goatlike. (LFF, p.52)
Foi nesse instante: em vez de se vir, o tipo rebentou-se, todo estampifado (UVF, p.185)	Then it happened: instead of coming, the fellow burst, with a huge bang. (LFF, p.145)
Aquele vivente se tinha espatifurado sem vestígio. (UVF, p.185)	The creature had burst into smithereens without leaving a trace. (LFF, p.145)
A vila se formigava em roda vivente. (UVF,p.25)	The town was seething like an ants' nest. (LFF, p.8)

A cidade estava efervescente como um formigueiro. O verbo ‘seething’, aplicando-se a uma multidão, veicula a ideia de efervescência (‘moving in a rapid or hectic way’) do texto original, mas ‘formigava’ é traduzido recorrendo a uma comparação e mudando a categoria gramatical de verbo para nome. A expressão ‘roda vivente’ que reforça a ideia de agitação (subversão da fraseologia ‘andar numa roda viva’) perde-se na tradução.

3.4. Desconstrução de fraseologias

Dada a forte relação entre a fraseologia e a cultura oral, a cultura do povo que se exprime através da tradição oral, a impossibilidade de dissociar a dimensão linguística da dimensão cultural, no texto fonte, esta é efetivamente uma área muito sensível em termos dos desafios colocados a tradução. Dos diversos tipos de fraseologia, decidimos abordar apenas provérbios e expressões idiomáticas, que representam campos distintos para a tradução, na medida em que pressupõem diferentes perspetivas tradutológicas e abordagens.

3.4.1. Provérbios e ditados populares

Mia Couto utiliza inúmeros provérbios na sua escrita literária, mas apresentando-os de maneira reinventada ou parodiada, como forma literária: “No meu ofício de escritor servi-me imenso de provérbios. Não apenas os reproduzi como trabalhei na sua desconstrução com o intento de os tomar

como entidades móveis que não devem ser sacralizadas. Quase sempre me deixei embalar na poesia dessa inventividade mas creio nunca ter sucumbido perante a tentação de os folclorizar.” (Couto, 2010, p. 564.)

Uma das estratégias mais utilizadas por Mia Couto, para efetuar a desconstrução acima mencionada, é recorrer a trocadilhos. Como se comportou Brookshaw na tradução dos provérbios: deixou penetrar a letra do provérbio na língua-alvo, inserindo nela elementos estranhos a essa língua, ou procurou um equivalente, apagando a pertença linguística e cultural, isto é, apagando o *outro*?

Ermelinda nega, peremptória: quem não chora não come. (UVF p.97)	Ermelinda doesn't think so at all: he who doesn't weep, doesn't eat. (LFF, p.73)
--	--

No começo da frase, Brookshaw muda o sentido da frase, retirando o tom de veemência imposto, no original, por Ermelinda (“nega, peremptória”). O tradutor optou por uma formulação de negação mais suave “Ermelinda doesn't think so at all”, mesmo existindo ‘deny’ e outros sinónimos em inglês. Em relação ao provérbio “quem não chora não come”, subversão de “quem não chora não mama”, Brookshaw envereda pela tradução literal em inglês, respeitando as palavras de Mia Couto, apesar de existir pelo menos um provérbio correspondente em inglês: ‘the squeaky wheel gets the grease’.

Já encetei com esses sul-africanos que apareceram aqui, entreguei uns terrenos, tudo tu-cá-dá-lá. (UVF, p.98)	I've already embarked on partnerships with the South Africans who've turned up here. I've given them some land, all on the basis of you scratch my back and I'll scratch yours. (LFF, p.75)
---	---

É interessante verificar que, ao contrário do que aconteceu no exemplo anterior, neste, Brookshaw traduz “tu-cá-dá-lá” (subversão de “toma lá dá cá”) pelo conhecido ditado inglês “you scratch my back and I'll scratch yours”. Trata-se de uma boa estratégia de tradução que mantém o tom de corrupção, embora, talvez, de forma ligeiramente mais moderada do que na língua-fonte.

Estou escrevendo torto por linhas direitas. (UVF, p.175)	I am writing crookedly in straight lines. (LFF, p.138)
--	--

Mia Couto desconstrói o ditado “Deus escreve certo por linhas tortas”, procedendo à inversão da ordem das palavras na frase. Existe o mesmo ditado em inglês “God writes straight with crooked

lines” que é também desconstruído por David Brookshaw na sua tradução. Temos aqui uma mensagem clara, que reproduz com eficácia a criação/criatividade de Mia Couto, fazendo com que o leitor de língua inglesa experiencie o mesmo grau de estranhamento do leitor da obra original.

Quem fala consente (VF, p.121)	Does he who speaks give consent? (UF, p.117)
E contra factos tudo são argumentos (UVF, p.17)	And against these facts, everything is an argument (LFF, p.1)

A desconstrução do provérbio “quem cala consente” ocorre por substituição de um termo por outro, apenas através da alteração de um fonema. As duas traduções literais para inglês respeitaram a semântica da expressão portuguesa, mas não veicularam os trocadilhos implícitos na desconstrução efetuada por Mia Couto.

a verdade tem perna comprida e pisa por caminhos mentirosos (UVF, pp.109-110)	truth has long legs and treads the path of deceit (LFF, p.83)
---	---

Mais uma vez, Brookshaw é fiel ao texto fonte, traduzindo-o literalmente. O único problema que esta tradução acarreta é que não permite ao leitor de língua inglesa captar o sentido original e a desconstrução do ditado “a mentira tem perna curta”.

amor com amor se apaga (UVF, p.172)	One of those everlasting loves. (LFF, p.135)
-------------------------------------	--

A ideia central do provérbio ‘amor com amor se paga’ assenta, na sua versão positiva, na reciprocidade do amor e carinho que se recebe e se deve dar. No entanto, Couto, ao operar a subversão, enfatiza a versão negativa, de vingança amorosa, devido a um relacionamento mal resolvido. Apesar de o tradutor, como em outros exemplos, não enveredar por uma equivalência do provérbio desconstruído, temos de louvar aqui a sua postura criativa, quase neológica.

4.4.2. Expressões idiomáticas

Também a nível de expressões idiomáticas, Mia Couto optou por aplicar trocadilhos, desconstruindo e reconstruindo as palavras por analogia, num jogo desafiante para qualquer tradutor. As expressões idiomáticas apresentam uma menor transparência semântica do que os provérbios, não permitindo, aparentemente, *a priori* a tradução literal. Em Mia Couto, a questão complexifica-se, na medida em que ele opera muitas vezes (mas não sempre) a subversão da forma lexicalizada original,

reinterpretando-a semanticamente. O leitor vai, neste caso, sentir necessidade de desconstruir e decodificar a expressão idiomática, processando-a de novo, no final. O leitor do texto em língua-fonte vai movimentar-se entre a expressão lexicalizada (inscrita no saber e na cultura coletivos) e a forma deslexicalizada (jogo linguístico e literário). O tradutor deverá seguir o mesmo percurso, tendo ainda a tarefa acrescida de veicular toda a mensagem numa outra língua, preservando, tanto quanto possível, a *gramática* de Mia Couto.

Não iremos analisar, neste trabalho, todos os diferentes tipos de desconstrução e reescrita operados por Mia Couto, por se afastar do objetivo principal a que nos propusemos, mas apenas salientar alguns exemplos que nos pareceram mais relevantes em termos do processo tradutológico a que eles foram submetidos por Brookshaw. Neste sentido, consideremos apenas as seguintes estratégias a que Couto recorre para gerar a diferença:

- substituição de um vocábulo por outro pertencente, à mesma área vocabular

Atrapalhado, o ministro meteu os dedos pelas mãos (UVF, p.33)	In his confusion, the minister got his fingers mixed up (LFF, p.17)
---	---

A fraseologia “meter os pés pelas mãos” é desconstruída formalmente através de uma substituição paradigmática, mantendo a relação com o corpo humano (os “pés” transformam-se em “dedos”). A tradução, utilizando apenas uma referência aos dedos, veicula a ideia de confusão, mas deixa cair o idioma.

dos pés aos cabelos (UVF, p.139)	from head to toe (LFF, p.108)
----------------------------------	-------------------------------

Curiosamente, a tradução de Brookshaw mantém a textualização do idioma original português (‘da cabeça aos pés’), utilizando também o idioma em língua inglesa.

lugar onde a primeira mulher saltou a lua, arredondada de ventre e alma” (VF, p.11)	Spot where the first woman jumped the moon, causing her belly and her soul to take on its roundness.” (UF, p.1)
de carne e alma (UVF, p.21)	flesh and soul (LFF, p.6)

Nestes exemplos, Couto desconstrói, de duas formas diferentes, o idioma ‘de corpo e alma’ e é a versão desconstruída que Brookshaw traduz de modo literal.

Não falecera da doença, morria do remédio? (UVF, p.115)	I hadn't died of the illness, so was I now dying of the cure? (LFF, p.87)
--	--

Já, nesta passagem, o oposto ocorre, em que Brookshaw ignora a subversão efetuada por Couto e traduz o idioma original português.

- substituição de um termo por outro semanticamente oposto

Ele... desfazia trinta por nenhuma linha (UVF, p.25)	for every time he made us line up, he unlined us thirty times. (LFF, p.9)
--	---

A expressão idiomática original “fazer trinta por uma linha” sugere fazer muitas coisas seguidas, uma atrás da outra, sem parar, frequentemente de forma confusa ou atrapalhada. A ideia de uma sequência ininterrupta de trinta ações feitas "por uma linha", ou seja, sem desvios, foi preservada na tradução para inglês, mas numa dimensão mais denotativa, sem assegurar totalmente a semântica do idioma original português e o trocadilho operado.

Melhor seria eu calar-me com os meus botões. (UVF, p.124)	It would be better if I kept my thoughts to myself. (LFF, p.94)
--	---

Apesar de o leitor anglófono não ter acesso ao idioma original de ‘falar com os seus botões’, perdendo-se por isso a subversão, Brookshaw respeita na íntegra o sentido dos dois textos, a saber, falar para si próprio ou não falar para ninguém, nem consigo próprio, na expressão criativa.

Chamava-lhe os piores nomes, desfiava-o a pente grosseiro (UVF, p.128)	He would call him the worst names, pull him down a peg or two in no certain fashion (LFF, p.98)
--	---

O sentido do idioma original ‘passar a pente fino’, usado quando uma situação exige esforço minucioso e cautela ou quando se analisam minuciosamente as ações de alguém, de certa forma, perdeu-se com a estratégia de manipulação aqui utilizada por Couto. A tradução de Brookshaw socorre-se, contudo, do mesmo tipo de forma (um idioma) e tenta transmitir o sentido geral do texto-fonte: rebaixar, humilhar, ofender Deus.

descargo de inconsciência (UVF, p.174)	to release the weight from my sub-conscience. (LFF, p.137)
--	--

- substituição de um termo por outro foneticamente semelhante

Nossa gente não vive sem tratar os do lado de lá, passados a poente fino. (UVF, p.51)	Our folk don't live without paying great attention to the welfare of those who have passed beyond, westwards. (LFF, p.33)
---	---

Nesta outra desconstrução do idioma 'passar a pente fino', a referência a poente é mantida na tradução, mas o jogo de palavras do texto fonte desaparece. O tradutor não conseguiu encontrar equivalência para a relação de quase paronímia entre "pente" e "poente".

de cor e sal tirado" (VF, p.124)	by heart and back to front (UF, p.121)
----------------------------------	--

Mais um exemplo no qual a tradução ignora o trocadilho na língua fonte, mas veicula totalmente o sentido da memorização na língua alvo.

- substituição de um termo por outro apenas através da alteração de um fonema

Não ando por aí a meter a moca no trombone. (UVF, p.155)	You won't find me blowing my own trumpet. (LFF, p.121)
--	--

Apesar de a tradução respeitar quase literalmente a textualização do idioma original português ("pôr a boca no trombone"), bem como o formato (também um idioma), o sentido do texto-fonte encontra-se adulterado, na medida em que o idioma inglês implica autoelogio e autovangloriação, enquanto que o idioma português de base pressupõe revelar um segredo ou denunciar algo publicamente.

Consigo vai ser a berro e fogo. (VF, p.121)	With you, it'll be with curses and fire (UF, p.117)
Vivia à razão de juras. (UVF, p.135)	He lived on borrowed oaths. (LFF, p.104)
nem poeira dele sobrou, lavado seja Deus. (UVF, p.175)	he didn't even leave any dust, as God is my witness. (LFF, p.138)
um tipo levado da broca (UVF, p.108)	as difficult as a threadworm (LFF, p.82)

Neste último exemplo, Brookshaw envereda por uma linha de tradução extremamente criativa, ele próprio criando uma expressão idiomática original para veicular as características difíceis daquele personagem.

- inversão da ordem das palavras na frase

com alma e corpo (VF, p.28)	with body and soul (UF, p.22)
em idade de flor (VF, p.94)	in the flower of my youth (UF, p.89)
Esse aí é um quanto e tanto mulherado. (UVF, p.191)	That one there is a bit of a sissy. (LFF, p.149)

- reelaboração dos termos do idioma original, dando-lhe novas dimensões

esses olhos que hão-de comer a terra. (UVF, p.159)	these eyes that will one day be eaten by the earth.(LFF, p.125)
--	---

Aqui identificamos um problema de tradução: Brookshaw baseou-se na expressão original ('os olhos que um dia a terra há-de comer'), utilizando a voz passiva, na sua tradução, e ignorando a desconstrução realizada por Mia Couto "com esses olhos que hão-de comer a terra". O tradutor desvirtuou a mensagem, transmitindo o contrário do que foi proposto pelo autor no original.

O português nem de amarelo sorriu. (VF, p.90)	The Portuguese didn't even smile half-heartedly (UF, p.85)
O italiano passava do oito sem parar no oitenta (UVF, p.62)	The Italian went from normal to astonished without stopping at surprised.(LFF, p.42)

Saliente-se, neste último exemplo, a tradução muito criativa de Brookshaw, providenciando uma sequência de adjetivos, para exprimir a gradação de intensidade.

aqueles quartos lhe davam uma tristeza de caixão sem cova (VF, p.75)	those rooms... were as sad as a coffin without a grave (UF, p.69)
--	---

A expressão idiomática original "de caixão à cova" descreve uma situação ou estado de grande intensidade, geralmente negativo, sentido que, apesar da desconstrução de Couto, se mantém. A tradução de Brookshaw, ao traduzir literalmente o texto manipulado por Couto, preserva apenas a semântica.

A desconstrução das expressões idiomáticas, por parte de Mia Couto, é feita, por vezes, e como acabámos de ver, por associação paronomásica, em que há o abandono de determinada palavra logo que ela evoca outra de significante semelhante, mas de significado distanciado e mesmo antitético;

quando o autor substitui uma ou duas palavras da expressão portuguesa corrente pelo seu antónimo; ou, simplesmente, quando a modifica, conservando o seu ritmo, mas estabelecendo a rutura. De qualquer forma, em todas as situações, a estranheza ocorre na medida em que há sempre uma deliciosa frustração de expectativas para os ouvidos portugueses, situação que o tradutor nem sempre conseguiu assegurar em língua inglesa. Trata-se de um campo que implica diversos patamares: a fraseologia portuguesa de base; a negação da metáfora lexicalizada por parte do autor que, depois, a restitui com uma qualidade diferente; e, finalmente, a tentativa do tradutor no sentido de transpor todo este percurso para a língua inglesa.

A forma lexicalizada está inserida na herança cultural da língua e Couto empenha-se constantemente em desconstruir, em violar conscientemente as expressões fixas. Este autor tenta integrar no seu texto escrito uma estratégia de oralidade, através do recurso a diversas expressões idiomáticas, a frases feitas, ou melhor dizendo, a ‘frases desfeitas’, na medida em que ele procede, como constatámos, na maioria das vezes, à desconstrução e recriação da metáfora lexicalizada portuguesa.

Por vezes, o tradutor foi contactado pela editora, para esclarecer determinados aspetos da sua tradução, como o próprio refere numa entrevista: “Occasionally, I had to explain some slightly unorthodox use of English as corresponding to an unorthodox use of Portuguese by Mia Couto.” (Bajanca, 2009, p.91). Pela sua parte, também o tradutor sentiu necessidade de contactar o próprio autor: “I never did a translation without consulting the author. My queries usually centered on what he meant exactly by a particular sentence that I found unclear or ambiguous, and occasionally the meanings of local terms with which I was unfamiliar...” (Bajanca, 2009, p.92). O trabalho do tradutor é precisamente o de encontrar um equilíbrio (difícil), face ao paradoxo que, ao mesmo tempo, aproxima as línguas e as afasta. Falar de tradução não é falar de exatidão, nem de identidade total entre línguas e culturas; falar de tradução é falar de aproximações e de distanciamentos diversos. Traduzir pressupõe sempre encontrar-se um equilíbrio linguístico, cultural e social num processo de reescrita do texto original. Esta questão coloca-se ainda com maior acuidade se estivermos a lidar com um texto literário, por comparação, por exemplo, com um texto científico ou técnico. Neste contexto, o tradutor deve, por conseguinte, “libertar-se da língua-alvo como o autor se libertou ao escrever o texto original da língua-fonte.” (Jorge, 2014, p.62). Neste sentido, Pym argumenta que a tradução deve ser entendida como um processo de negociação intercultural, no qual o tradutor procura soluções capazes de mediar entre sistemas linguísticos e culturais distintos, equilibrando inteligibilidade e preservação da alteridade (Pym, 2023).

Para além da análise pontual de perdas e ganhos, uma avaliação mais sistemática da qualidade tradutológica pode ser informada pelo modelo de House (2014), que propõe a comparação entre texto

de partida e texto de chegada com base em parâmetros como gênero textual, registo, função comunicativa e filtros situacionais. À luz deste modelo, observa-se que, embora a tradução de Brookshaw mantenha globalmente a função informativa e narrativa dos textos de partida, registam-se desvios, sobretudo ao nível do registo estilístico e da densidade criativa, resultantes da normalização de procedimentos linguísticos fortemente marcados na escrita coutiana.

Conclusões

Mia Couto é um claro exemplo dos interstícios pós-coloniais, tal como ele próprio afirma “Um homem não é uma margem que apenas existe de um ou outro lado. Um homem é uma ponte ligando diversas margens.” (Couto, 2005) e Rothwell confirma: “Couto moves Mozambican literature from the binaries of the colonial era to the *inbetween-ness* of the present day.” (Rothwell, 1998, p.60). Se Mia Couto ligou margens portuguesas a moçambicanas, o tradutor alargou a ponte introduzindo ligações a outros mundos, se bem que algumas rotas coutianas em português se tenham transformado em becos sem saída na versão inglesa. Diz-nos ainda Couto: “O que me move é a vocação divina da palavra, que não apenas nomeia mas que inventa e produz encantamento.” (Couto, 2009, p.16) Brookshaw nomeou, produziu algum encantamento, mas só residualmente inventou. Tarefa difícil, senão impossível, adivinhava-se, o tradutor conseguir encontrar no inglês um paralelo cultural a 100% dessas analogias, figuras, metáforas, metonímias, transgressões e subversões. A tradução absoluta da obra de Couto seria sempre tarefa irrealizável. A dificuldade em traduzi-lo tem a ver com as opções linguísticas que Couto toma ao criar a sua arte literária e, como tal, os efeitos menos conseguidos não ocorreram, de forma alguma, por falta de mestria do tradutor.

Pensamos ter demonstrado até que ponto a tradução perdeu alguma força de expressão nas figuras de linguagem, na inovação que o autor Mia Couto se propôs fazer na sua língua literária, na questão da sonoridade do texto original em português. Os grandes desafios para a tradução ocorreram, sem dúvida, na área da criatividade neológica. Ao longo do nosso estudo, verificámos que o tradutor adotou na sua tradução elementos “estrangeirizantes” e estranhos, descentrando levemente a língua inglesa, embora em outros momentos, tenha enveredado pela via da domesticação, para que o público anglófono pudesse entender melhor o texto, estratégia esta que faz com que o texto pareça ‘naturalmente inglês’, contribuindo para a ilusão da transparência do sentido. Receio que a ‘estrangeirização’ contribuisse para um estranhamento negativo do Outro? Brookshaw mantém traços da oralidade africana e da sintaxe poética de Couto, mas suaviza elementos que poderiam alienar o leitor ocidental.

Quando o autor joga com polissemia ou ambiguidade, o tradutor vê-se confrontado com a decisão da(s) característica(s) a preservar, e alguma(s) pode(m) perder-se ou tornar-se menos eficazes.

Há a aceitação de uma “perda” calculada de algumas sonoridades ou rimas, em troca de legibilidade e “efeito” em inglês. O resultado em inglês conserva o humor e a sabedoria da voz moçambicana de Mia Couto — ainda que a criatividade original, intraduzível em pleno, se atenua. Brookshaw combina literalidade poética (quando o inglês pode suportar a estranheza) e equivalência criativa (quando o literal soaria artificial). As perdas principais estão na dimensão sonora, mas não na semântica. O trabalho realizado por Brookshaw resultou numa tradução eticamente fiel e esteticamente criativa, capaz de transportar, na nova língua, a poesia do português inventado de Mia Couto.

A análise que fizemos da tradução, e na qual referimos algumas perdas, não retira, por conseguinte, e em absoluto, mérito à tarefa de Brookshaw. Se tivéssemos começado o nosso contacto com Mia Couto pela leitura da sua obra traduzida para inglês, iríamos ter, no final, uma sensação extremamente positiva, enquanto leitores, pois o romance traduzido revela-nos um mundo muito peculiar, um universo mágico com matizes culturais muito próprias, num estilo de língua fluído, convincente e adequado. Iríamos considerar que Brookshaw tinha sido capaz, de forma natural, de dar ao seu leitor a capacidade de ler a alteridade, de ser intérprete e exegeta dessa alteridade, como afirma Jorge (2014). Mas se, em seguida, e na qualidade de leitores bilingues e membros da cultura portuguesa, passássemos para a leitura do texto original, definitivamente, ficaríamos com uma sensação de perda da extraordinária criatividade da língua literária de Mia Couto, as tais “brincadeiras vocabulares” tão mencionadas e analisadas por investigadores e críticos; ficaríamos com a sensação que, maioritariamente, o processo de ‘domesticação’ se sobrepôs ao da ‘estrangeirização’ e estranhamento, diluindo a alteridade da obra e oferecendo uma leitura mais “confortável” ao leitor anglófono. Estamos, de um modo geral, perante traduções mais palatáveis para o público recetor (Medeiros, 2017). O tradutor não assumiu maioritariamente um papel de escritor invisível (na aceção atrás enunciada), mas imprimiu, de alguma forma, a sua visão ocidental do mundo e os seus valores. Traduzir a obra de Mia Couto para inglês significa opor uma escrita política e estilisticamente subversiva a uma cultura com um rígido padrão normativo. A subversão estilística de uma cultura periférica, de certo modo, perdeu-se ao ser vertida para uma cultura de centro. Isto não significa que tenha havido uma consciência hegemónica de base, pois “translators re-create aspects of Couto's linguistic innovations in ways that neither the source text nor target culture can fully dictate or contain. It is in this regard erroneous to reduce [...] the globalization of literature to a matter of Anglo-American hegemony.” (Helgesson, 2010, p.218)

Este trabalho apontou a existência de algumas deformações da letra do original, responsáveis por instaurar, nos excertos elencados, uma normalidade não existente no texto coutiano. O tradutor corria o risco, logo à partida, de não conseguir reter na sua tradução as intervenções linguísticas propostas pelo autor, que são, de facto, intervenções culturais. Alguma dimensão mítica e de oralidade

também se perdeu efetivamente por entre os caminhos da tradução. A tradução para a língua inglesa muitas vezes perde o tom humorístico ou satírico do texto original. No entanto, constata-se uma preocupação do tradutor em trabalhar a língua anglo-saxónica de forma inovadora e aberta a interpretações, de modo a aproximar-se o mais possível do modo como Couto trabalha a língua portuguesa. Não pensamos ser correto inferir que as simplificações efetuadas no decurso do processo de tradução para inglês tenham a ver com propósitos coloniais ou com a “superioridade” da cultura dominante sobre o escritor da cultura de periferia ou, como sugerem alguns críticos, que visem diminuir a complexidade da cultura do texto original. Não se tratou, a nosso ver, mais do que limitações impostas pelas próprias características da língua-alvo e das estratégias utilizadas por Mia Couto. O tradutor tentou, na medida do possível, explorar a plasticidade e os recursos da língua inglesa, de modo a criar efeitos linguísticos e estilísticos de alguma forma equivalentes aos utilizados por Mia Couto, diversificando as estratégias de abordagem. Parece, no entanto, haver uma tendência para se desviar dos caminhos mais sinuosos do texto, ignorando (ou forçado a ignorar) alguns aspetos primordiais da escrita do autor moçambicano.

Características da língua literária de Mia Couto, que provocam no leitor uma sensação de surpresa e de estranhamento, não transparecem de uma forma geral na tradução, dado o limiar extraordinário a que Couto leva a sua criatividade, a sua experimentação linguística. Consciente da perda que sempre representa uma tradução, Brookshaw “domestica” (Venuti, 2002) o texto original, tentando sempre manter a maior proximidade possível: “[...] if the act of translation does involve loss, this does not necessarily mean that all is lost. It is the responsibility of the translator to claw back through his or her creative endeavour, something that will keep the gap between the original and the new, translated version as narrow as possible. (Brookshaw, 2006, p.59)

Mia Couto exerceu um papel de transgressor linguístico, mas sempre sem *desumbilicar* a língua portuguesa, papel esse que Brookshaw, compreensivelmente, nem sempre conseguiu exercer relativamente à língua inglesa, por razões de âmbito linguístico, mas também cultural, como vimos. Apesar de reconhecermos que, ocasionalmente, Brookshaw conseguiu reproduzir o tipo de criatividade característica de Mia Couto, gostaríamos de ter encontrado um maior grau de ousadia e audácia no processo tradutológico por ele realizado. Tentámos destacar ao longo deste trabalho uma série de desafios que o texto de Mia Couto, pelas suas características intrínsecas, colocou ao tradutor, desafios que, por vezes, foram intransponíveis (essencialmente quando o jogo intertextual em português limitou a ação da língua inglesa, devido a aspetos linguísticos e culturais), mas que, outras vezes, foram claramente superados. Uma das nossas questões de partida tinha a ver com a eventual impossibilidade de tradução do texto de Mia Couto, ao que Brookshaw responde: “I don’t agree, in principle, with those who claim that there are some texts that are impossible to translate, because if they really are

impossible to translate, then they are not worth translating anyway. I often find translating extremely challenging, and occasionally feel lost during the process of seeking solutions, but I guess that is part of the fun of translating.” (Bajanca, 2009, p.93).

O conhecimento explícito dos mecanismos linguísticos em Couto, a análise do texto (linguística, semântica e estilística), precedentes ao ato da tradução, um conhecimento exímio da língua portuguesa para perceber o jogo entre a língua enquanto realidade partilhada e a língua enquanto inovação, foram necessariamente condições *sine qua non* e mais-valias para a tradução literária efetuada por Brookshaw, sob pena de se incrementar as hipóteses de perda de conteúdo, sentido e intencionalidade discursiva. Se houve perdas, também houve ganhos, e o tradutor criou um objeto/texto novo a partir da interação dinâmica entre línguas, lugares e culturas. Tínhamos plena consciência, logo à partida, que só muito dificilmente o tradutor iria conseguir totalmente assegurar em inglês o processo de *brinciação* de Mia Couto. Brookshaw pode ter deixado morrer algumas estrelas, mas fez definitivamente nascer algumas luas.

Em síntese, a análise realizada evidencia que a tradução da obra de Mia Couto para inglês constituiu um exercício de elevado risco tradutológico, no qual a criatividade linguística, a oralidade e a densidade cultural do texto de partida colocaram desafios que dificilmente admitiam soluções plenas. Embora a tradução de Brookshaw revele momentos de notável engenho e sensibilidade, observa-se uma tendência geral para a normalização estilística, com consequências ao nível da visibilidade da voz autoral. Este estudo contribui, assim, para a reflexão sobre a tradução literária em contextos pós-coloniais, reforçando a necessidade de abordagens tradutológicas que reconheçam a tradução não apenas como transferência linguística, mas como mediação cultural e ética.

REFERÊNCIAS

- Bady, A. (2006). “Everybody did it”, recensão à 1ª edição de *Under the Frangipani* (2001). Retirado de <http://www.magical-realism.com>
- Bajanca, A.I. (2009). *Mia Couto em Inglês: inconvenções de tradução em A Varanda do Frangipani / Under the Frangipani*. Dissertação de mestrado em Tradução, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Baker, M. (2019). *Translation and conflict: A narrative account* (2nd ed.). London and New York: Routledge.
- Baseio, M.A. (2007). *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manuel de Barros e Mia Couto*. Tese de Doutoramento. Universidade de São Paulo. Retirado de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05122007-160327/pt-br.php>
- Berman, A. (2007). *A tradução e a letra, ou O albergue do longínquo*. Trad. por Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio Janeiro: 7Letras/PGET. Retirado de <http://www.letras.ufmg.br/padroao/cms/documentos/profs/romulo/bermanantoinetraducaoaletraoualberguedolonginquo.pdf>
- Brooks, J. (Winter 1994-95). "The Art of Fiction: Interview with Chinua Achebe". *The Paris Review*, vol.35, no.133, pp. 142-66.
- Brookshaw, D. (trad.) (2001). *Under the Frangipani – Mia Couto*. London: Serpent’s Tail.
- Brookshaw, D. (trad.) (2004). *The Last Flight of the Flamingo – Mia Couto*. London: Serpent’s Tail.
- Brookshaw, D. (2005). “The Power of the Story in Postcolonial Fiction: The Novels of Brian Castro and Mia Couto”. *Revista de Cultura*, 13, 143-149. Retirado de <http://www.icm.gov.mo/deippub/rcMagE.asp>
- Brookshaw, D. (2006). “Translating Mia Couto: The Need for a Creative Approach”, in *In Other Words – The Journal for Literary Translators*, no. 27, pp.53-59.
- Brugioni, E. (2010 a). “Tradução, Diferença, Excepção. Apontamentos para uma reflexão em torno da língua nas literaturas africanas homóglotas: o exemplo de Mia Couto”. *E-cadernos CES* [Online], pp.128-142. Retirado de <https://journals.openedition.org/eces/629>
<https://doi.org/10.4000/eces.629>
- Brugioni, E. (2010 b). Uma Conversa com Mia Couto. In Brugioni, E.; Passos, J.; Sarabando, A. & Silva, M-M. (orgs.), *Áfricas Contemporâneas – Contemporary Africa*. Famalicão: Húmus Edições.
- Cavacas, F. (1999). *Mia Couto: Brinciação Vocabular*. Lisboa: Mar além e Instituto Camões, col. Mar profundo.

Correia, M.R.A. (2012). “Escrevivendo e brincando Mia Couto seduz leitores”. *Actas del II Congreso Internacional SEEPLU*, pp.74-92. Retirado de <https://docplayer.com.br/3331343-Escrevivendo-e-brincando-mia-couto-seduz-leitores-e-desconcerta-tradutores.html> Consultado a 26/02/2019

Couto, M. (1996). *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Editorial Caminho.

Couto, M. (1997 a). “Perguntas à língua portuguesa” (11.04.97) Retirado de <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/outros/antologia/perguntas-a-lingua-portuguesa/118>

Couto, M. (1997 b). "Auto-retratos". *Jornal de Letras*, 08/10/97.

Couto, M. (2000). *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Editorial Caminho.

Couto, M. (2005). *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho. ISBN 972-21-1687-8

Couto, M. (2009). *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções – ensaios*. Lisboa: Caminho/São Paulo: Companhia das Letras, Editora Schwarcz.

Couto, M. (2010). “Saudação improverbal do escritor moçambicano Mia Couto”. *Atas do 3º Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios*, p. 564. Associação Internacional de Paremiologia (ed.). ISBN: 978-989-96592-0-9 Retirado de <http://www.aip-iap.org/pt/publications> .)

Couto, M. (2014). Entrevista retirada de <https://ventosdalousofonia.wordpress.com/2014/09/28/mia-couto-escrever-em-portugues-e-uma-afirmao-de-diversidade-quase-subversiva/>

Cronin, M. (2013). *Translation and globalization*. London: Routledge

Freitas, C. (2006). *O processo de descolonização literária em África - os casos de Chinua Achebe, Ahmadou Kourouma e Mia Couto*. Tese de Doutoramento em Literatura. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/16177>

Halliday, M. A. K. (1994). *An introduction to functional grammar* (2nd ed.). London: Edward Arnold.

Helgesson, S. (2010). Literary Hybrids and the Circuits of Translation: The Example of Mia Couto, in Anheier, H. & Raj Isar, Y.(eds.), *Cultural Expression, Creativity and Innovation*. London: Sage Publications, pp. 215-224. Retirado de <http://dx.doi.org/10.4135/9781446251010.n20>

Hermans, T. (2007). *The conference of the tongues*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome Publishing.

House, J. (2014). *Translation quality assessment: Past and present*. London: Routledge.

Jeremias, L. (2000) – “Sou um contrabandista entre dois mundos”. *A Capital*, 25/05/2000. Retirado de <http://instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/miacontrabandista.htm>.

Jorge, G. (2014). *Da criatividade linguística à tradução – uma abordagem das unidades poliléxicais em Mia Couto*. Tese de Doutoramento em Linguística – Linguística Aplicada, apresentada

à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Retirado de <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/17849?locale=en>

Medeiros, I.M. (2017). “Mia Couto em tradução: a escrita entre a subjetividade e as emoções do gesto pictórico”. *RÓNAI: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, vol.5, nº1, pp. 64-71 – Univ. Federal Juiz de Fora.

Nord, C. (1997). *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Nunes, A.M. & Coimbra, R.L. (2007). “Um Estudo da Amálgama e do seu Valor Metafórico em Mia Couto”, in Cano López, P. (coord.), *Actas del VI Congreso de Linguística General*. Vol. 2, Tomo I, Madrid: Arco Libros, pp. 1465-1474. Retirado de http://sweet.ua.pt/rlcoimbra/documentos/2007_6CILG.pdf

Pym, A. (2023). *Exploring translation theories* (3rd ed.). London: Routledge.

Rothwell, P. (1998). “Fuzzy Frontiers. Mozambique: False Borders – Mia Couto: False Margins”. *Portuguese Literary & Cultural Studies* 1, pp.55-67. Retirado de <http://www.scribd.com/doc/3006664/plcs1>

Schleiermacher, F. (2003, tradução de José Miranda Justo). *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. (Título original: *Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens*). Porto: Porto Editora.

Thomaz, O.R. & Chaves, R. (1998). “Escrita desarrumada”. *Folha de S. Paulo*, 18 de novembro. Retirado de <http://instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/escrtdesarrumd.htm>

Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

Tymoczko, M. (2014). *Enlarging translation, empowering translators*. London: Routledge.

Venuti, L. (2002). *The translator’s invisibility: A history of translation* (2nd ed.). London: Routledge.

Venuti, L. (2012). *Translation Changes Everything*. London: Routledge.

Venuti, L. (2019). *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Vinay, J. P. & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Translated and edited by Jean Sager, & Marie-Jo Hamel. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Zabus, C. (2007). *The African Palimpsest*. Amsterdam-New York: Rodopi.