

**Organizadoras**

Cristina Borges

Sônia Queiroz

**Algumas  
traduções de  
*O bebedor  
de vinho de  
palmeira*, de  
Amos Tutuola**

**V  
V V  
V V  
viva VOZ**

Belo Horizonte

FALE/UFMG

2017

**Diretor da Faculdade de Letras**

Graciela Inés Ravetti de Gómez

**Vice-Diretor**

Rui Rothe-Neves

**Comissão editorial**

Elisa Amorim Vieira

Emilia Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

**Preparação de originais**

Olívia Almeida

**Diagramação**

Estella Vidotti

**Revisão de provas**

Bruna Honório

Katryn Rocha

**ISBN**

978-85-7758-306-5 (digital)

978-85-7758-307-2 (impresso)

**Endereço para correspondência**

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

*e-mail*: [vivavozufmg@gmail.com](mailto:vivavozufmg@gmail.com)

*site*: [www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)

## Sumário

### **Edições e traduções dos livros de Amos**

**Tutuola 5**

Sônia Queiroz

**O bebedor de çmu 9**

Tradução de Cláudio de Aquino

**Não existe estrada. É preciso atravessar a mata  
para ir à Vila dos Mortos 31**

Tradução de Fátima Veloso

**O devedor-que-não-se-vê 39**

Tradução de Josiley Francisco de Souza

**O Peão-Invisível na frente de  
batalha 51**

Tradução de Taciana Garrido

**A gente e o sábio rei na cidade errada com o ma-  
tador do príncipe 57**

Tradução de Camila Lobato Rajão

**Eu e meu fazedor de *otin* na Cidade dos  
Mortos 61**

Tradução de Amanda Machado

**Viajar no mato era mais perigoso e viajar na  
estrada de gente morta era o mais perigoso 67**

Tradução de Mayra Olalquiaga

**Mulher e marido na barriga da  
criatura-faminta 71**

Tradução de Raquel Chaves

**Espiar os encantados-da-montanha não tinha perigo, mas dançar com eles tinha 79**

Tradução de Cristina Borges

**As causas da fome 85**

Tradução de Juliana Borges

**Quem vai ficar com o rato? 87**

Tradução de Juliana Borges

**Um ovo alimentou o mundo todo 89**

Tradução de Juliana Borges

## Edições e traduções dos livros de Amos Tutuola

Filho de agricultores da etnia iorubá, Amos Tutuola nasceu em junho de 1920, na cidade de Abeokuta, no oeste da Nigéria. Tutuola frequentou a escola dos 12 aos 18 anos, pois a morte do pai em 1938 obrigou-o a abandonar os estudos: sua família era muito pobre e ele precisava trabalhar. Mudou-se, então, para Lagos e passou a trabalhar como caldeireiro. Em 1942, aos 22 anos, engajou-se na Royal Air Force, onde permaneceu até 1945, tendo trabalhado posteriormente como funcionário público no Departamento do Trabalho, na capital. Tutuola foi membro da Igreja Africana e do Mbari Club, clube de editores e escritores de Ibadan, do qual foi um dos fundadores, e publicou vários contos e novelas em periódicos ocidentais.

A partir da década de 1970, até a morte, em 1997, aos 77 anos, Tutuola viveu em Ibadan, oeste da Nigéria, com sua mulher Victoria (com quem se casou em 1947) e seus oito filhos. Em 1979, foi pesquisador visitante na Universidade de Ifé (atualmente Universidade Obafemi Awolowo), na cidade de Ifé, no sudeste da Nigéria, e em 1983 participou do International Writing Program na Universidade de Iowa, na Califórnia (EUA).

Em 1952, publicou *The Palm-Wine Drinkard and his Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*, seu primeiro romance e o primeiro romance africano a ter repercussão internacional, tendo sido traduzido para 11 línguas. Para editar o livro em Londres, Tutuola contou com o apoio de dois poetas importantes: T. S. Elliot e Dylan Thomas. No ano seguinte ao lançamento pela editora londrina Faber and Faber (que se destaca sobretudo pelas edições de poesia e música, e por ter tido o

poeta T. S. Elliot como seu primeiro editor), o romance de estreia de Tutuola é publicado em Nova Iorque, pela Grove Press.

Na França, a tradução deste livro, assinada por ninguém menos do que o poeta e ficcionista Raymond Queneau (muito conhecido também por seus *Exercices de style*), foi publicada um ano depois da primeira edição, com o título *L'ivrogne dans la brousse*, pela prestigiosa Gallimard, que reeditou esta tradução em 2000 e 2006. A tradução brasileira, de Eliane Fontenelle, foi publicada na década de 1970 (18 anos após o lançamento da obra na Inglaterra) pela Nova Fronteira e pelo Círculo do Livro, com o título *O bebedor de vinho de palmeira*. Em 1980 (cerca de 10 anos depois da edição brasileira), saiu a tradução de Maria Helena Rodrigues em Portugal, pelas Edições 70, com o título *O bebedor de vinho de palma*.

O romance de estreia de Tutuola fez muito sucesso na Europa e na América, mas foi severamente criticado na Nigéria, principalmente pelo fato de ter sido escrito em *broken English*, num estilo considerado *primitivo*, que supostamente reforçaria o estereótipo ocidental da inferioridade africana. A língua em que Tutuola escreve “não é polida ou sofisticada”, avalia Geoffrey Parrinder, no prefácio à primeira edição inglesa do seu segundo livro, *My Life in the Bush of Ghosts*, mas consegue capturar o modo como o inglês é falado pelo povo nigeriano.

E – continua Parrinder – apesar de não ter assumido uma postura política clara, como fizeram outros escritores nigerianos que, como Chinua Achebe ou Wole Soyinka, encaram a literatura como uma forma de mudar o mundo, Tutuola registrou em seus romances a situação da Nigéria pós-colonial, por meio de referências implícitas, refletindo sobre a situação dos africanos sob o impacto das ideias e das formas de governo europeu.

As traduções para o português reescreveram a obra de Tutuola, utilizando uma linguagem de tradição escrita e desconsiderando a possibilidade de reinventar em português a condição do falante de iorubá que tem o inglês como segunda língua. A única tradução que buscou seguir o estilo de Tutuola foi a francesa, de Queneau. Sobre ela, o crítico Alexandre Vialatte escreveu no jornal francês *Arts Spectacles*, por ocasião do lançamento: “Queneau não traduz, ele reinventa; ele

## **6 . Algumas traduções de *O bebedor de vinho de palmeira*...**

delira e profetiza como na sua língua materna no idioma de um país que não existe”.

Amos Tutuola publicou vários outros romances, seguindo a mesma linha de trabalho com a tradição oral iorubá, mas, segundo o paratexto da edição brasileira do Círculo do Livro, “nenhum deles obteve o mesmo sucesso do primeiro”. Quase todos – *My Life in the Bush of Ghosts* (1954), *The Witch Herbalist of the Remote Town* (1981), *Pauper, Brawler & Slanderer* (1987), *The Village Witch Doctor and Other Stories* (1990) – saíram pela mesma editora londrina que lançou seu primeiro livro, a Faber and Faber. Tutuola publicou ainda, por outras editoras: *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle* (1955), *The Brave African Huntress* (1958), *Feather Woman of the Jungle* (1962), *Ajaiyi and his Inherited Poverty* (1967), *Wild Hunter in the Bush of the Ghosts* (1982) e *Yoruba Folktales* (1986).

Apesar do comentário pessimista do editor brasileiro, seu segundo livro foi traduzido na França e publicado na coleção 10/18 da Gallimard, com o título *Ma vie dans la brousse des fantômes*; no Brasil, a tradução *Minha vida na mata dos fantasmas*, de Luiz Drummond Navarro, saiu pela Alhambra pouco depois do primeiro livro; a tradução espanhola, *Mi vida en la maleza*, saiu em 2008, pela Siruela (ao lado de traduções de Kafka, Clarice Lispector e John Cage, dentre outros grandes criadores). E mais: inspirou o trabalho do músico experimental Brian Eno, que em 1981 gravou com David Byrne um álbum com o mesmo título do livro: *My Life in the Bush of Ghosts* (remasterizado em 2006).

Grande parte dos documentos (ensaios, cartas, e manuscritos) de Amos Tutuola integram o acervo do Harry Ransom Humanities Research Center da Universidade do Texas, em Austin (EUA). Da bibliografia sobre a literatura de Tutuola, destacamos, em inglês, *Critical Perspectives on Amos Tutuola*, de Lindfors Bernth, autor de diversos livros sobre a literatura africana de língua inglesa e responsável pela reedição, revista pelo autor, de *Wild Hunter in the Bush of the Ghosts*, que saiu nos Estados Unidos em 1984 pela Lynne Rienner - editora que se autodefine como independente, “arriscando novas ideias”. Em francês, destacamos *Amos Tutuola: tradition orale et écriture du conte*,

de Michèle Dussoutour-Hammer, e *Amos Tutuola et l'univers du conte africain*, de Catherine Belvaude, publicados, respectivamente por Présence Africaine e Harmattan, as duas editoras de maior relevância para os estudos das literaturas e culturas africanas na França.

Sônia Queiroz



## O bebedor de çmu

Tradução de Cláudio de Aquino

Eu era um bebedor de çmu desde os dez anos. Não fazia mais nada na vida além de beber çmu. Naquela época não conhecíamos outro dinheiro que não os búzios, e tudo era muito barato, e meu pai era o homem mais rico da nossa aldeia.

Meu pai teve oito filhos e eu era o mais velho, os outros pegavam firme no trabalho, mas eu era um bom bebedor de çmu. Ficava bebendo de manhã até de noite e de noite até de manhã. Naquele tempo não conseguia beber água pura, só çmu.

E quando meu pai percebeu que eu não podia fazer mais nada além de beber, contratou o melhor tirador de çmu pra mim; ele não fazia mais nada além de extrair çmu todo dia.

Então meu pai me deu uma fazenda de palmeiras com dois mil e trezentos hectares e quinhentas e sessenta mil palmeiras, e esse tirador de çmu tirava cento e quinze cabaças toda manhã, só que antes de duas horas, eu já tinha bebido tudo; depois disso tirava mais setenta e cinco à noite que eu bebia até de manhã. Nessa época eu tinha um mundo de amigos que bebiam çmu comigo da manhã até tarde da noite. Porém, depois de quinze anos que meu tirador de çmu trabalhava pra mim, meu pai morreu de repente, e no sexto mês da morte do meu pai, o tirador foi até a plantação de palmeiras numa manhã de domingo pra tirar çmu pra mim. Quando chegou lá, ele subiu numa das palmeiras mais altas que tinha, mas enquanto trabalhava, caiu de supetão e morreu no pé da palmeira por causa dos machucados. Estava esperando ele trazer o çmu, quando notei que não voltou na hora, pois nunca me fez esperar tanto assim, foi quando chamei dois amigos pra

me acompanharem até a fazenda. Quando chegamos lá, começamos a olhar para todas as palmeiras, depois de um tempo achamos ele debaixo da palmeira, onde tinha caído e morrido.

A primeira coisa que fiz depois de vermos ele morto ali foi subir em outra palmeira que tinha perto dali, aí tirei *çmu* e bebi para matar a vontade antes de voltar lá. Então, eu e meus dois amigos que me acompanharam até a fazenda cavamos um buraco debaixo da palmeira de onde caiu e enterramos ele lá, depois voltamos pra aldeia.

No outro dia cedo, eu não tinha *çmu* pra beber, e naquele dia não me senti tão feliz quanto antes; fiquei sério, sentado na sala, e quando veio o terceiro dia sem *çmu*, nenhum dos meus amigos voltou na minha casa, me deixaram sozinho, pois não tinha o que beberem.

Mas, depois de uma semana sem *çmu* em casa, saí e vi um deles na aldeia, e cumprimentei, ele me respondeu, mas não chegou perto e foi embora quase correndo.

Daí comecei a tentar achar outro bom tirador de *çmu*, mas não consegui ninguém que pudesse extrair do jeito que gosto. Quando não tinha mais *çmu* pra eu beber comecei a beber água pura, que eu não conseguia beber antes, mas isso não matava a sede como o *çmu*.

Quando vi que mais uma vez não tinha *çmu*, e ninguém podia tirar pra mim, aí pensei que os velhos diziam que todo mundo que morreu neste mundo, não foi direto pro céu, e eles estavam vivendo em um lugar deste mundo. Então, decidi que ia achar onde estava meu tirador de *çmu* morto.

Numa manhã muito bonita, peguei todos os meus *juju* de nasença e também os do meu pai e deixei a aldeia natal dele pra achar por onde andava meu tirador de *çmu* morto.

Mas naquela época, tinha muitos animais selvagens e todo lugar era cheio de matas fechadas e florestas; e aldeias e vilarejos não ficavam tão perto como hoje, e enquanto eu viajava de mata em mata e de floresta em floresta e dormia dentro delas por muitos dias e meses, nos galhos das árvores, na companhia dos espíritos e etc., e também pra me proteger deles. Às vezes eu passava dois ou três meses sem chegar numa aldeia ou vilarejo. Toda vez que chegava, passava quase quatro meses lá, para achar meu tirador de *çmu* no meio dos morado-

res. E se ele não chegasse por lá, então eu partia e continuava minha jornada para outro povoado. Depois de dezessete meses que deixei a aldeia onde nasci, cheguei numa aldeia e fui até um velho, ele não era um homem de verdade, era um deus e estava comendo com sua *obírin* quando cheguei. Quando entrei na casa e saldei os dois eles me responderam bem, mesmo que ninguém devesse entrar na casa deles daquele jeito, porque ele era um deus. Só que eu também era um deus e um feiticeiro. Daí falei pro velho (deus) que estava procurando meu tirador de *çmu* que tinha morrido na minha aldeia fazia um tempo, ele não disse nada, primeiro me perguntou "Qual é o seu nome?", respondi que meu nome era "pai dos deuses" que podia fazer qualquer coisa neste mundo e ele perguntou "Isso é verdade?" e eu respondi que sim; depois me disse para ir até o velho ferreiro dele que vivia numa outra aldeia desconhecida, e trazer uma coisa que pediu pro ferreiro fazer pra ele. Me disse que se eu pudesse trazer essa coisa, aí ele iria acreditar que eu era o "pai dos deuses que podia fazer qualquer coisa neste mundo" e ia dizer onde estava meu tirador de *çmu*.

Quando o velho me disse isso, eu parti, mas depois de viajar um quilômetro e meio, rapidinho usei um *juju* e virei um passarinho enorme e voei de volta pro telhado da casa do velho; e enquanto estava lá, muita gente me viu. Chegaram mais perto e olharam pra mim no telhado, e quando o velho percebeu tanta gente chegando perto da casa dele olhando pro telhado, ele e a *obírin* saíram da casa e quando me viu (passarinho) no telhado, disse pra *obírin* que se não tivesse me mandado naquele ferreiro nativo para trazer o sino que pediu pra fazer, me pedia pra dizer o nome do passarinho. Quando disse isso, fiquei sabendo o que ele queria e voei até o ferreiro. E quando cheguei lá disse pro ferreiro que o velho (deus) me disse pra levar o sino que tinha pedido pra fazer. Aí o ferreiro me entregou; depois disso, voltei até o velho e quando me viu com o sino, ele e a *obírin* ficaram surpresos e espantados na hora.

Depois disso pediu pra *obírin* me dar comida, e depois que acabei de comer, me disse de novo, que faltava outro trabalho fantástico pra fazer pra ele antes de me dizer onde estava meu tirador de *çmu*. No outro dia quase sete horas, ele (deus) me acordou, e me deu uma rede

grande e forte que era da mesma cor do chão da aldeia. Ele me pediu pra ir trazer a *Ikú* da casa dela com a rede. Quando estava a um quilômetro e meio da casa dele e da aldeia, dava pra ver várias estradas que cruzavam e fiquei na dúvida, quando cheguei perto, não sabia qual era a estrada da *Ikú* entre todas elas, foi quando pensei que era dia de feira, e todos os fregueses logo voltariam da feira – me deitei no meio das estradas, apontando a cabeça pra uma delas, minha mão esquerda pra outra, a mão direita pra outra, e meus pés pro resto, depois fingi que dormia. Daí quando os fregueses da feira estavam voltando, me viram deitado lá e por isso gritaram: “Quem é a mãe desse rapaz chique, ele dormiu nas estradas e colocou a cabeça virada pra estrada da *Ikú*.”

Então comecei a viajar pela estrada da *Ikú*, e gastei umas oito horas pra chegar lá, e fiquei espantado de não encontrar ninguém no caminho e estava com medo disso. Quando cheguei na casa dela (*Ikú*), ela não estava lá naquela hora, estava na horta de inhame que era muito perto da casa, e eu achei um tamborzinho rolando na varanda dela, daí bati pra cumprimentar a *Ikú*. Mas quando ela (*Ikú*) ouviu o som do tambor, perguntou: “Este homem continua vivo ou está morto?”, daí respondi: “Ainda estou vivo e não sou um morto.”

E na mesma hora que ouviu aquilo, ficou muito zangada e ordenou com uma voz estranha que as cordas do tambor me amarrassem; e as cordas me apertaram tanto que eu mal conseguia respirar.

Quando senti que aquelas cordas não me deixavam respirar e meu corpo estava sangrando muito por toda parte, aí eu mesmo mandei as ramas de inhame e até os inhames da horta que amarrassem ela, e as estacas que comessem a bater nela. Depois que disse isso, rapidinho todas as ramas amarraram ela bem apertado, e todas as estacas batiam sem parar, aí quando ela (*Ikú*) percebeu isso, mandou as cordas do tambor afrouxarem, e eu fui solto na hora. Quando vi que estava solto, mandei as ramas soltarem e as estacas pararem de bater nela, e elas soltaram na hora. Depois que foi desamarrada, veio na varanda da casa me encontrar, aí a gente apertou as mãos, e ela me convidou pra entrar, me arranjou um quarto, e logo depois me trouxe comida e a gente comeu junto, depois começou a conversar assim: Ela

(Ikú) me perguntou de onde eu era, eu respondi que era de uma aldeia que não era muito longe da casa dela. Aí ela me perguntou o que vim fazer. Eu disse que tinha ouvido falar dela na minha aldeia, e em todo o mundo, e pensei que um dia deveria ir visitar ou ir até ela pra conhecer pessoalmente. Depois ela disse que seu trabalho era só matar o povo do mundo, e levantou e me pediu que fosse atrás dela e eu fui.

Ela me levou em volta da casa e do canteiro de inhame também, me mostrou os esqueletos de gente que tinha matado já há uns cem anos atrás e ainda me mostrou muitas outras coisas, mas vi que ela usava esqueletos de gente como lenha e crânios como tigelas, pratos e copos etc.

Ninguém morava perto nem junto com ela naquele lugar, morava sozinha, até mesmo animais da mata e passarinhos ficavam muito longe da casa dela. Então, de noite quando eu quis dormir, ela me deu uma grande coberta preta e um quarto separado pra dormir, só que quando entrei no quarto, dei de cara com uma cama feita de ossos de gente; mas essa cama era horrível só de olhar, imagina pra dormir, em vez de deitar nela fui dormir debaixo, porque já sabia do truque. Não conseguia dormir debaixo da cama porque ela era horrível, por medo dos ossos de gente, mas fiquei lá acordado. Para minha surpresa lá pelas duas horas da madrugada, vi alguém entrar devagarzinho no quarto com um porrete na mão, ela veio pra perto da cama onde me disse pra dormir, aí bateu na cama com toda força, bateu no meio da cama três vezes e voltou devagarzinho, ela pensou que eu estava dormindo na cama e que tinha me matado.

Quando eram umas seis horas da manhã, acordei primeiro e fui pro quarto onde dormia, acordei ela, quando ouviu minha voz, ficou com tanto medo que não conseguia nem me cumprimentar depois de levantar da cama, porque pensou que tinha me matado na noite anterior.

E no segundo dia que dormi lá, ela não tentou fazer nada de novo, aí acordei às duas horas da madrugada, e andei uns quatrocentos metros da casa até a estrada que ia pra aldeia, aí parei e cavei um buraco do tamanho dela (Ikú) no meio da estrada, depois joguei a rede que o velho tinha me dado pra levar ela (Ikú) em cima, aí voltei

pra casa dela, e ela não acordou enquanto eu armava essa armadilha.

Às seis horas da manhã, fui até a porta do quarto e acordei ela como de costume, e falei pra ela que queria voltar pra minha aldeia e queria que ela me guiasse num pedaço do caminho; aí ela levantou e começou a me guiar como eu tinha pedido, e quando me levou pro lugar que eu tinha cavado, disse pra ela sentar, até eu sentei na beira da estrada, aí quando ela sentou na rede caiu dentro do buraco, e sem perder tempo enrolei a rede com ela dentro, coloquei na cabeça e continuei andando pra casa do velho que tinha me pedido pra ir buscar a *Ikú* pra ele.

Enquanto ia carregando ela pela estrada, ela fazia todo o esforço pra escapar ou me matar, mas não dei chance pra ela. Quando tinha viajado umas oito horas, aí cheguei na aldeia e fui direto pra casa do velho que me pediu pra buscar a *Ikú* na casa dela. Quando cheguei lá ele estava dentro do quarto, então chamei e disse pra ele que tinha trazido a *Ikú* que tinha me pedido. Mas na hora que me ouviu dizer isso e viu a *Ikú* na minha cabeça, ficou espantado e ainda mais assustado porque pensou que ninguém podia tirar a *Ikú* de casa, daí me disse pra carregar ela (*Ikú*) de volta pra casa, e ele (velho) mais que depressa voltou pro seu quarto e começou a fechar todas as portas e janelas, mas antes de fechar duas ou três janelas, eu joguei a *Ikú* na frente da porta e na mesma hora que joguei, a rede desmanchou e a *Ikú* escapou.

Então o velho e sua *obírin* escaparam pelas janelas e também todo o povo da aldeia correu pra salvar a vida e deixou o que tinha pra trás. (O velho pensou que a *Ikú* ia me matar se eu fosse na casa dela, porque ninguém vai na casa da *Ikú* e volta, mas eu já sabia do truque dele).

Por isso, desde o dia que eu trouxe a *Ikú* de casa, ela não tem lugar para morar ou ficar, e a gente ouve seu nome pelo mundo. Foi desse jeito que eu trouxe a *Ikú* pro velho antes que ele (velho) me dissesse onde andava meu tirador de *çmu* que eu estava procurando antes de chegar naquela aldeia e achar ele.

Mas o velho que tinha me prometido que se eu conseguisse trazer a *Ikú* de casa, ia me dizer onde estava meu tirador de *çmu*, não

conseguiu esperar pra cumprir a promessa porque ele e a *obírin* fugiram por um triz da aldeia.

Aí deixei a aldeia sem saber onde estava meu tirador de *çmu*, e comecei uma nova viagem.

No quinto mês depois que saí da aldeia cheguei numa outra que não era tão grande, mesmo assim tinha uma feira grande e famosa. Na hora que entrei na aldeia, fui pra casa do chefe que me recebeu com presteza; depois de um tempo pediu que uma das *obírin* me desse comida e depois que comi disse pra *obírin* me dar *çmu* também; bebi demais como fazia na minha aldeia quando meu tirador de *çmu* estava vivo. E quando experimentei o *çmu* que me deram, disse que o que queria estava ali. Depois de comer a comida e beber *çmu* até encher, o chefe da aldeia que tinha me recebido como visita perguntou meu nome, disse pra ele que me chamava "pai dos deuses que podia fazer qualquer coisa neste mundo". Quando ouviu isso, ele tremeu de medo. Depois me perguntou por que fui até ele. Respondi que procurava meu tirador de *çmu* que tinha morrido na minha aldeia um tempo atrás. Então ele me disse que sabia onde o tirador de *çmu* estava.

Depois falou que se eu pudesse ajudar a encontrar a filha que tinha sido sequestrada por uma criatura curiosa da feira da aldeia, e trazer ela pra ele, então ele me diria onde estava meu tirador de *çmu*.

E ainda disse que, como eu me chamava "pai dos deuses que podia fazer qualquer coisa neste mundo", ia ser muito fácil pra eu fazer isso; falou desse jeito.

Eu não sabia que a filha dele tinha sido levada por uma criatura curiosa da feira.

Estava quase recusando achar a filha, mas quando lembrei do meu nome fiquei com vergonha de recusar. Então concordei em achar ela. Tinha uma grande feira nessa aldeia onde ela tinha sido raptada, e o dia da feira era todo quinto dia e todo o povo da aldeia e de todos os vilarejos em volta da aldeia e também espíritos e criaturas curiosas de várias matas e florestas vinham para essa feira vender e comprar coisas. Lá pelas quatro horas da tarde, a feira fecharia e então todos voltariam pro lugar de onde vieram ou seguiriam outros destinos. Mas a filha chefe da aldeia era uma pequena feirante e estava quase se ca-

sando antes de ser sequestrada. Antes daquele dia, o pai dizia pra ela se casar, mas ela não ouvia o pai; quando ele viu que ela não se importava em casar, ele mesmo deu ela pra um homem, só que a dama não aceitou casar com aquele homem que o pai apresentou pra ela. Então, o pai deixou ela por conta e risco.

Essa dama era tão bonita quanto um anjo, mas nenhum homem conseguia convencer ela a casar. Aí num dia de feira ela foi, como fazia antes, vender seus artigos como de hábito; naquele dia viu uma criatura curiosa na feira, mas não sabia de onde o homem vinha e nunca tinha visto ele antes.

Tradução realizada a partir da edição inglesa *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. Capítulo sem título nessa edição (p. 7-18).



## Uma análise contrastiva das escolhas tradutórias

É fato que uma das discussões mais em voga nos dias atuais entre os teóricos de tradução é o papel do tradutor. Seria ele um coautor, um autor do texto de chegada ou meramente alguém que serviu como um “conversor” e não deve ter sua importância reconhecida? Na verdade, o tradutor tem um papel importantíssimo na divulgação de culturas que talvez permanecessem inacessíveis a um determinado grupo de pessoas – grupo este que não faz parte da elite intelectual. O tradutor é quem possibilitou que obras magníficas como *Dom Quixote*, *Heart of Darkness* e *Grande sertão: veredas* pudessem ser lidas hoje por todos interessados em leitura ao redor do mundo.

Para realizar a arte da possibilitação, o tradutor se vale de técnicas e estratégias diversas para realizar o ato de traduzir. Escolhas podem ocorrer de formas diversas no campo semântico e/ou cultural. Essas escolhas podem ser pessoais, impostas pelo cliente que contratou o tradutor ou podem ser marcadas por ambas as influências.

Pensando nessa proposta, será apresentada uma análise comparativa entre diferentes traduções do primeiro capítulo do livro *The Palm-Wine Drinkard*, escrito por Amos Tutuola em 1952. Serão usadas três traduções: uma de Portugal, de Maria Helena Rodrigues; outra do Brasil, de Eliane Fontenelle; e a minha própria que, apesar de ser brasileira, tem como especificidade a regionalização e também o resgate de termos do iorubá, e, assim, analisar as diferentes escolhas feitas pelos tradutores dentro do que poderiam ser considerados “translation crisis points”.<sup>1</sup> (‘pontos críticos de tradução’). No entanto, as duas traduções (portuguesa e brasileira) serão apenas mencionadas, não estarão presentes integralmente no trabalho.

Meu primeiro contato com *The Palm-Wine Drinkard* foi em uma disciplina de Estudos temáticos de Edição, ministrada pela Profa. Sônia Queiroz. Sinto-me muito atraído pelas diferentes culturas do mundo, em especial pela cultura africana, e o livro me chamou muita atenção, pois conta uma história fantástica em que o personagem principal decide ir à Cidade dos Mortos para resgatar o seu fazedor de vinho de palmeira. Percebe-se que na cultura iorubá, o mundo dos vivos, dos

<sup>1</sup> PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 1.

mortos e dos ainda não nascidos coexistem em uma mesma esfera. Um não se sobrepõe ao outro, eles não existem na forma sequencial passado-presente-futuro, apesar de ser proibido o encontro entre os habitantes de mundos diferentes. A história de Tutuola, segundo Olu Segun, nigeriano com quem conversei e ex-professor de iorubá no Centro de Extensão da Faculdade de Letras da UFMG – CENEX, reúne versos de *Ifá*, que é a entidade responsável por conservar a memória do povo iorubá. É o universo das narrativas orais desse povo que é guardado na forma de versos e que significa também, simplesmente, o próprio “verso”. O livro poderia ser considerado uma compilação de histórias em que as diversas aventuras acontecem com um único indivíduo em uma narrativa no estilo novela. Ele passa por inúmeras situações que, em sua maioria, estão presentes no *Ifá*, na forma de versos que são como pequenos contos orais.

Esse foi o primeiro livro do autor e foi escrito em apenas 26 dias. Duas traduções para o português foram feitas desse livro: *O bebedor de vinho de palma*, por Maria Helena Rodrigues, publicado na Edições 70, de Lisboa, em Portugal, em 1980, e *O bebedor de vinho de palmeira e seu vinhateiro morto na Cidade dos Mortos*, por Eliane Fontenelle, pela Editora Nova Fronteira, no Rio de Janeiro, em [19--], e pelo Círculo do Livro de São Paulo, em 1975. O fato de Tutuola ter escrito o livro em tão pouco tempo foi outro fator relevante na escolha do mesmo para o trabalho, uma vez que, tendo escrito o livro em tão pouco tempo, Tutuola seria um gênio, ou seu trabalho seria uma narrativa muito pobre. Outro incentivo a esta pesquisa foi a leitura das duas obras traduzidas, que formalizaram bastante o texto. Não se sabe se por escolha das tradutoras ou da editora, mas é notável uma variação entre o nível formal e informal nas duas traduções. Assim, optei por fazer uma tradução que resgatasse a narrativa oral do povo iorubá, inserindo ainda alguns termos do próprio idioma a fim de realizar uma maior aproximação com a cultura iorubá. O dialeto específico escolhido foi o português popular brasileiro, pois gostaria de trazer essa oralidade o mais próximo possível da minha cultura, sem perder os laços com a cultura de origem.

Os pontos críticos da tradução exigem do tradutor uma decisão ativa e indicam a estratégia e as normas a serem adotadas pelo tradutor; “eles constituem momentos decisivos nos quais o tradutor tem que tomar decisões ativas, e esses pontos são, portanto, indicadores de estratégia geral e de que normas o tradutor segue”.<sup>2</sup>

No primeiro parágrafo da história, percebemos que Eliana Fontenelle simplesmente traduz a sentença “since I was a boy of ten years of age” para o português, usando a estratégia da tradução direta: “desde menino, com dez anos de idade”, mantendo a carga semântica da oração no texto de chegada. O que, em termos de oralidade, seria uma entre várias escolhas. Já a tradutora portuguesa utiliza de outra opção na tentativa de aproximar da oralidade no texto de chegada com a oração “desde os dez anos de idade”, o que também faço na minha tradução com “desde os dez anos”.

Algo problemático ainda nesse primeiro parágrafo é a expressão “vinho de palmeira” ou “vinho de palma” na versão portuguesa. Apesar de ser comum, até mesmo no Brasil, chamarmos as bebidas fermentadas de vinho (assim temos vinho de maçã, vinho de pêssigo etc.), não concordo, pois vinho é “genericamente, uma bebida alcoólica produzida por fermentação do sumo de uva”<sup>3</sup> e acredito que cada uma dessas bebidas deveria ter um nome específico que as designasse.

Como “a estratégia de usar um equivalente oficial é diferente de outras no sentido de que o processo é mais burocrático do que linguístico”.<sup>4</sup> Preferi, em vez de traduzir *palm-wine* para sua variação no português, usar a palavra de origem do iorubá: *çmu*. “Um dos pontos críticos mais reveladores da tradução é quando uma referência à Cultura Fonte é feita e não há um equivalente oficial óbvio.”<sup>5</sup> Claro que esse não é um ponto crítico dos mais reveladores, pois o equivalente oficial existe (‘vinho de palmeira’, para o português brasileiro, ou ‘vinho de

<sup>2</sup> “they constitute turning points, at which the translators have to make active decisions, and these points are thus indicative of overall strategy and to what norms the translator professes”. (PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 1, tradução do autor)

<sup>3</sup> VINHO. In: WIKIPEDIA.

<sup>4</sup> “The strategy of using an Official Equivalent is different in kind from the other strategies, in that the process is bureaucratic rather than linguistic”.

<sup>5</sup> “One of the most revealing translation crisis points is when some reference to the Source Culture is made, and there is no obvious official equivalent”. (PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 1, tradução do autor)

palma', para o português de Portugal), o que conta aqui é meramente minha escolha pessoal enquanto um tradutor que se interessa pelas culturas de origem dos negros brasileiros e busca um caminho mais linguístico e cultural.

No primeiro parágrafo temos o vocábulo *cowries* que, traduzido para o português, fica como 'búzios', exatamente o que fiz em minha tradução, depois de muito pensar se era a melhor opção. Contudo, as duas tradutoras preferiram não fazer a tradução do termo e mantiveram a sonoridade da palavra em inglês, escrita no português como *cauri*. A "retenção é a estratégia mais orientada à Língua Fonte (LF), uma vez que permite a entrada de um elemento da LF no Texto Traduzido (TT)."<sup>6</sup> Na retenção, geralmente se mantém o termo, apenas destacando-o por aspas ou itálico, mas as tradutoras abrigaram o item lexical em questão.

O tradutor estrangeirizador para Schleiermacher segue o texto fonte o mais literalmente possível, para dar a seu público a sensação do estrangeiro. Essa estratégia pode gerar como consequência a sensação para o leitor de estar lendo não um texto estrangeirizador, mas um texto muito mal traduzido.<sup>7</sup>

A questão do tradutor estrangeirizador pode ser muito polêmica. No caso da palavra *çmu*, as tradutoras utilizaram a mesma estratégia usada com a palavra *cowries*. Obviamente, seu intuito não é o mesmo que o meu, pois utilizando a estratégia de retenção trazem o termo do inglês para o português, enquanto o que faço é a tradução de alguns termos para o iorubá. Claro que a opção das tradutoras é válida, pois a troca de culturas é algo importante, uma vez que esse é um dos papéis da tradução. Do ponto de vista de Freitas, a questão do "texto muito mal traduzido" é válida, uma vez que a proposta de Schleiermacher seria uma tradução bastante literal. O que produziria um alto grau de estranhamento, prejudicando, assim, o texto e seu entendimento.

Na sentença "so that everything was very cheap", o autor nos transmite uma sensação de consequência com o advérbio *so*. As tra-

<sup>6</sup> "Retention is the most SL-oriented strategy, as it allows an element from the SL to enter the TT." (PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 4, tradução do autor)

<sup>7</sup> FREITAS. *Cadernos de tradução*, p. 101.

dutoras aparentemente pouparam esforço cognitivo e mantiveram esse sentido de consequência “de maneira que tudo era muito barato”. Na minha tradução, preferi dar um sentido de continuidade, usando a conjunção aditiva e: “e tudo era muito barato”. Pode ser que a intenção do autor tenha sido preservar as formas do inglês falado pelas pessoas de língua iorubá, mas não é assim que falamos no nosso ambiente cognitivo brasileiro popular. Já as tradutoras buscaram manter a proximidade com a língua de origem que é o inglês falado na África, e, conseqüentemente, preservar a forma da língua de chegada, pois esta estranheza revela a diferença das culturas.

Há também a questão da fidelidade, que exige do autor essa equidade com o texto de origem. Assim como ressaltado por Freitas, “com a valorização da autoria, a tradução teve seu papel redefinido e questões como a fidelidade e a equivalência à intenção e ao estilo do autor tornaram-se balizas para tradutores, leitores e editoras”.<sup>8</sup> Apesar da formalização da oralidade do texto, aqui percebemos uma fidelidade em termos de estrutura textual.

No parágrafo seguinte, temos um ponto crítico com a palavra *drinkard*. Não localizei registros desta palavra nos dicionários que utilizo (*Longman, Macmillan e Collins Cobuild*). Provavelmente, a palavra se refere a *drunkard*, que poderia ser traduzido por ‘*bêbado*’. Mas, no contexto do sintagma “*palm-wine drinkard*”, creio que a melhor forma seria mesmo a utilizada pelas tradutoras e também por mim: ‘*bebedor*’. Uma vez que *bêbado* indica um estado temporário de embriaguez, e *bebedor* já nos indica alguém que está constantemente bebendo, um bebedor inveterado, como é o caso do personagem da história.

Com a existência da solução pré-fabricada, fica difícil para o tradutor encontrar um ponto crítico na tradução. “O ponto essencial dos Equivalentes Oficiais é que quando existe um é bastante improvável que você tenha um ponto crítico na tradução, uma vez que existe uma solução pré-fabricada para o problema.”<sup>9</sup> Assim, no terceiro parágrafo, encontramos *palm-wine tapster*, que significa ‘*vinhateiro*’. Prova-

<sup>8</sup> FREITAS. *Cadernos de tradução*, p. 96-97.

<sup>9</sup> The pivotal point about Official Equivalents is that when one exists, it is highly unlikely that you would have a translation crisis point, as there is a pre-fabricated solution to the problem”. (PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 3, tradução do autor)

velmente, algum falante de língua portuguesa brasileira, dentro do contexto em que proponho minha tradução, dificilmente saberia o significado do termo.

Por vislumbrar essa dificuldade no entendimento do sentido da palavra, dentro do contexto oral, decidi escolher outro termo que fosse condizente com esse contexto. Pensei inicialmente no verbo *to tap* ('extrair'), assim, veio em mente a palavra *extrator*. Contudo, não me agradava a sonoridade, não era oral e era muito técnico. Minha impressão era a de que se falava de um mecanismo para extrair o vinho e não de uma pessoa. Então, optei pela palavra *tirador*, fugindo assim da necessidade de se agarrar ao equivalente oficial, que estava fora do contexto tradutório proposto em minha tradução.

No quarto parágrafo, há muitos termos numéricos, vistos também ao longo do texto, que o autor não convencionou se os escreve por extenso ou em algarismos. As tradutoras seguem o autor, mantendo a escrita dos números ora por extenso, ora em algarismos. Por uma questão meramente técnica, formalizei minha tradução, colocando todas as formas numéricas por extenso. Quando o autor fala da quantidade de amigos, as tradutoras escolhem a estratégia do equivalente oficial, que é "inúmeros amigos". Em busca da proximidade com a oralidade, preferi utilizar "um mundo de amigos", que, na minha opinião, está mais próximo do registro oral.

Nesse mesmo parágrafo, encontramos outro ponto crítico de tradução: a palavra *keg*. No dicionário eletrônico *Collins Cobuild*, é encontrada a seguinte definição: "uma barrica é um pequeno barril usado para armazenar coisas como cerveja e outras bebidas alcoólicas."<sup>10</sup> Em um primeiro momento, não encontrei algo no português que tivesse o mesmo sentido e acredito que as tradutoras enfrentaram a mesma situação, pois usam "barril pequeno" para definir a palavra. No *Houaiss* eletrônico, encontrei uma palavra que define bem *keg*, no português: 'barrilete' ou 'barrilote', cuja definição é semelhante àquela da palavra em inglês. Contudo, por questões estéticas da narrativa, preferi usar o termo 'cabaça'. Apesar de o recipiente para coleta e preparo da be-

<sup>10</sup> "A keg is a small barrel used for storing something such as beer or other alcoholic drinks". (KEG. In: COLLINS Dictionary, tradução do autor. Disponível em: <<https://goo.gl/WGrVCN>>. Acesso em: 17 dez. 2015)

bida ser o barrilete, essa é posteriormente vendida em cabaças. As tradutoras usaram a técnica de explicitação, que “pode ser vista como qualquer estratégia que envolva a expansão do texto ou a grafia de qualquer coisa que esteja implícita no TF”,<sup>11</sup> dando o significado da palavra em português, expandindo o texto, em vez de usar o substantivo que o substitui nos respectivos idiomas.

Optei por não utilizar pronomes oblíquos, uma vez que oralmente são raros e meu intuito é pessoal e não se dirige ao mercado. Eagleton reforça essa ideia e observa que “o que funciona no nível da ideologia nem sempre funciona no nível de mercado”.<sup>12</sup>

Quando, no oitavo parágrafo, o personagem decide que vai procurar outro tirador de *çmu*, ele não decide simplesmente procurar “um tirador qualquer”, ele quer um *expert*. As tradutoras omitiram este termo da sentença: “resolvi procurar outro vinhateiro”. Esta opção se justifica, uma vez que, na sentença seguinte, é afirmada a necessidade do melhor: “entretanto não encontrei nenhum à altura das minhas exigências”. Preferi manter este reforço, usando a palavra *bom*, mesmo não sendo esta a ideal para traduzir *expert*: “Daí comecei a tentar achar outro bom tirador de *çmu*”. A estratégia usada pelas tradutoras foi a da omissão, que é “uma estratégia tradutória válida, [...] Há circunstâncias que tornam a Omissão a única opção viável [...], mas também pode ser uma opção por preguiça.”<sup>13</sup>

Outro contraponto que chamou a atenção nas traduções, foi no nono parágrafo, com o uso, pela tradutora brasileira, do advérbio *aonde* significando *em que/qual lugar*. Penso que possa ser uma tentativa de oralização da narrativa, uma vez que, segundo o *Houaiss*: “é corrente, na linguagem informal, o emprego de *aonde* em vez de *onde*, uso encontrado tb. em escritores clássicos”. Neste ponto, a tradutora usa a estratégia da substituição do item lexical por outro equivalente, “esta estratégia envolve remover a Referência Cultural Extralinguística (RCE) da LF e substituir por outra coisa, seja outra RCE ou um tipo de

<sup>11</sup> “Explicitation could be seen as any strategy involving expansion of the text, or spelling out anything that is implicit in the ST”. (PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 4, tradução do autor)

<sup>12</sup> EAGLETON citado por FREITAS. *Cadernos de tradução*, p. 103.

<sup>13</sup> “is a valid translation strategy, [...] There are circumstances that make Omission the only viable option [...], but it may also be opted for out of laziness”. (PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 9, tradução do autor)

paráfrase que não envolva necessariamente uma RCE.”<sup>14</sup>

No décimo parágrafo, as tradutoras preferiram manter o termo *juju*, como estava, não traduzindo para o português. Na tradução portuguesa, há uma nota de rodapé do editor sobre o significado do termo. Porém, na tradução brasileira, o item lexical não é traduzido e tampouco explicado. Usando a técnica conhecida como retenção, que “é a estratégia mais orientada à LF, uma vez que permite a um elemento da LF entrar no TT”.<sup>15</sup> O tradutor permite ao elemento do texto de partida, entrar diretamente no texto de chegada. Preferi, em um primeiro momento, traduzir o termo no intuito de gerar uma maior interação do leitor com o texto. Busquei a definição do termo no inglês, usando o dicionário eletrônico *Macmillan*, para chegar a uma tradução. Segundo a definição do dicionário *Macmillan*, *juju* é “um tipo de magia do oeste africano que usa objetos que acredita terem poderes especiais”.<sup>16</sup> Além de ser um tipo de magia, também está relacionado com objetos usados nessa magia. Portanto, traduzi *juju* como ‘amuleto’, que comumente é usado por diversas tribos em seus rituais sagrados. Contudo, tendo sido alertado sobre o fato de que o vocábulo era do iorubá, e que o resgate de termo desse idioma fazia parte da minha proposta, resolvi deixar o termo como estava e não o traduzi, pois assim estaria, de certa forma, fugindo aos meus próprios interesses.

As escolhas tradutórias para o parágrafo 11 se devem a uma tentativa de tornar o ambiente mais “rústico” do que a da narrativa do inglês nos transmite. Embora o livro seja contemporâneo, tendo sido escrito em um ambiente urbano, toda a jornada do personagem se dá a pé, viajando por quilômetros pelas matas, diariamente realizando suas tarefas. Decidi, então, usar para traduzir *city* ‘aldeia’, uma vez que essa escolha transmite melhor a ideia do ambiente rústico ao qual me referi anteriormente. Também há o fato de que o *Ifá* remonta à

<sup>14</sup> “this strategy involves removing the ST ECR and replacing it with something else, either a different ECR or some sort of paraphrase, which does not necessarily involve an ECR”. ECR é definida pelo autor como Extralinguistic Culture-Bound Reference – Referência de Limites Culturais Extralinguísticos. (PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 6, tradução do autor)

<sup>15</sup> “Retention is the most SL-oriented strategy, as it allows an element from the SL to enter the TT”. (PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 4, tradução do autor)

<sup>16</sup> “a type of magic from West Africa that uses objects that are believed to have special powers”. (JUJU. In: MACMILLAN English Dictionary for Advanced Learners, tradução do autor)



antiguidade do povo iorubá, sendo passada oralmente desde os tempos das primeiras tribos. Tenho, assim, o intuito de também remontar essa memória do povo iorubá. As tradutoras, por sua vez, preferiram usar o equivalente oficial. Para *village* que escolhi traduzir como 'vilarejo' – com o intuito de diferenciar de aldeia – as tradutoras usaram o vocábulo 'aldeia'. Embora, segundo consulta feita ao *Houaiss*, *aldeia* e *vilarejo* sejam sinônimos, precisava fazer alguma diferenciação. Tendo optado por *aldeia* como o ponto de origem do personagem não podia usar *cidade*, ou outro vocábulo que transmitisse a ideia de algo maior ou, mesmo mais urbano em relação à primeira opção, portanto optei por *vilarejo* como forma de contraste entre os ambientes pelos quais passa o personagem.

Nesse mesmo parágrafo, há um problema de escrita de Amos Tutuola. Quando ele encontra o "velho [que] não era um homem de verdade, era um deus", seu diálogo se dá em forma de uma narrativa, mas ele inclui as perguntas feitas pelo velho, inserindo sinais de interrogação, misturando a estrutura narrativa com a estrutura de um diálogo. Nesse ponto, havia duas alternativas: ou mantinham-se as perguntas no discurso direto, ou elas eram incluídas na narrativa em discurso indireto, de forma que fluíssem em conjunto com o texto. A opção das tradutoras, e minha também, foi pelo discurso indireto, uma vez que essa é uma técnica que mais remonta à oralidade do que o discurso direto. Pensando, mais uma vez, no resgate de termos iorubá, substituí o termo *esposa*, usado pelas duas tradutoras, por *obirín*, que é o substantivo iorubá que define 'mulher casada'.

No parágrafo 12, *big bird* foi um sintagma difícil, pois não poderia traduzi-lo como 'grande pássaro'. Comumente, o brasileiro chama as aves pelo diminutivo de *pássaro*, ou seja, *passarinho*, e esta foi minha escolha: 'passarinho enorme'. Já as tradutoras, preferiram usar 'enorme pássaro' como tradução de *big bird*, repetindo a estratégia de substituição. Uma vez que *big* está mais para *grande* do que para *enorme*, que se associa melhor com *huge*.

A tradutora brasileira, no parágrafo 13, mostra-se um pouco indecisa com a tradução de *market*, que começa chamando de 'mercado', mas em uma outra sentença, já chama de 'feira'. Preferi chamar

de feira, pois mercado dá ideia de um lugar fechado. Para minha tradução, em especial, a melhor opção é feira, para manter o diálogo oral, e um tanto rústico, a que me proponho. Para *market goers*, as tradutoras chamaram de 'frequentadores', usei 'fregueses', por considerar este mais comum do que o outro, no uso corrente do idioma falado. Um termo, nesse parágrafo, que preferi buscar em sua raiz, foi *death*. Usei a palavra iorubá *Ikú*, enquanto as tradutoras preferiram o equivalente oficial 'morte'.

Novamente, buscando uma maior aproximação com a oralidade, usei um diminutivo, no parágrafo 14, para traduzir *small rolling drum*. As tradutoras chamaram de 'pequeno tambor'. Usei 'tamborzinho', por ser o diminutivo uma marca latente da oralidade mineira.

No parágrafo 18, a sentença "Nobody was living near or with him there", traduzi como 'Ninguém morava perto nem junto com ela naquele lugar', mantendo inclusive a pontuação que segue a sentença, que é uma vírgula. Já as tradutoras optaram pela tradução 'Ninguém morava perto dela ou com ela', seguido de um ponto final. A sentença seguinte a este trecho "he was living lonely", foi traduzida como 'vivía sozinha', pela tradutora portuguesa, enquanto a brasileira optou por 'morava sozinha', a mesma escolha que fiz.

"I travelled about a quarter of a mile to his house", já no vigésimo parágrafo, foi traduzido por ambas as tradutoras, como 'Depois de andar cerca de um quarto de milha'. Aqui elas repetem a estratégia da retenção, que "seria a estratégia que demonstra mais fidelidade à LF",<sup>17</sup> a qual não é muito adequada, pois, embora haja fidelidade ao texto, perde a proximidade com o leitor, quando se usa termos que não pertencem a nossa cultura. "De certo modo Retenção seria a estratégia que demonstra mais fidelidade à LF".<sup>18</sup> A maioria das pessoas não sabe quanto é, em quilômetros, uma milha, e isto tira o leitor de dentro da sua pequena viagem literária, por não saber se isto é muito ou pouco. Na minha tradução, utilizo todas as medidas citadas ao longo do texto no padrão brasileiro. Utilizo a estratégia da substituição

<sup>17</sup> "In one sense, Retention would be the strategy that displays the most fidelity towards the ST". (PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 4, tradução do autor)

<sup>18</sup> "In one sense, Retention would be the strategy that displays the most fidelity towards the ST". (PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 4, tradução do autor)

cultural, modificando, assim, os termos para algo do idioma de chegada, que seja do conhecimento do público, para deixar que a leitura flua. Embora a retenção seja, também, uma estratégia utilizada na minha tradução, para o trecho acima, esta não seria a melhor escolha, pois sistemas métricos de outros países não são algo do conhecimento de todos os níveis sociais.

‘Fugiram por um triz’, foi minha escolha para *narrowly escaped*, no parágrafo 25, em que a tradutora portuguesa preferiu ‘tinham fugido assustados’, e a portuguesa, ‘havam fugido assustados’. As tradutoras utilizaram ‘chefe da cidade’, para traduzir o sintagma *the head of the town*, no parágrafo 27, eu preferi traduzir simplesmente como ‘chefe’, usando a estratégia da omissão de um item lexical que compunha o sintagma.

Os parágrafos seguintes seguem sem maiores problemas, repetindo algumas diferenças já explicadas entre os textos e apresentando outras, que diferem pelo objetivo linguístico individual de cada tradutor, mas que, de certa forma, são também repetições do que vimos ao longo deste texto.

Pudemos observar, ao longo da discussão, que todos os tradutores se fizeram valer de variadas estratégias tradutórias, assim como apresentadas por Pedersen no artigo “How is Culture Rendered in Subtitles?”. Essas estratégias são previstas para o uso na legendagem, mas, como o próprio autor afirma, podem também ser aplicadas à tradução em um sentido mais amplo, “a taxonomia é baseada em observações descritivas de normas que embasam a legendagem, mas podem ser facilmente adaptadas para se ajustarem a outras formas de tradução”.<sup>19</sup>

Preferi não fazer uso da retenção, pois, como explica Pedersen, níveis diferentes de *transculturalidade* podem variar de acordo com outros parâmetros de influência. “O nível de Transculturalidade de uma RCE específica varia com alguns dos outros parâmetros de influência, como aquele do suposto conhecimento do público alvo, assim, o que é uma RCE Transcultural em um texto pode ser uma RCE Monocultural

<sup>19</sup> “the taxonomy is based on descriptive observations of norms underlying subtitling, but it could easily be adapted to suit other forms of translation as well”. (PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 3, tradução do autor)

em outro.”<sup>20</sup>

Meu intuito, com esse trabalho, é promover uma maior acessibilidade do leitor. “É claro que fluência e inteligibilidade dos textos traduzidos são imposições do mercado, mas são também expectativa do leitor.”<sup>21</sup> O resgate de termos do iorubá é, talvez, um complicador nesse sentido, já que esse não é um idioma acessível a todos: “O acesso ao texto estrangeirizador será limitado a uma reduzida elite intelectual, o que refuta a postura democrática e subversiva do autor.”<sup>22</sup> Autor este que não é exclusivamente Amos Tutuola, mas os autores de um modo geral que têm como postura democrática o acesso a seu texto, do ponto de vista de Freitas. Porém, não sigo a ideologia de Venuti de “alçar o prestígio social do tradutor dificultando o acesso do leitor ao texto”.<sup>23</sup> Com a inserção dos termos do iorubá à tradução, almejo um resgate da cultura perdida do negro brasileiro e a tentativa de voltar à origem ora esquecida.

## Referências

COLLINS Dictionary. Disponível em: <<https://goo.gl/QGc1O>>. Acesso em: 17 dez. 2015.

FREITAS, L. Tradução e autoria: de Schleiermacher a Venuti. *Cadernos de tradução*, UFSC, Florianópolis, n. 21, p. 95-107, 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/eq2HMW>>. Acesso em: 7 ago. 2010.

HOUAISS eletrônico. São Paulo: Objetiva, 2009. CD-ROM.

MACMILLAN English Dictionary for Advanced Learners. 2. ed. London: A&C Black Publishers, 2007. CD-ROM.

PEDERSEN, Jan. How is Culture Rendered in Subtitles? *Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, Saarbrücken, 2005 (EU-High-Level Scientific Conference Series). Disponível em: <<http://goo.gl/WF3BwW>>. Acesso em: 26 jun. 2010.

TUTUOLA, Amos. I and my Wine Tapster in the Deads' Town. In: \_\_\_\_\_. *The Palm-Wine Drinkard and his Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. New York: Grove Press, 1953. p. 7-18.

TUTUOLA, Amos. Eu e o meu vinhateiro na cidade dos mortos. In: \_\_\_\_\_. *O bebedor de vinho de palma*. Tradução de Maria Helena Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 13-20.

TUTUOLA, Amos. Eu e o meu vinhateiro na cidade dos mortos. In: \_\_\_\_\_. *O bebedor de vinho de*

<sup>20</sup> “The level of Transculturality of a specific ECR varies with some of the other influencing parameters, such as that of the assumed knowledge of the target audience, so that what is a Transcultural ECR in one text may be a Monocultural ECR in another text”. (PEDERSEN. *Challenges of Multidimensional Translation*, p. 11, tradução do autor)

<sup>21</sup> FREITAS. *Cadernos de tradução*, p. 103.

<sup>22</sup> FREITAS. *Cadernos de tradução*, p. 103.

<sup>23</sup> FREITAS. *Cadernos de tradução*, p. 103.

*palmeira e seu vinhateiro morto na cidade dos mortos*. Tradução de Eliane Fontenelle. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 7-19.

VINHO. In: WIKIPEDIA. Disponível em: <<https://goo.gl/tK1NR>>. Acesso em: 26 out. 2010.

## **Não existe estrada. É preciso atravessar a mata para ir à Vila dos Mortos**

Tradução de Fátima Veloso

No dia em que nós deixamos essa vila, nós andamos perto de 65 km pela mata e, às seis e meia da tarde, chegamos a um lugar em que a mata era fechadinha, tão fechada que uma serpente não podia atravessar sem se machucar.

Então, nós paramos lá porque não podíamos ver nada; era noite. Nós dormimos na mata, mas, então, por volta de duas horas da madrugada, nós vimos um ser. Se era um espírito, se era algum outro ser perigoso, a gente não sabia. Ele se aproximava de nós. Ele era branco como se a gente tivesse pintado ele com uma tinta branca. Seu corpo era branco da cabeça aos pés. Ele era alto, em torno de meio quilômetro, e tinha por volta de um metro e oitenta centímetros de grossura. Ele parecia um poste branco. Logo que eu vejo que ele vem chegando, chegando, eu penso que nunca conseguiria segurar ele; mas eu me lembro de um encantamento que meu pai tinha me ensinado antes de morrer.

Pra que presta esse encantamento? À noite, se eu encontrasse um espírito ou outro ser perigoso e se usasse ele, eu, então, me transformava em uma fogueira com muita fumaça, e, assim, os seres perigosos seriam incapazes de se aproximar do fogo. Eu usei então esse encanto e ele queima o ser branco. Mas, antes que ele fosse reduzido a cinzas, nós vimos em torno de noventa desses grandes seres brancos, que se dirigiam todos para perto de nós (quer dizer, para perto do fogo). Quando eles estavam perto do fogo (quer dizer, de nós), eles todos se acercaram dele e se curvaram (quer dizer que eles se abaixaram) na direção do fogo; depois, eles começaram a lamentar: "tô com

frio!”, “tô com frio! etc.” e como eles cercavam o fogo, não queriam ir embora. Se bem que eles não podiam fazer nada contra o fogo (quer dizer, contra nós). Eles simplesmente se aqueciam à beira do fogo e estavam contentes da vida de ficar em frente dele tanto tempo quanto ele aí ficasse. É claro que pensei que nós nos transformando em fogo estaríamos salvos, mas não foi isso, de jeito nenhum. Então eu me pergunto como nós poderíamos nos desembaraçar desses seres brancos. Eu imaginei que, se nós começássemos a nos movimentar, talvez esses seres brancos fossem embora, porque, desde uma hora da madrugada até dez horas da manhã, eles não tinham parado de se aquecer ao redor do fogo; e eles não tinham feito menção de retornar ao lugar de onde eles tinham vindo, ou mesmo de ir comer. Na verdade, eu não posso dizer com certeza se eles comiam pessoas, ou não.

Mas não pensem vocês que, porque nós estávamos transformados em fogo, não sentíamos fome; não, mesmo sendo fogo, nós tínhamos uma fome terrível, mas se nós nos tornássemos seres humanos neste momento, esses seres brancos podiam nos matar ou nos fazer mal.

Então começamos a nos mover, mas, à medida que nos mexíamos, esses seres brancos também se moviam com o fogo. E assim foi, até que nós deixamos essa mata cerrada; mas só quando saímos e alcançamos um grande campo, eles retornaram para o meio da sua mata. Pois quê, nós não sabíamos, esses grandes seres brancos não podiam ir a outra parte além da mata e não deviam, de jeito nenhum, entrar nesse campo, mesmo se quisessem o fogo. Por outro lado, os seres deste grande campo não podiam igualmente entrar na mata. Foi assim que nós nos desembaraçamos dos grandes seres brancos.

Uma vez livres desses seres brancos, nós começamos, então, atravessar o campo. Não tinha nesse campo nem ervas, nem palmeiras; só cresciam altos capins selvagens. Eles pareciam trigo e suas folhas peludas tinham as beiras tão cortantes como o fio de uma navalha. Nós, então, caminhamos neste campo até cinco horas da tarde; depois disso, começamos procurar um lugar ajeitado pra dormir até o dia seguinte. E, procurando um lugar, nós percebemos um murundu de formigas que parecia um guarda-chuva. Ele tinha 1 m de altura e

era da cor creme. Nós pusemos nossa bagagem no sopé. Depois disso, nós descansamos lá por alguns minutos, depois pensamos fazer um fogo no qual nós pudéssemos cozinhar nossos alimentos, já que tínhamos fome. Mas, como não tinha lenha seca por perto do lugar onde nós nos encontrávamos, nós fomos mais longe para ajuntar lenha para fazer a fogueira. E lá, mais longe... encontramos uma estátua ajoelhada. Ela tinha a forma de uma mulher e ela também era da cor creme. Depois de ter ajuntado nossa lenha, nós retornamos ao murundu das formigas. Nós fizemos a fogueira, cozinhamos nosso alimento e comemos. Por volta de oito horas da noite, deitamos ao pé do murundu das formigas, mas nós não conseguíamos dormir por causa do medo. Perto de onze horas da noite, percebemos um barulho como se nós estivéssemos no meio de um mercado, então, nós escutamos com atenção e, antes de ter levantado nossas cabeças, nós já estávamos no meio de um mercado. Nós não sabíamos que lá, onde nós tínhamos colocado nossas bagagens, feito a fogueira e dormido embaixo, era o proprietário do mercado. Nós pensamos que era somente um murundu de formigas, mas não era.

Nós, então, começamos logo a ajeitar a bagagem para sair daquele lugar, mas, enquanto nós ajeitávamos a bagagem, aqueles seres do campo nos cercaram e nos prenderam, como um policial. Então, nós seguimos eles e o murundu (o proprietário do mercado), ao pé do qual nós tínhamos dormido, também nos seguiu; mas ia seguindo aos saltos, porque ele não tinha pés, mas uma pequena cabeça como a de um bebê de um mês. E quando nós chegamos ao lugar onde estava a estátua da mulher ajoelhada, ela se levantou e nos seguiu também.

Depois de ter caminhado perto de vinte minutos, nós chegamos ao palácio do rei, mas ele não se encontrava lá.

O palácio era quase todo coberto de lixo e ele tinha um quê de casa velha, em ruínas. Ele era muito mal feito. Quando os seres do campo viram que o rei não estava em casa, eles esperaram por meia hora antes que ele chegasse; mas quando nós (minha mulher e eu) vimos ele, ele (o rei) não era mais que lixo, porque ele era todo coberto de folhas, secas ou verdes, e a gente não podia ver os pés dele, nem o rosto dele etc. Ele entrou no palácio e logo se assentou sobre o lixo.



Depois, essa gente nos apresentou para ele e fizeram uma queixa, pois nós tínhamos invadido os limites de seu povoado. Logo que eles disseram tim-tim por tim-tim, ele perguntou a eles o que é que eram esses dois imbecis, mas as pessoas disseram que eles não podiam, de forma alguma, definir, porque eles jamais tinham visto seres parecidos antes. Minha mulher e eu não dissemos uma só palavra durante esse tempo. Então, eles pensaram que nós não podíamos falar. O rei deu a um deles um bordão pontudo para nos espetar. Assim, talvez, nós falássemos ou gritássemos de dor. Ele fez como o rei havia ordenado. Ele nos furou sem piedade com o bordão. Nós sentimos dor e deixamos nosso grito sair, mas quando essa gente ouviu nossa voz, eles estalaram num riso como uma bomba e nessa noite nós conhecemos pessoalmente o "Rir", pois, se os outros paravam de rir de nós, o "Rir" não parava de rir durante 2 horas. Como o "Rir" ria de nós, nessa noite, minha mulher e eu esquecemos nossas preocupações e ríamos com ele, porque ele ria fazendo barulhos estranhos como nós jamais tínhamos "visto" em nossa vida. Não sabíamos há quanto tempo tínhamos começado a rir, mas a gente ria apenas do riso do "Rir"; e todos aqueles que ouviam ele rir não conseguiam não rir. No entanto, se alguém continuasse a rir como o "Rir", ele (ou ela) morria ou desmaiava por ter rido por tanto tempo, pois o riso era sua profissão e ele vivia disto. Então, eles suplicaram para o "Rir" parar, mas ele não podia.

Não sabendo que estes seres do campo nunca tinham visto seres humanos antes, depois de certo tempo, o rei disse para nos levarem aos seus "deuses da guerra" e eu, entendendo o que ele dizia, eu fico renovado, pois eu, eu mesmo, sou o "Pai-dos-Deuses". Esses seres do campo nos levaram aos seus "deuses da guerra" como o rei havia dito para fazer, mas eles não se aproximaram do "deus" porque nenhum deles voltaria vivo. Depois de nos ter colocado diante dele, eles voltaram ao mercado, e, como o "deus" podia falar e eu mesmo era o "Pai dos Deuses", aquele que tinha aprendido o segredo de todos os deuses, eu me dirigi a esse deus na língua dele. Então, ele não fez nenhum mal para nós, ao contrário, ele conduziu a gente para fora daquele campo. Quando o rei respirava, um vapor quente saía de seu nariz e de sua boca como de uma caldeira – e ele respirava a cada

cinco minutos. E foi assim que nós nos livramos dos seres do campo e de seu povoado.

Tradução realizada a partir da edição francesa *L'ivrogne dans la brousse*. Título do capítulo na edição francesa: "Pas de route. Il faut traverser la brousse pour aller à la ville-des-morts" (p. 47-52).

## **A inscrição do texto literário africano**

Imagino a pergunta que se faz o texto oral ao ver-se aprisionado na escrita: “Sou algo. O que sou eu?”.

A arte verbal oral requer a existência de um contador e a execução de uma *performance* articulada com a capacidade de compreensão do(s) ouvinte(s). Para tanto, o gestual e a linguagem, que segundo Bonvini,<sup>1</sup> correspondem à língua falada própria da linguagem familiar e a um sistema de códigos que permite a captura de ideias através de insinuações, aliam-se à voz e se estabelecem o conjunto capaz de determinar um universo infinito de possibilidades em apresentações originais. O “estilo formular”, através da utilização de técnicas tais como: repetições, emprego de onomatopeias, assonâncias, paralelismos etc., tanto garante um eixo central à história, imprimindo os traços mnemônicos que facilitam seu armazenamento mental, quanto permite a atualização do texto no *aqui-agora*. Assim, a *performance* oral é um processo circunstancial, isto é, exibe nuances de acordo com o desejo do contador naquele exato momento, tornando cada uma de suas apresentações um ato único.

A comunicação escrita, submissa ao rigor do código social normativo, produz efeito adverso: a palavra distancia-se do falante, o passado separa-se do presente e a escrita torna-se a mediadora entre o interlocutor e o leitor, que, solitário, tem tempo para refletir, racionalizar e fazer reformulações a partir de suas próprias vivências, enquanto o escrito, entretanto, permanece imutável.

Devido a tão grande distanciamento entre arte oral e escrita, a oratura,<sup>2</sup> escrita da arte verbal oral, apresenta desafios interessantes ao tradutor. A meu ver, a fala capturada na escrita deve, de um lado, obediência ao conjunto de regras normativas que regem a língua escrita e, de outro, mostrar-se ao leitor como a fala espontânea de alguém apresentando um acontecimento que, embora do passado, ressurgiu vivo e atual.

Tendo como ponto de partida para minha transcrição a versão francesa de *I and My Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*, observei

<sup>1</sup> BONVINI. Textos orais e textura oral em Uganda, p. 5.

<sup>2</sup> Termo introduzido pelo ugandense Pius Zirimu. Cf. SCHIFER. Literatura oral e Literatura escrita, p. 10.

que o referido texto traz basicamente como traços da oralidade a repetição de advérbios, pronomes (principalmente os pessoais), palavras e expressões que determinam jogo sonoro típico da fala descuidada e marcas de término da história. De resto, mantém-se atado às regras de escrita de um texto tradicional. Esse conjunto parece não apresentar muitas dificuldades ao tradutor que optasse por um estilo de tradução não distanciado do literal, todavia, imprimir algumas mudanças por entender que estariam mais adequadas ao universo do ouvinte de língua portuguesa (brasileira). Dentre elas as mais significativas são:

- Substituições de tempos verbais com o objetivo de tornar a ação ainda mais presente. Exemplos: pretérito mais-que-perfeito do indicativo por pretérito imperfeito do indicativo (“não *podia* atravessar”, em lugar de “n’*aurai* pas *pu* passar”); utilização do presente do indicativo sempre que o texto corresponde aos argumentos utilizados pelo falante de primeira pessoa do singular.
- Emprego do verbo *ter* em lugar do verbo *haver*, como é mais rotineiro na linguagem falada. Exemplo: “Mais, comme il n’y avait pas bois sec” por: “Mas, como não *tinha* lenha seca”.
- Emprego de vocabulário dicionarizado, mas que remete à língua falada. Exemplo: *grossura*, *derredor*, *ajeitado*, *murundu* etc.
- Troca de posição de palavras na frase. Exemplo: “vers deux heures dans la nuit, nous voyons *alors* um être” por: “*então*, por volta de duas horas da madrugada, nós vimos um ser”.
- Introdução de expressões como: *é claro*, *na verdade*, *depois de* (em substituição a *após*).
- Emprego de redução de palavras, construção tipicamente oral: “tô com frio”; “*Pra* que serve esse encanto?”

Representar a imagem da fala na escrita obriga à simbiose entre elementos da prosódia e da comunicação escrita tradicional. Essa mescla cria, no entanto, um texto ambíguo: ela deixa de ser oral, porquanto aparece impresso; e deixa de ser um texto tradicional, pois, para que se lhe imprima uma ideia auditiva, é imperativo que se apresente sob o registro da linguagem falada. Isso dá origem a um estra-

nhamento que leva às questões: sou algo, quem sou eu? Um e outro? Nem um, nem outro? Sou outro? Estas são, talvez, como uma daquelas perguntas para as quais qualquer resposta serve, mas nenhuma satisfaz.

## Referências

BONVINI, Emilio. Textos orais e textura oral. In: QUEIROZ, Sônia (Org). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Cadernos Viva Voz)

CALVET, Jean-Louis. Estilo oral. In: QUEIROZ, Sônia (Org). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Cadernos Viva Voz)

IRELE, Abiola. A literatura africana e a questão da língua. In: QUEIROZ, Sônia (Org). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Cadernos Viva Voz)

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. In: QUEIROZ, Sônia (Org). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Cadernos Viva Voz)

TUTUOLA, Amos. Pas de route. Il faut traverser la brousse pour aller à la ville-des-morts. In: \_\_\_\_\_. *L'ivrogne dans la brousse*. Tradução de Raymond Queneau. Paris: Gallimard, 1953. p. 47-52.

## O devedor-que-não-se-vê

Tradução de Josiley Francisco de Souza

Certa noite, era umas 10 horas, um homem veio em minha casa. Ele me contou que sempre ouvia a palavra *pobre*, não a conhecia e queria saber que palavra era essa. Ele disse que carecia de tomar emprestado uma certa quantidade de dinheiro e que, se eu emprestasse, ia trabalhar para mim, ficando para sempre como um empregado meu.

E quando ele falou isso, eu perguntei quanto queria emprestado. Ele disse que precisava de dois mil. Então perguntei para minha esposa se devia ou não emprestar o dinheiro para o tal homem, e minha esposa falou que o homem seria um "maravilhoso e esforçado trabalhador, mas no futuro seria um maravilhoso ladrão". Eu, claro, não entendi o que minha esposa queria dizer com aquilo, e simplesmente dei para o homem os dois mil de que ele precisava. Quando ia embora, perguntei o nome, e ele contou que seu nome era Dá-e-tira. Depois, eu perguntei onde morava e ele respondeu que morava dentro do mato, num lugar onde ninguém podia encontrar nem seus rastros. Quando disse desse modo, eu perguntei de novo pra ele: Como os outros empregados poderiam encontrá-lo quando fossem trabalhar na minha roça? Então ele respondeu que, quando os trabalhadores fossem para a roça, de manhãzinha, eles deviam gritar o nome dele ao chegarem na encruzilhada que fica no caminho que vai para a roça. E foi-se embora. Quando meus trabalhadores foram para a roça, de manhãzinha, eles chegaram na encruzilhada e chamaram pelo nome, gritaram bem alto, como o homem tinha ensinado. E ele respondeu cantando uma música.

Depois que respondeu para eles, o homem quis saber que tipo de trabalho iam fazer naquele dia. Então, contaram que o trabalho era lavrar a terra e só. Depois de escutar, ele disse que deviam ir e arar a própria terra, ele ia arar à noite, porque crianças pequenas não deviam vê-lo, e os adultos estavam proibidos de olhar para ele. Então, os trabalhadores foram para a roça e araram a parte deles. No outro dia, bem cedo, os trabalhadores foram para a roça como de costume, e eles viram que toda a roça e também a mata tinham sido aradas pelo Devedor-que-não-se-vê. E ele tinha arado todas as roças de meus vizinhos também. Aí, quando os outros trabalhadores foram para a roça, cedinho, como de costume, eu disse para eles falarem para o Devedor-que-não-se-vê que o trabalho do dia era cortar toda a madeira, desde a roça até minha casa. Quando os trabalhadores chegaram lá na encruzilhada, eles chamaram e contaram para ele que o trabalho do dia era cortar toda a madeira, da roça até minha casa. Então, disse para eles irem e cortarem a parte deles. À noite, ele cortava a parte dele e levava para minha casa. E para minha surpresa, quando de manhã todos levantaram cedo, nós não conseguimos sair de nossas casas, porque esse homem, o tal Devedor-que-não-se-vê, tinha trazido muito pau do mato para a aldeia, junto com palmeiras e outras árvores. A aldeia estava toda coberta com essa madeira, ninguém podia andar lá e ninguém sabia a que horas ele tinha feito aquilo. Todo o povo começou a limpar o lugar, usando machados e outras ferramentas, e isso levou mais de uma semana até que toda a madeira fosse tirada dali. Como eu queria ver o homem – o Devedor-que-não-se-vê ou o Dá-e-tira –, e como ele estava trabalhando, eu disse para meus trabalhadores da roça falarem para o Dá-e-tira que agora o trabalho do dia era cortar o cabelo das crianças da aldeia. E ele disse para meus camaradas que eles deviam ir e cortar os cabelos de suas crianças. Ele viria à noite para cortar o cabelo das outras. Os trabalhadores foram embora. Quando chegou a noite, falei para os trabalhadores vigiarem o homem e ver como ele cortaria os cabelos das crianças. Para minha surpresa, não era ainda 8 horas da noite e todos dormiam na aldeia. Nem mesmo um animal estava acordado. Então o Devedor-que-não-se-vê veio

e cortou o cabelo de todas as pessoas: homens ou mulheres, junto com os animais domésticos. Ele tirou todos para fora e raspou suas cabeças. Depois, pintou as cabeças com tinta branca e foi para dentro do mato. E ninguém acordou enquanto ele fazia aquela ruindade. Quando já era de manhã, todos perceberam que estavam do lado de fora de suas casas, e, quando passaram a mão em suas cabeças, eles perceberam que estavam com a cabeça raspada e pintada com tinta branca. Aí, nessa mesma hora, o povo da aldeia viu que todo o cabelo das cabeças dos animais também tinha sido raspado. Então os moradores ficaram assustados e pensaram que tinham caído de novo nas mãos de outra criatura terrível. Eu os acalmei e expliquei como aquilo tinha acontecido e, por um tempo, eles queriam que eu saísse da terra deles. E eu pensei em fazer alguma coisa para me desculpar com os moradores para que eles não me expulsassem da aldeia. Um dia, quando os trabalhadores foram para a roça, eu disse para eles chamarem o Devedor-que-não-se-vê e falar que agora o trabalho era matar animais e trazer para minha casa. Quando ouviu isso, ele disse o de sempre. E quando amanheceu o dia, a aldeia estava cheia de animais mortos e todas as pessoas dali ficaram contentes e não quiseram mais que eu partisse de lá.

Depois disso, noutro dia, eu sentei e comecei a pensar como esse homem trabalhava daquele jeito e não pedia comida nem outras coisas. E assim, quando meu milho estava maduro, então eu disse para os trabalhadores falarem para ele ir à roça. Se ele quisesse, poderia pegar alguns inhames, milho e outras coisas. E eles falaram isso quando encontraram com o homem lá na encruzilhada de sempre.

Eu não sabia que esse Devedor-que-não-se-vê – ou Dá-e-tira – era o chefe de todos os encantados da mata e que ele era o mais poderoso no mundo dessas criaturas. Todos esses encantados trabalhavam para ele toda noite, estavam embaixo da palavra dele. Aí, depois de ter terminado o trabalho daquela noite em minha roça, junto com seus companheiros da mata, então eles pegaram todo o inhame, o milho e outras coisas da minha roça, e pegaram também todo o inhame e o milho e outras coisas das roças de meus vizinhos.



Eu nem desconfiava que ele tinha curimbabas da mata e que todos foram trabalhar para ele. E, assim, tudo eles pegaram durante a noite.

Foi aí que eu lembrei o que minha esposa tinha me avisado: “Esse homem será um maravilhoso trabalhador, mas no futuro ele será um maravilhoso ladrão.” Na manhã seguinte, quando os trabalhadores foram para suas roças, eles, infelizmente, encontraram suas roças sem o que colher. Todas as roças estavam vazias, sem nada do que eles tinham plantado lá. Todas as roças foram limpas por essas criaturas da mata e lá ficaram como um campo de futebol.

E quando todos os roceiros – ou meus vizinhos – viram o que o Dá-e-tira tinha feito, eles ficaram muito bravos comigo, porque eles não poderiam plantar outra colheita novamente naquele ano e não tinham mais nada para eles e nem para suas crianças comerem. E tudo de minha colheita tinha sido tirado também, mas eu não podia falar isso para meus vizinhos. Quando o povo viu que o Devedor-que-não-se-vê – ou Dá-e-tira – com os encantados da mata tinham feito aquilo, aí, na mesma hora, todos se uniram para formar uma tropa armada contra mim, para me expulsar da aldeia e para vingar o grande prejuízo que o Dá-e-tira tinha dado para eles por minha causa. E todo mundo se juntou e formou uma grande tropa. Eu perguntei para minha esposa qual seria o nosso fim naquela aldeia. E minha esposa falou que os nativos perderiam suas vidas, mas dois não nativos se salvariam. Naquele momento, eu estava escondido com minha esposa dentro da aldeia, porque todos os nativos estavam caçando a gente por toda parte, de cima a baixo, e com certeza eles não iam querer atirar dentro da aldeia por causa de suas crianças e esposas. E nós – minha esposa e eu – não deixamos a aldeia, pois eles não poderiam usar suas armas ali e, assim, ficávamos mais seguros. Eu estava pensando como minha esposa e eu poderíamos ser salvos dos moradores e ela falou para eu pedir ajuda ao Devedor-que-não-se-vê – o Dá-e-tira. Talvez ele pudesse ajudar a gente. Quando minha esposa me deu esse conselho, eu mandei um de meus trabalhadores falar para o Devedor-que-não-se-vê que os moradores da aldeia estavam formando uma tropa e em dois dias

iam me atacar, e que eu estava pedindo para ele vir e me ajudar na madrugada daquele dia.

Tradução realizada a partir da edição brasileira *O bebedor de vinho de palmeira*. Título do capítulo na edição brasileira: "O devedor invisível" (p. 95-101).

## **Por um português padrão em que ressoe um outro padrão do português**

Deixar o português padrão banhar-se em ressonâncias do português falado. Esse foi o princípio que orientou a tradução do capítulo “The Invisible-Pawn” – “O devedor invisível”, na edição brasileira – do livro *The Palm-Wine Drinkard* – ou *O bebedor de vinho de palmeira e seu vinhateiro morto na Cidade dos Mortos*, título da edição brasileira –, de Amos Tutuola.

Conheci o livro do nigeriano Tutuola na disciplina Seminário de Literatura Comparada: línguas e culturas em contato em romances e contos angolanos e moçambicanos, ministrada pela Profa. Sônia Queiroz, no segundo semestre de 2010, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Por intermédio de leituras e discussões durante as aulas, entrei em contato com o livro do “escritor-contador de histórias” que, mesmo com pouca escolaridade, decidiu contar por escrito histórias que habitavam a tradição oral.

Durante as aulas, foi possível perceber que Tutuola, ao escrever em uma língua estrangeira, o inglês, não abandonou a língua e a cultura africanas. Em muitos momentos do texto, emerge uma *poiesis* do autor nigeriano que apresenta fugas do inglês *standard* e inscreve ressonâncias da cultura e da língua iorubá.

Diante de minha pouca proficiência na língua inglesa, meu ponto de partida para a leitura e para o exercício tradutório foi a edição brasileira do livro de Amos Tutuola, publicada em 1975, pelo Círculo do Livro, cuja tradução é de Eliane Fontenelle. Conhecendo algumas características do texto em inglês do escritor nigeriano, logo de início essa tradução causou estranhamento. Foi possível perceber que *O bebedor de vinho de palmeira e seu vinhateiro morto na Cidade dos Mortos* é resultado de uma tradução em que se ausentou o jogo poético com a língua feito por Amos Tutuola. A tradução de Eliane Fontenelle acabou por realizar uma espécie de transposição para o português padrão de um enredo escrito em inglês, sem atenção ao exercício poético de Tutuola comentado acima. Na edição brasileira ausentou-se uma “tra-

dução criativa”.

Surgiu, assim, um desejo e uma indagação: Como realizar uma tradução para a língua portuguesa do livro de Tutuola tendo como base o português padrão? Como fazer ressoar no português padrão ecos de uma língua falada, assim como o fez Tutuola na escrita em inglês *standard*?

Então, iniciou-se o exercício tradutório de um dos capítulos do livro de Tutuola. Um primeiro desafio surgiu já com o título desse capítulo: “The Invisible-Pawn”. Uma tradução literal seria “O devedor invisível”, título adotado na edição brasileira. No entanto, esse título em português incomodou-me já durante a primeira leitura; sou muito *hollywoodiano*, distante da cultura de tradição oral em que se situa a história contada na escrita por Tutuola – minha pouca proficiência com a língua inglesa, impediu-me de uma reflexão acerca do termo *invisible* na língua e cultura inglesas. Diante disso, minha opção foi eliminar o vocábulo *invisível* e empregar uma construção que, a meus olhos e ouvidos, estaria mais próxima de um português falado, sem o abandono do padrão escrito da língua. Afinal, seria preciso escrever um texto em português padrão com ressonâncias de um outro padrão do português: “O Devedor-que-não-se-vê”.

Em meu exercício tradutório, uma questão importante a ser observada é o uso dos pronomes oblíquos. Tendo como base o português padrão, optei por usar em vários momentos o pronome oblíquo conforme a norma escrita, gerando construções que, praticamente, inexistem na língua falada: “Como os outros empregados poderiam *encontrá-lo* quando fossem trabalhar na minha roça?”; “Ele *me contou* que sempre ouvia a palavra *pobre*, *não a conhecia*, e ele queria saber que palavra era essa”. Mas tais construções não estariam, mais uma vez, excluindo as ressonâncias orais e fazendo prevalecer o português padrão, assim como na tradução brasileira?

Como meu desejo era escrever um texto em português padrão em convivência com ecos da fala, em alguns momentos, tentei, em meio ao padrão escrito, ceder espaço para construções em tom coloquial, como no trecho abaixo, em que a construção *não a conhecia* convive com uma construção com cores da fala: “Quando disse desse

modo, *eu perguntei de novo pra ele*: Como os outros empregados poderiam encontrá-lo quando fossem trabalhar na minha roça?” – “perguntei de novo pra ele” ao invés de “perguntei-lhe novamente”.

Ainda nesse mesmo trecho, cabe destacar o uso da preposição *para*, grafada na forma *pra*. Mais uma vez, optei pela inscrição de um português em tom coloquial em meio a uma escrita com base no português padrão. Com isso, em todo o texto a preposição *para* foi escrita em sua forma comumente falada: *pra*.

Ao longo da tradução, tentei tecer uma espécie de mosaico linguístico, com fragmentos de uma língua falada apoiados no padrão escrito. Foi nessa tentativa que decidi pelo uso de *esposa* no lugar de *mulher*. Dessa forma, além dos pronomes oblíquos, acreditei que *esposa* poderia conceder um tom mais formal ao texto, contribuindo para que se tornasse possível perceber a língua padrão no texto ao lado de ecos da língua falada.

Em alguns momentos, a inscrição de ressonâncias orais foi buscada por intermédio de uma palavra, como no primeiro parágrafo de minha tradução: “Ele disse que carecia de tomar emprestado uma certa quantidade de dinheiro e que, se eu emprestasse, ele ia trabalhar para mim, ficando para sempre como um empregado meu”. Com o uso de *carecer*, ao invés de *necessitar* ou *precisar*, busquei conferir um certo ritmo “poético-oral” ao texto. Acredito que os outros dois vocábulos em questão – *necessitar* ou *precisar* – ressoem mais formais. É interessante observar que, segundo o *Dicionário Houaiss*, *necessitar* e *precisar* são termos de existência mais recente na língua portuguesa em relação a *carecer*. O Dicionário indica 1552 como ano do primeiro registro de *necessitar*, 1702, de *precisar* e 1393, de *carecer*. Pesquisas linguísticas têm mostrado que os falares rurais apresentam conservações de palavras, o que provoca a presença de arcaísmos no léxico desses falares. Assim, a presença de *carecer* poderia contribuir para que se ouvisse ao longo do texto um outro português, diferente do padrão escrito.

Em outro momento da tradução, busquei o mesmo efeito com o emprego da palavra *manhãzinha*, representando o *bem cedo*, o *alvorecer*. Na tradução de Eliane Fontenelle, por exemplo, aparece uma

construção que se coloca ao lado do português padrão: “bem cedo pela manhã”.

No mesmo trecho em que aparece a palavra *manhãzinha*, cabe ainda outra observação acerca do emprego de *roça*:

Como os outros empregados poderiam encontrá-lo quando fossem trabalhar na minha roça? Então ele respondeu que, quando os trabalhadores fossem para a roça, de manhãzinha, eles deviam gritar o nome dele ao chegarem na encruzilhada que fica no caminho que vai para a roça.

O texto em inglês apresenta a palavra *farm*, que, em uma tradução literal inglês-português, seria ‘fazenda’. Na edição brasileira, a opção tradutória, por exemplo, foi *fazenda*. No entanto, seguindo esses passos que buscam um efeito semelhante ao que Tutuola realizou no inglês *standard*, minha opção foi empregar um termo que inscreve um ambiente mais rural à linguagem e ao próprio ambiente da narrativa. *Roça* aponta para as pequenas propriedades rurais encontradas no interior do Brasil, enquanto *fazenda* acaba por representar propriedades rurais maiores, com uma organização que se distancia do ambiente de cultura tradicional presente no texto de Tutuola.

Nessa mesma perspectiva, empreguei *aldeia*. No texto em inglês, aparece a palavra *town*, cujo significado é ‘cidade pequena’, em oposição a *city*. A tradução brasileira empregou *cidade*. Novamente, pensando em um cenário de uma África tradicional, optei por *aldeia*.

No mesmo trecho destacado anteriormente, ainda há outra ressonância do português falado: “chegarem *na* encruzilhada”, no lugar de “chegarem *à* encruzilhada”. Vale destacar também o uso da palavra *encruzilhada*. Na edição brasileira do livro de Tutuola, a tradutora empregou uma alternância entre *entroncamento* e *encruzilhada*, com uma prevalência da primeira no texto. Minha opção foi utilizar um termo corrente no padrão oral – *encruzilhada* – frente a um termo que leio como muito técnico – *entroncamento*. Além disso, acredito que a palavra *encruzilhada* inscreve no texto em língua portuguesa a presença da própria cultura africana e afro-descendente. *Encruzilhada* é um lugar místico, lugar, por exemplo, onde habita o orixá Exu. Com isso, encontrar um ser mágico em uma *encruzilhada*, num texto em

que se faz presente a cultura africana, quer dizer algo mais que encontrar esse mesmo ser em um *entroncamento*.

Ainda sobre o vocabulário desse exercício tradutório, cabe um comentário sobre o uso da palavra *curimbaba*: "Eu nem desconfiava que ele tinha *curimbabas* da mata e que todos foram trabalhar para ele. E assim tudo eles pegaram durante a noite." Essa palavra surgiu de consultas ao *Houaiss*. A tradução brasileira utilizou *servidores*. Não gostando dessa palavra, quis algo diferente. Surgiu, primeiro, *capanga*. Mas ainda mais uma hesitação me fez localizar *curimbaba*, palavra de origem tupi, cujo significado é 'homem de confiança'. Decidi que seria uma boa opção.

Entre o uso de *rastro* e *rasto*, optei pela segunda. As duas formas estão dicionarizadas. Optei por *rasto* por acreditar que essa palavra poderia, mais uma vez, contribuir para a presença do oral num texto com base no português padrão. O próprio uso da palavra *rasto* configura-se como exploração da língua em meu texto em relação à tradução de Eliane Fontenelle: "Depois eu quis saber onde ele morava, e ele falou que morava no interior da mata, onde ninguém conseguiria achá-lo." / "Depois eu perguntei onde ele morava, e ele respondeu que morava dentro do mato, num lugar onde ninguém podia encontrar nem seus rastos."

Como afirmei antes, devido a minha pouca proficiência no trato com a língua inglesa, o texto de partida para minha tradução foi o texto da edição brasileira de Amos Tutuola. No entanto, em alguns momentos, confrontei o texto em inglês e a tradução de Eliane Fontenelle.

O trecho abaixo, por exemplo, foi extraído do terceiro parágrafo do capítulo em questão: "After that, one day, I sat down and I began to think over how this man was working like this and he did not ask for food etc., so when the corn was ripe then I told the labourers to tell him that if he went to the farm, he should take some yams, corn etc."

A edição brasileira apresenta a seguinte tradução para esse trecho: "Comecei a estranhar que este homem trabalhava sem nunca pedir comida ou qualquer outra coisa. E quando meu milho ficou maduro, eu disse para os outros empregados avisarem ao 'Devedor' que se ele

quisesse poderia ir até a fazenda e apanhar inhame, milho etc.”

Ao confrontar o texto em inglês e a tradução, julguei ter havido uma espécie de simplificação e redução do texto de Tutuola na língua portuguesa. O trecho “After that, one day, I sat down [...]”, que, para mim, confere ao texto uma ideia de movimento para o ato de pensar do personagem, desapareceu. Assim, tentei manter esse movimento em meu exercício tradutório:

Depois disso, noutro dia, eu sentei e comecei a pensar como esse homem trabalhava daquele jeito e não pedia comida nem outras coisas. E assim, quando meu milho estava maduro, então eu disse para os trabalhadores falarem para ele ir à roça. Se ele quisesse, podia pegar alguns inhames, milho e outras coisas.

Outro momento desse confronto pode ser observado no seguinte trecho: “I did not know that the ‘Insible-Pawn’ or ‘Give and Take’ was the head of all the Bush-creatures and he was the most powerful in the world of the Bush-creatures, all of these Bush-creatures were under him and working for him every night.”

É interessante observar nesse trecho a repetição de *Bush-creatures*. Repetições como essa são frequentes no texto de Tutuola e, muitas vezes, foram eliminadas na tradução brasileira: “O que eu não sabia era que o ‘Devedor-Invisível’ ou o ‘Dá-e-Tira’ era o chefe, e também o mais poderoso entre todas as criaturas da mata. Todas obedeciam às suas ordens, e trabalhavam para ele durante a noite”. Compreendendo essas repetições como um elemento do fazer poético de Tutuola, que confere uma particularidade ao uso que faz da língua inglesa, busquei garantir tais repetições em minha tradução: “Eu não sabia que esse Devedor-que-não-se-vê – ou Dá-e-tira – era o chefe de todas as criaturas da mata e que ele era o mais poderoso no mundo das criaturas da mata. Todas essas criaturas trabalhavam para ele toda noite, estavam debaixo da palavra dele.”

É importante destacar ainda um último caso de repetição. O texto em inglês do livro de Amos Tutuola apresenta com frequência o vocábulo *but* no início de frases. Em português, uma opção seria traduzir literalmente essa palavra, utilizando-se *mas, porém...* No entanto, a



partir das próprias discussões realizadas durante as aulas da Profa. Sônia Queiroz, levantou-se a possibilidade de que, talvez, esse *but* funcionaria menos como uma conjunção adversativa e mais como uma conjunção aditiva. Na tradução brasileira houve, praticamente, a eliminação dessa repetição. Diante do desejo de provocar no português um efeito parecido com o que Tutuola provocou no inglês, utilizei a conjunção *e*. Na busca de construções mais próximas da língua falada, em alguns momentos, alternei o *e*, em início de frases, com o *ai*: "Aí, quando os outros trabalhadores foram para a roça, cedinho, como de costume, eu disse para eles falarem para o Devedor-que-não-se-vê que o trabalho do dia era cortar toda a madeira, desde a roça até minha casa."

E assim se fez a história deste breve exercício de tradução de Amos Tutuola.

## Referências

TUTUOLA, Amos. The Invisible-Pawn. In: \_\_\_\_\_. *The Palm-Wine Drinkard and his Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. London: Faber and Faber, 1961. p. 85-90

TUTUOLA, Amos. O devedor invisível. In: \_\_\_\_\_. *O bebedor de vinho de palmeira e seu vinha-teiro morto na cidade dos mortos*. Tradução de Eliane Fontenelle. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 95-101.

# O Peão-Invisível na frente de batalha

Tradução de Taciana Garrido

Como o Peão-Invisível não podia fazer nada durante o dia, ele chega nessa *Ìlú* com seus cúmplices (ou ajudantes) perto das duas horas da madrugada, então eles começam a combater com aquela gente e eles matam todos eles e eles só poupam minha *iyàwó* e eu.

Do jeito que minha *iyàwó* tinha previsto, os nativos tinham todos perdido a vida e os estrangeiros tinham escapado. Depois disso, antes do amanhecer, o Peão-Invisível e seus servos voltaram pra mata. E quando eu vi que a gente não podia viver sozinho (eu e minha *iyàwó*) ali naquela *Ìlú*, aí a gente arrumou as nossas coisas e eu peguei a minha arma e a minha faca e nós fomos embora dali um pouco antes que todos os nativos morressem.

E foi isso o que a gente viveu na *Ìlú* Vermelha, com o Povo Vermelho e o Rei Vermelho, e como nós vimos o fim de tudo na nova *Ìlú*.

Então nós fomos no caminho da misteriosa *Ìlú àwón Òkú*, onde estava o meu fazedor de *otím*, que tinha morrido um tempo atrás. Nós caminhamos pela mata como antes, mas essa parte de agora não era tão fechada nem tão terrível como aquela de antes. Mas, no caminho, minha *iyàwó* me disse para não parar durante dois dias e duas noites antes de chegar no lugar onde a gente tinha encontrado a Dama Vermelha, que tinha levado a gente até a Vila Vermelha, e, antes de chegar, a gente devia andar mais ou menos 88 km. E foi isso que a gente fez andando dia e noite durante dois dias, então, a gente parou e descansou ali durante dois dias. Depois nós fomos a caminho sem parar até a *Ìlú* misteriosa e, depois de andar 144 km nessa direção, nós encontramos um homem que estava sentado com um saco cheio

na frente dele. A gente perguntou pra ele onde ficava a *Ìlú àwón Òkú* e ele respondeu que sabia, porque esse era justamente o lugar para onde ele ia naquela hora. Ao ouvir ele dizer isso, nós dissemos que íamos seguir ele até aquela vila, mas quando ele ouviu a gente dizer isso, ele pediu pra gente ajudar ele a carregar aquele fardo que estava na frente dele. É claro que a gente não sabia o que tinha dentro do saco, mas o saco estava cheio e ele pediu pra gente carregar o fardo na cabeça, sem colocar no chão, até chegar na *Ìlú* e ele não deixou a gente testar o peso dele para ver se não era muito pesado pra gente carregar. Então, minha mulher perguntou pra ele como um homem poderia comprar gato por lebre. Mas o homem respondeu que não valia a pena pesar o saco, ele disse que depois que a gente colocasse ele em cima da cabeça, se ele fosse pesado demais ou não pra gente carregar, nós teríamos que levar o saco até a vila.

Aí, nós ficamos lá na frente daquele homem e do fardo dele. Mas eu pensei que se eu pusesse em cima da minha cabeça e eu não desse conta de carregar, então eu podia jogar no chão e, se aquele homem quisesse me impedir de fazer aquilo, como eu tinha a minha arma e a minha faca, eu podia matar ele na mesma hora.

Então, eu disse pro homem colocar o saco em cima da minha cabeça, mas ele disse que duas pessoas não podiam tocar naquele saco. Ao ouvir ele dizer isso, eu perguntei “o que que tem nesse saco?” Ele respondeu que era um saco que duas pessoas não podiam saber o que tem dentro. Então eu coloquei toda a minha esperança na minha arma e confiei na minha faca como em *Olódumarè* e depois falei com a minha *iyàwó* pra por o fardo em cima da minha cabeça, e ela pôs. Quando o saco estava em cima da minha cabeça, eu achei que era exatamente como um cadáver de um homem, e ele tava muito pesado, mas eu podia carregar ele com facilidade. Então, o homem andou na nossa frente e nós seguimos ele.

Depois de ter andado por mais ou menos 58 km, nós entramos numa *Ìlú*. A gente não sabia que o homem tinha mentido quando disse que ia pra *Ìlú àwón Òkú* e a gente também não sabia que aquele peso era o cadáver do príncipe da vila onde a gente tava chegando. Aquele homem tinha matado o *Àrèmo* numa batalha por engano e ele procu-

rava alguém que ele pudesse fazer passar por assassino do *Àrèmo*.

Tradução realizada a partir da edição francesa *L'ivrogne dans la brousse*. Título do capítulo na edição francesa: "Le valet-invisible sur le front" (p. 103-105).

## **Glossário**

**àrèmo:** título de um membro de uma família ou clã reinante.

**ìlú:** lugar onde habitam os nativos da região.

**ìlú àwón òkú:** lugar onde habitam os mortos.

**ìyàwó:** mulher, esposa.

**Olódùmarè:** santidade iorubá.

**otím:** bebida alcoólica retirada da palma, muito comum em algumas regiões da África.

## Comentário

A tradução deste pequeno capítulo de Amos Tutuola foi feita a partir do francês, com algumas consultas e amparos em seu original em inglês. A ideia da tradução veio da Profa. Sônia Queiroz, que nos incentivou a tentar uma tradução da obra a partir de uma edição na língua em que nos sentíssemos mais confortáveis. Assim, a tradução de Raymond Quenau, por ser famosa pelo êxito em manter alguns aspectos do estilo oral da escrita de Tutuola, foi a escolhida. Além disso, numa tradução livre, algumas palavras em iorubá, cultura de origem do escritor, foram incluídas no texto em substituição a outras que, em português, teriam um sentido limitado e que não se encaixariam na cultura iorubá, como *príncipe, vila* ou *aldeia e cidade dos mortos*, por exemplo.

## Referências

TUTUOLA, Amos. Le valet-invisible sur le front. In: \_\_\_\_\_. *L'ivrogne dans la brousse*. Tradução de Raymond Queneau. Paris: Gallimard, 1953. p. 103-105.

TUTUOLA, Amos. The Invisible-Pawn on the Front. In: \_\_\_\_\_. *The Palm-Wine Drinkard and his Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. London: Faber and Faber, 1961. p. 90-93.

## **A gente e o sábio rei na cidade errada com o matador do príncipe**

Tradução de Camila Lobato Rajão

Porque ele, o matador do príncipe, sabia que se o rei ficasse sabendo quem matou seu filho, ele, o rei, ia dar cabo desse cara no lugar do seu filho, então o cara não queria que descobrissem que ele era o matador do príncipe. Então, quando a gente chegou na cidade com ele, não na Cidade dos Mortos, ele falou pra gente esperar por ele na esquina e foi falar com o rei e contou pra ele, que mataram seu filho na mata e que ele tinha trazido os matadores para a cidade. Então, o rei mandou trinta empregados dele com o matador do príncipe escoltar a gente e o fardo. Quando a gente chegou no palácio, eles soltaram o saco e viram o defunto do filho do rei, o príncipe, mas quando o rei viu que era o filho, ele mandou os empregados dele trancar a gente num quarto escuro.

De manhã cedinho, o rei mandou os empregados lavar e vestir a gente com as melhores roupas e montar a gente em cavalos e eles, os empregados, tinham que levar a gente pela cidade por sete dias como que pra aproveitar nossos últimos dias por sete dias, depois disso ele, o rei, ia dar cabo da gente já que a gente tinha matado o filho dele.

Aí os empregados e o verdadeiro cara que matou o príncipe na mata não sabiam por que o rei queria fazer isso. Quando era de manhã cedinho, os empregados lavaram e vestiram a gente com roupas caras e vestiram também o cavalo. Então, a gente montou o cavalo. Depois disso eles foram seguindo a gente pela cidade, eles estavam batendo tambores, dançando e cantando ladainhas por seis dias, aí quando era cedo no sétimo dia, que a gente ia ser morto, aí os empregados estavam levando a gente pela cidade pela última vez até que a gente che-

gou no centro da cidade, e lá a gente viu o verdadeiro cara que matou o príncipe e que falou pra gente levar o príncipe pra aquela cidade. Ele empurrou a gente do cavalo e montou nele e contou pros empregados que ele era o verdadeiro cara que matou o filho do rei na mata, ele falou que tinha pensado que o rei mataria ele de vingança e que por isso falou pro rei que tinha sido a gente que matou o príncipe na mata. Esse cara pensou agora que o rei tinha ficado feliz que alguém tinha matado o filho dele na roça e era por isso que ele tinha mandado os empregados vestirem a gente e levarem a gente pra andar a cavalo pela cidade, e ele mandou os empregados de novo levarem ele para o rei e contar outra vez as mesmas palavras com ele presente.

Então, ele foi levado para o rei e disse outra vez que ele era o cara certo que matou o filho dele na mata. Ao mesmo tempo que o rei ouviu dele, ele mandou os empregados vestirem ele como eles tinham vestido a gente, então o homem montou o cavalo e foi com ele pela cidade como a gente tinha feito, na garupa do cavalo ele estava pulando e rindo de alegria. Quando eram cinco da tarde, ele foi levado para a mata que tinham reservado para o momento e ele foi morto lá e eles deram o seu corpo de presente para os deuses dele na mata reservada.

Depois a gente passou quinze dias naquela cidade, então, a gente falou para o rei que a gente queria continuar a caminhada para a Cidade dos Mortos, e ele deu pra gente presentes e contou o menor caminho pra Cidade dos Mortos. Uma sacola pesada causou sete dias de dança, mas tinha um rei sábio na cidade como minha mulher tinha falado antes. Esse é o fim da história da sacola que eu carreguei da mata para a cidade errada.

Aí a gente continuou a caminhada como de costume pra Cidade dos Mortos e quando a gente tinha viajado por dez dias, a gente olhou a Cidade dos Mortos que tava a umas quarenta milhas de distância e a gente não foi atrasado por mais nada no caminho outra vez. Mas como a gente tava olhando para a cidade de longe, a gente pensou que podia chegar lá no mesmo dia, mas não podia mesmo, a gente viajou por mais seis dias, porque quando a gente quase chegava lá, a cidade parecia que tava mais longe da gente ou fugindo da gente.



A gente não sabia que quem tava vivo não podia entrar na cidade de dia, aí quando a minha mulher descobriu isso, ela disse pra mim que a gente devia parar e descansar até a noite. Quando era noite, ela disse pra eu levantar e recomeçar a caminhada outra vez. Aí logo depois que a gente começou a andar, a gente descobriu que não precisava andar mais de uma hora para chegar lá. Aí claro que a gente não entrou lá até o dia começar a nascer, porque aquela era uma cidade desconhecida pra gente.

Tradução realizada a partir do original inglês *The Palm-Wine Drinkard and his Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. Título original do capítulo: "We and the Wise King in the Wrong Town with the Prince Killer" (p. 93-95).

## **Escolhas no traduzir**

A tarefa de traduzir é repleta de escolhas. As minhas escolhas não intentaram alcançar a cópia fiel do original, afinal esta seria uma tarefa impossível. Procurei, entretanto, conservar os aspectos orais presentes no texto, seu ritmo e suas fórmulas. A oralidade nesta escritura representa mais do que o modo de contar uma história e revela mais do que preferências estéticas. Ela carrega para o papel a cultura da qual se origina, expandindo os horizontes de significações que podem ser atribuídas ao texto. A escolha de conservar as marcas do oral na tradução é também uma escolha política, que afirma o papel importante que a oralidade ainda desempenha no mundo, reconhecendo-a como forma rica e legítima de manifestação cultural e modo de vida.

## **Referências**

TUTUOLA, Amos. We and the Wise King in the Wrong Town with the Prince Killer. In: \_\_\_\_\_. *The Palm-Wine Drinkard and his Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. London: Faber and Faber, 1961. p. 93-95.

# Eu e meu fazedor de *otin* na Cidade dos Mortos

Tradução de Amanda Machado

Eu já era bebedor de *otin*<sup>1</sup> desde que eu era um garoto 10 dez anos de idade. Eu não tinha nenhum outro trabalho além de beber *otin* na minha vida. Naqueles dias, a gente não conhecia nenhuma outra moeda, exceto conchas *caurins*,<sup>2</sup> então tudo era muito barato e meu pai era o homem mais rico na nossa cidade.

Meu pai tinha oito filhos e eu era o mais velho entre eles, e todos eram trabalhadores, mas eu, eu era um especialista em beber *otin*. Eu bebia *otin* da manhã até a noite e da noite até a manhã. Naquele tempo eu não podia beber qualquer água, exceto *otin*. Então quando meu pai percebeu que eu não podia fazer nenhum outro trabalho além de beber, ele conseguiu um fazedor de *otin* especialista pra mim, que não tinha nenhum outro trabalho além de preparar *otin* para mim todos os dias.

Então meu pai me deu uma plantação de palmeiras, que era de nove milhas quadradas e continha 560.000 palmeiras, e esse fazedor de *otin* estava preparando 150 barris de *otin* todas as manhãs, mas, antes de duas horas da tarde, eu já tinha bebido tudo, então, depois disso, ele ia e fazia mais 75 barris à noite, que eu ficava bebendo até de manhã. Então meus amigos eram incontáveis naquele tempo e eles bebiam *otin* comigo da manhã até altas horas da noite.

Quando meu fazedor de *otin* completou o período de 15 anos que ele estava fazendo *otin* para mim, então meu pai morreu de repente, e, quando era o sexto mês depois que meu pai morreu, o fazedor

<sup>1</sup> Bebida extraída da palmeira do dendê. Pode ser consumida natural ou fermentada.

<sup>2</sup> Espécie de concha. Utilizada também no jogo de búzios.

de *otin* foi até a plantação num domingo à noite tirar *otin* para mim. Quando ele chegou na plantação, ele subiu numa das palmeiras mais altas para tirar o *otin* e, quando ele estava tirando o *otin*, ele caiu inesperadamente e morreu ao pé da palmeira como resultado das lesões da queda. Como eu estava esperando ele trazer o *otin* para mim e vi que ele não retornou a tempo, porque ele nunca me deixou esperando tanto assim antes, então eu chamei dois amigos para me acompanharem até a plantação. Quando nós chegamos, começamos a procurar em todas as palmeiras, e depois de um tempo nós achamos ele embaixo da palmeira onde ele caiu e morreu.

Mas o que eu fiz primeiro, quando eu vi ele morto lá, foi subir numa outra palmeira que estava perto, depois disso eu tirei o *otin* e bebi até ficar satisfeito antes de voltar para lá. Então meus dois amigos que me acompanharam à plantação e eu cavamos um buraco debaixo da palmeira onde ele caiu, como uma cova, e enterramos ele lá. Depois disso voltamos para a cidade.

Quando era bem cedo no dia seguinte, eu não tinha nenhum *otin* sequer, e durante aquele dia eu não me sentia tão feliz quanto antes; eu ficava seriamente sentado em minha sala, mas quando era o terceiro dia que eu não tinha *otin* nenhum, nenhum dos meus amigos veio à minha casa de novo, eles me deixaram lá sozinho, porque não tinha *otin* nenhum pra beber.

E quando eu completei uma semana na minha casa sem *otin*, então eu saí e eu vi um deles na cidade, e eu o cumprimentei, ele respondeu, mas não se aproximou de mim, e rapidamente foi embora.

Então eu comecei a procurar outro fazedor de *otin* experiente, mas não consegui nenhum que pudesse preparar o *otin* de acordo com as minhas exigências. Como não tinha *otin* pra beber, comecei a beber água comum, que eu antes era incapaz de provar, mas eu não me satisfiz como com o *otin*.

Quando eu vi que não teria *otin* pra mim de novo, e que ninguém podia fazer *otin* pra mim, então eu pensei comigo mesmo que os mais velhos falavam que todas as pessoas que morreram neste mundo não vão diretamente para o céu, mas ficam vivendo em algum lugar neste mundo. Então, foi assim que eu falei que ia encontrar onde estava meu

fazedor de *otin* que tinha morrido.

Numa bonita manhã, eu peguei todos os meus *jujus*<sup>3</sup> nativos e também os *jujus* do meu pai e deixei a cidade natal de meu pai para descobrir onde meu fazedor de *otin* estava.

Tradução realizada a partir do original inglês *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. Título original do capítulo: "I and my Palm-Wine Tapster in the Dead's Town"(p. 96-102).

<sup>3</sup> Amuleto com poderes mágicos.

## Considerações gerais sobre o exercício de tradução

No primeiro dia de aula, nos foi apresentado o escritor Amos Tutuola, contador de história nigeriano, falante de iorubá, que escreveu dentre várias histórias, *The Palm-Wine Drinkard*. Sua opção foi escrevê-la em inglês, língua oficial da Nigéria, porém, é bem notável que o inglês em que escreve não é um inglês padrão, e sim um inglês que tenta traduzir o iorubá, e que foi muito criticado quando foi publicado.

Logo após conhecermos um pouco do escritor e também da grande crítica que inicialmente sua obra gerou, nos foram apresentadas as versões da história traduzidas para o português e para o francês, e pudemos perceber que grande parte da história, nas versões em português, foi cortada e passada para o português padrão, distanciando-se dos traços de oralidade que dão ritmo e poesia à história.

E foi assim que surgiu a proposta deste exercício de tradução, através do qual tentamos nos aproximar do texto original, mantendo a oralidade, a coloquialidade, e mesmo o entrave de ser uma segunda língua do escritor.

Pude refletir sobre várias opções de tradução, algumas acabaram por voltar ao iorubá, seguindo a proposta iniciada por Cláudio de Aquino na tradução realizada da parte "I and my Wine Tapster in the Dead's Town" – "Eu e meu fazedor de otim na aldeia dos vumbe" –, publicada no Caderno Viva Voz. Outras de minhas opções levaram em conta o depoimento de Olu, nigeriano que participou de uma aula conosco e nos explicou sobre a bebida da palmeira e também sobre os ifá.

Dessa forma, optei por traduzir *palm-wine* por 'otin' e *palm-wine tapster* por 'fazedor de otin', no lugar de "vinho de palmeira" e "vinhateiro", respectivamente, que foram as escolhas da tradutora que traduziu primeiramente para o português, Eliane Fontanelle. Também segui o escritor e mantive *juju*, somente acrescentando uma nota de pé de página explicitando seu significado.

Em relação à pontuação, optei por utilizá-la mais como um marcador de respiração do que de acordo com as normas gramaticais, mas, de qualquer forma, não se encontra em embate com a norma

padrão. Tal escolha se deu devido ao texto original, uma vez que a pontuação marca mais a respiração da história do que a norma *stricto sensu*.

Já em relação às escolhas gerais da tradução, na primeira frase, "I was a palm-wine drinkard since I was a boy of ten years of age", optei, ao invés da tradução literal: 'Eu era um bebedor de vinho de palmeira desde que eu era um garoto de dez anos', por 'Eu já era um bebedor de otin desde os 10 anos de idade', por entender que a forma *já era* mantém a ideia de precocidade que o autor propõe.

No segundo parágrafo, bem como em outras partes do texto, a conjunção *but* foi traduzida como 'e' por apresentar mais uma ideia de adição do que de oposição. Os pronomes pessoais foram, na maioria dos casos, mantidos, mesmo que na língua inglesa eles sejam obrigatórios e no português, não. A repetição é uma característica que perpassa toda a narrativa e achei que em grande parte dos casos o texto ganhava com tais repetições, e, dessa forma, optei por mantê-las.

Uma questão que me fez pensar muito foi o verbo *to tap*, que origina o substantivo *tapster* e outras variantes. *Tapping* no texto parece se referir à extração, e, como Olu nos explicou, o *otin* é extraído da parte mais alta da palmeira do dendê e pode ser degustado na hora ou pode ser fermentado. Na narrativa em questão, muitas vezes o *otin* é tomado exatamente na hora em que é extraído, outras vezes, parece ser preparado. Então, apesar de ter optado pela proposta de Cláudio de Aquino, de utilizar *fazedor de otin*, me parece que algumas vezes não se trata de fazer, e sim somente de retirar o *otin*. Nas traduções do português, deparamo-nos com as palavras *preparador*, *vinhateiro*, porém, em alguns trechos, como: "the tapster went to the palm-tree farm on a Sunday evening to tap palm-wine for me. When he reached the farm, he climbed one of the tallest palm-trees in the farm to tap palm-wine but as he was tapping on, he fell down unexpectedly and died", parece que se trata somente de tirar o *otin*. Dessa forma, propus a tradução: 'o fazedor de *otin* foi até a plantação num domingo à noite tirar *otin* para mim. Quando ele chegou na fazenda, ele subiu em uma das palmeiras mais altas para tirar o *otin*, e quando ele estava tirando o *otin*, ele caiu inesperadamente e morreu'.

Dessa forma, *to tap*, *tapping* e *tapster*, transitam entre 'tirar', 'preparar' e 'fazer' nesta tradução, sempre seguindo o sentido que o autor parece dar, mas de qualquer forma, merecem um olhar e uma discussão mais aprofundada.

Ao ter em mãos três textos – a versão em inglês e as versões em português do Brasil e de Portugal –, pude perceber claramente que as traduções para o português não levaram em conta a oralidade do texto, e se encarregaram de limpá-lo, cortando repetições e até mesmo partes grandes do texto, por entenderem que são confusas ou repetitivas. Esta limpeza do texto também ocasionou em algumas partes uma total reescrita, mantendo o enredo, porém retirando suas características originais, e, nesse sentido, a tradução aqui proposta passa por outro caminho, tendo por objetivo recuperar tais marcas, tentando trazer um pouco da tradição oral iorubá para o texto em português, e, mais além, busca trazer ao texto a voz do narrador, que foi posta de lado nessas traduções, partindo do pressuposto de que ela é o princípio de qualquer texto oral escrito, cuja finalidade não é somente a leitura, mas, sim, o retorno à voz e à vida.

## Referências

TUTUOLA, Amos. I and my Palm-Wine Tapster in the Dead's Town. In: \_\_\_\_\_. *The Palm-Wine Drinkard and his Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. London: Faber and Faber, 1961. p. 96-102.

TUTUOLA, Amos. Eu e meu vinhateiro na cidade dos mortos. In: \_\_\_\_\_. *O bebedor de vinho de palma*. Tradução de Maria Helena Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 71-76.

TUTUOLA, Amos. Eu e meu vinhateiro na cidade dos mortos. In: \_\_\_\_\_. *O bebedor de vinho de palmeira e seu vinhateiro morto na cidade dos mortos*. Tradução de Eliane Fontenelle. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 107-114.



## **Viajar no mato era mais perigoso e viajar na estrada de gente morta era o mais perigoso**

Tradução de Mayra Olalquiaga

Então a gente começou a viajar no mato, mas caminhando bem perto da estrada pra não se perder no mato de novo.

Quando a gente tinha viajado duas semanas, eu comecei a ver as folhas que eu podia usar para preparar o meu *juju*, então a gente parou e preparou quatro tipos que podiam salvar a gente em qualquer hora e em qualquer lugar que aparecesse alguma criatura perigosa.

Como eu tinha preparado o *juju*, a gente não tinha medo de nada que pudesse acontecer no mato, então a gente viajava de dia e de noite, como a gente queria. Então, uma noite, a gente encontrou uma criatura esfomeada que não parava de gritar “fome”, e assim que ele viu a gente ele começou a andar na nossa direção. Quando ele estava a mais ou menos 1,5 m, a gente parou e olhou pra ele porque eu já tinha colocado o *juju* na mão e porque eu lembrei que a gente tinha vendido a nossa morte antes de entrar na árvore branca da Mãe Fiel, então eu não ligava de chegar perto dele. Mas enquanto ele vinha chegando perto, ele ficava repetindo se a gente não tinha nada pra comer e naquela hora a gente só tinha banana verde. A gente deu as bananas pra ele, mas ele engoliu todas de uma vez só e na mesma hora começou a pedir outra coisa pra comer, e ele não parava de gritar “fome, fome, fome”. Então, quando a gente não aguentava mais escutar ele gritando, a gente abriu nossos pertences. Talvez tivesse mais alguma coisa de comer pra dar pra ele, mas só tinha um feijão derramado e, antes da gente dar pra ele, ele tomou e engoliu sem pensar e começou a gritar “fome, fome, fome” de novo. A gente não sabia que essa criatura não ficava satisfeita com nenhuma comida nesse mundo, e

ele podia comer toda a comida do mundo que ainda ficava com fome, como se não tivesse comido nada durante um ano. Mas enquanto a gente procurava nos nossos pertences, já que às vezes a gente podia achar alguma coisa para ele de novo, minha mulher deixou o ovo que o meu fazedor de vinho de palma tinha me dado na cidade de gente morta cair. A criatura esfomeada viu o ovo e quis pegar ele e engolir, mas a minha mulher foi muito esperta e pegou o ovo antes dele.

Quando ele viu que não podia pegar o ovo antes dela, ele começou a brigar com ela e falou que queria engolir ela. Enquanto essa criatura esfomeada estava brigando com a minha mulher ele não parou pra gritar fome nem uma vez. Mas quando eu pensei que ele podia machucar a gente eu fiz um dos meus *jujus*, que transformou a minha mulher em uma boneca de madeira e coloquei ela no meu bolso. Mas quando a criatura esfomeada não viu mais a minha mulher ele me mandou pegar a boneca pra ele ver, então eu tirei a boneca e ele ficava me perguntando, desconfiado, se essa não era a minha mulher e os meus pertences? Então eu respondi que não era a minha mulher, mas só era parecida com ela, então ele me devolveu a boneca de madeira e eu coloquei de volta no meu bolso e continuei andando. Mas ele me seguia enquanto eu andava e continuava gritando “fome”. Claro que eu não prestei atenção. Quando ele tinha caminhado comigo mais ou menos 1,5 km ele me pediu de novo pra pegar a boneca pra ele olhar e eu tirei ela do bolso, então ele ficou olhando pra ela mais de 10 min e me perguntou de novo se não era a minha mulher? Eu respondi que não era a minha mulher, mas só era parecida com ela, então ele me devolveu a boneca e eu comecei a andar de novo, mas ele ainda estava me seguindo gritando “fome” de novo. Quando ele tinha andado comigo mais uns 3 km, ele pediu a boneca pela terceira vez. Ele segurou ela e ficou olhando pra ela mais de uma hora e disse que era mesmo a minha mulher e engoliu ela de repente. Quando ele engoliu a boneca, isso significava que ele também engoliu a minha mulher, minha arma, cutelo, ovo e pertences, e eu fiquei sem nada de novo a não ser pelo meu *juju*.

E assim que ele engoliu a boneca de madeira, ele começou a ir embora gritando “fome” de novo. E agora que eu tinha perdido a mi-

nha mulher, como que eu ia tirar ela da barriga da criatura? Pra salvar o ovo ela estava na barriga da criatura esfomeada. Enquanto eu fiquei ali parado, olhando ele ir embora pra longe, eu vi ele ir tão longe até quase perder de vista, eu pensei que a minha mulher, que tinha me seguido pelo mato até a cidade de gente morta, não tinha esquivado de nenhum sofrimento, então, como ela não ia me deixar, assim, eu não ia deixar a criatura esfomeada levar ela embora. Então eu segui ele e, quando eu alcancei, eu mandei ele vomitar a boneca de madeira que ele tinha engolido, mas ele não quis vomitar ela toda.

Tradução realizada a partir do original inglês *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. Título original do capítulo: "To Travel in the Bush Was More Dangerous and to Travel on the Deads' Road Was the Most Dangerous" (p. 107-109).

## **Trazer para a escrita em português nuances de oralidade na obra de Tutuola**

O título do trecho escolhido foi traduzido como “Viajar no mato era mais perigoso e viajar na estrada de gente morta era o mais perigoso”, pois optamos por traduzir de forma mais literal para não comprometer (se houver) uma continuidade entre este trecho e o anterior.

Outro esclarecimento sobre as escolhas de tradução é o uso de *a gente* como tradução de *we/us*, no original. Como aqui se trata de uma tentativa de trazer para a escrita elementos da literatura oral, achamos que *a gente* no contexto brasileiro se aproxima mais do falar popular e dos contos populares. A outra opção, *nós/nos*, achamos pertencer mais à literatura escrita formal. É importante ressaltar ainda que, após a primeira revisão, foi levantado o problema da repetição de *a gente* como sujeito e como objeto na tradução. Após uma segunda leitura do texto original, constatamos que essa repetição se deve à estrutura gramatical do inglês e não a uma determinada escolha do autor. Optamos, portanto, quando possível, por não explicitar sujeito ou objeto.

Outros termos particularmente desafiadores foram o *ser*, que o narrador chama de Faithful Mother no original, e a ‘cidade dos mortos’, ou *dead’s town*. Traduzimos de forma literal o primeiro termo, uma vez que nada sabemos sobre a divindade. Achamos que, desta forma, há menos risco de comprometer o significado do texto original. O outro termo, usado de forma proposital no texto de Tutuola, no inglês formal causa certo estranhamento. Na tradução, queríamos manter essa estratégia narrativa e, ao mesmo tempo, contextualizar o termo em português dentro desse falar popular. A tradução literal, ‘cidade dos mortos’, nos pareceu demasiadamente formal. Ao invés disso, optamos por ‘cidade de gente morta’, termo que nos pareceu satisfazer melhor as duas condições acima descritas. Finalmente, como último comentário, optamos por converter as medidas de quantidade para o sistema utilizado no Brasil.

## **Referência**

TUTUOLA, Amos. To Travel in the Bush Was More Dangerous and to Travel on the Deads’ Road Was the Most Dangerous. In: \_\_\_\_\_. *The Palm-Wine Drinkard and his Dead Palm-Wine Tapster in the Dead’s Town*. London: Faber and Faber, 1961. p. 107-109.

## Mulher e marido na barriga da criatura-faminta

Tradução de Raquel Chaves

Preferi arriscar a minha vida lutando com a criatura faminta do que deixar que ela ficasse com a minha mulher, só que, como a criatura não era um ser humano, me engoliu também, e continuou a gritar "fome". Aí, já dentro do estômago dela, eu dei uma ordem ao meu *juju*, que, num instante, transforma a boneca de madeira em minha mulher, espingarda, ovo, foice e bagagem, então eu armo a espingarda e atiro dentro da barriga dela, mas a criatura ainda anda algumas jardas antes de cair, então vou e carrego a espingarda pela segunda vez e atiro, depois corto a barriga dela com a foice, e a gente sai de lá, levando as coisas da gente. Foi assim que a gente ficou livre da criatura faminta, que eu nem sei bem como era, porque eram quatro horas da madrugada e estava muito escuro. E assim a gente conseguiu se salvar, e por causa disso a gente agradece a Deus.

Então, a gente recomeçou a viagem de volta pra minha aldeia, mas, como a criatura faminta tinha levado eu e minha mulher pro interior da mata, a gente não conseguia mais localizar a Estrada dos Mortos, e desse jeito a gente teve que continuar andando por ali mesmo, onde a gente estava. Nove dias depois é que a gente entrou numa aldeia onde tinha "pessoas confusas", só que, quando a gente chegou na aldeia confusa, a minha mulher estava muito doente, e aí fui procurar um homem com aparência de ser humano, que recebeu a gente como estranho na casa dele, e ali comecei a cuidar da minha mulher. Naquela aldeia, tinha um tribunal onde muitos casos eram julgados e, pra minha surpresa, certo dia me mandaram ser juiz de um caso que tinha sido levado a julgamento por um homem que

tinha emprestado um dinheiro a um amigo.

A história é a seguinte: – Eram dois amigos e um deles vivia de pedir dinheiro emprestado e não tinha nenhum outro tipo de ofício fora esse, e era assim que ele se sustentava. Certa vez, pediu a um amigo um dinheiro emprestado, só que depois de um ano o amigo que tinha emprestado o dinheiro quis receber o dinheiro de volta, só que o outro respondeu que não ia pagar porque desde que tinha nascido não tinha pagado nenhuma dívida, aí, ao ouvir isso, o credor ficou calado e voltou pra casa calmamente. Certo dia, ele ouviu falar de um cobrador que era suficientemente corajoso pra cobrar de quem quer que fosse, então vai procurar por ele e conta que alguém estava devendo a ele um dinheiro já fazia mais de um ano, mas não queria pagar, aí os dois vão até a casa do devedor, ele aponta mostrando qual era a casa e vai embora deixando o cobrador ali sozinho.

Quando o cobrador quis receber o dinheiro, o devedor retruca dizendo que desde que tinha nascido nunca tinha pagado nenhuma dívida, aí o cobrador disse que também “ele” nunca tinha falhado em nenhuma cobrança desde que tinha começado a trabalhar e que cobrar dívidas era seu ofício e era daí que tirava o seu sustento, aí ao ouvir isso o devedor diz que, da parte dele próprio, seu ofício era ficar devendo e que ele vivia de suas dívidas, aí no final os dois começaram a brigar e, enquanto brigavam como galos de rinha, um homem que passava por ali naquela hora vê o que estava acontecendo e se aproxima, fica parado, olhando, pois estava muito interessado na luta, e não separou os dois. Quando é fé, o devedor tira do bolso um canivete desse tamanho e fura a própria barriga, caindo morto no chão. Aí vendo que o devedor tinha morrido, o cobrador pensa com seus botões que, desde que tinha começado o seu trabalho, nunca tinha falhado na cobrança de nenhuma dívida, então ele (cobrador) resolve que, já que não tinha conseguido receber nesse mundo, ia receber no céu, então ele também puxa um canivete do bolso e fura a própria barriga, morrendo ali mesmo, e o homem que estava ali perto e olhava muito interessado pra eles decide que quer ver o final da luta, e dando um salto pra cima, cai no mesmo lugar,

morrendo, pra poder presenciar, no céu, o final da disputa.

E assim, depois desse fato ter sido relatado no tribunal, me pediram pra apontar quem era o culpado, se o cobrador, o devedor, o credor, ou o homem que ficou olhando a briga?

Meu primeiro impulso foi dizer que o culpado era o homem que ficou observando a luta, porque ele devia ter perguntado qual era o motivo da briga e separado os dois, mas lembrei que naquela hora tanto um como outro estavam exercendo seu ofício, e, assim sendo, eu não podia condenar o homem que ficou apenas olhando, só que também não podia acusar o cobrador, pois ele estava fazendo o seu trabalho, e nem o próprio devedor, porque ele estava lutando pelo seu sustento, mas as pessoas que estavam no julgamento insistiram para eu apontar o culpado, aí depois de assuntar sobre o caso durante duas horas, resolvi transferir o julgamento pra dali a um ano, e a sessão daquele dia foi encerrada.

Então voltei pra casa e tornei a cuidar da minha mulher. Mas quatro meses depois do caso ter sido adiado, fui chamado de novo no tribunal pra julgar um outro caso, que é o seguinte:

– É a história de um homem que tinha três mulheres que amavam tanto o marido que seguiam ele onde quer que ele fosse, e o marido também amava as três igualmente. Certo dia, esse homem (marido) estava indo pra uma aldeia distante, e as três esposas dele acompanhavam ele como sempre, e iam viajando de mata em mata. Quando pensa que não, o homem tropeça, cai e morre no mesmo instante, aí a esposa mais velha, que amava muito ele, diz que tem que morrer com ele, e ela também morre, ficando a segunda e a terceira mulher, aí a segunda mulher se lembra que conhece um “Feiticeiro” que morava naquela região e que tinha como ofício o despertar os mortos, e ela vai procurar por ele pra pedir pra ressuscitar o marido e também a primeira mulher, nisso que a terceira mulher diz que vai ficar tomando conta dos corpos pra nenhum animal da mata devorar eles antes do Feiticeiro chegar, e assim ela fica guardando os corpos até a segunda mulher aparecer com o Feiticeiro. Daí menos de uma hora, a segunda mulher volta acompanhada do Feiticeiro, e ele ressuscita o marido delas e também a

primeira mulher, que tinha morrido junto com ele. Depois de ter sido despertado, o marido agradece o Feiticeiro e pergunta quanto devia a ele por aquele maravilhoso trabalho, aí o Feiticeiro responde que não quer dinheiro, mas que vai ficar muito grato se ele (marido) der a ele uma das três mulheres dele, e, ao ouvir isso, o marido vai e escolhe a sua primeira mulher que tinha morrido com ele, mas ela (a primeira mulher) não quer de jeito nenhum ir com o Feiticeiro, então o marido oferece a segunda mulher (que tinha ido buscar o Feiticeiro que acordou o marido e a primeira mulher), mas ela também não quer, aí ele vai e escolhe a terceira mulher, que tinha ficado guardando os corpos, só que ela também não aceita de jeito nenhum, então, quando o marido vê que nenhuma das mulheres dele queria acompanhar o Feiticeiro, diz pro homem levar todas as três, no que elas começam a brigar uma com a outra, mas, por azar, naquela hora um policial estava passando por ali, e prende as três mulheres, levando elas ao tribunal. E agora querem que eu decida qual das esposas devia ser entregue ao Feiticeiro, mas eu não sabia qual delas escolher, porque todas tinham demonstrado o seu amor pelo marido: a primeira morrendo com ele, a segunda indo buscar o Feiticeiro, e a terceira protegendo os corpos contra os animais da mata até que a segunda trouxesse o Feiticeiro. Assim, por esse motivo, eu também adiei este segundo julgamento por um ano, só que antes do prazo dos dois casos acabar, minha mulher ficou boa de saúde e a gente partiu daquela aldeia (aldeia confusa). Ao chegar em casa, encontrei mais de quatro cartas que o povo da "aldeia confusa" tinha mandado pedindo pra eu voltar e resolver os dois casos, porque eles continuavam lá, de molho, aguardando uma solução da parte de minha pessoa.

Sendo assim, eu vou ficar muito agradecido se alguém que ler esse livro julgar um ou ambos os casos e mandar a sua decisão pra mim o mais rápido possível, porque os habitantes da "cidade confusa" querem que eu vá urgentemente pra lá com uma solução.

Depois de partir da "cidade confusa", a gente viajou mais de quinze dias, até a gente avistar uma montanha e escalar ela, encontrando lá mais de um milhão de criaturas-da-montanha, como



podem ser chamadas.

Tradução realizada a partir da edição brasileira *O bebedor de vinho de palmeira*. Título do capítulo na edição brasileira: "Mulher e marido na barriga da criatura-faminta" (p. 125-131).

## **Por um efeito de oralidade na tradução de Amos Tutuola**

Apresentamos aqui uma proposta de tradução do episódio “Mulher e marido na barriga da criatura-faminta”, que é parte da história d’*O bebedor de vinho de palmeira*, livro do autor nigeriano Amos Tutuola, publicado em 1952. Partimos da tradução brasileira feita por Eliane Fontenelle e publicada inicialmente pela editora Círculo do Livro e depois pela Nova Fronteira, em 1975.

À luz de reflexões sobre tradição oral,<sup>1</sup> nosso objetivo nesta tradução intralingual é o de inscrever expressões, palavras e construções que são comuns na língua falada e coloquial do português do Brasil, tendo em vista que a tradução de Fontenelle privilegiou o registro padrão da língua. Conforme Mineke Schipper,<sup>2</sup> a literatura de Tutuola lança mão de diferentes recursos muito próprios à tradição oral de contação de histórias, como uso de provérbios, estrutura narrativa composta por episódios, pouco uso das descrições, exposição de dilemas (ao leitor-ouvinte). Acreditamos, então, que o uso de uma linguagem com marcas de coloquialidade ajude a deixar explícita essa relação do texto escrito (Tutuola escreveu suas histórias) com a oralidade (contexto sociocultural do qual partem as histórias).

Vamos comentar algumas de nossas escolhas e com isso explicitamos também os registros que consideramos marcadamente pertencentes ao padrão culto escrito, e que se mostram, portanto, ineficazes para gerar um *efeito de oralidade*, expressão usada por Jean Derive para aquelas produções literárias africanas, sobretudo a partir de meados do século XX, que se nutrem da poesia e tradição oral como fonte de criatividade para a produção escrita.<sup>3</sup>

Ao longo de toda a nossa tradução, preferimos não usar o pronome *nós*, nem as conjugações que o acompanhariam; no lugar, usamos a expressão *a gente* muito comum na fala dos brasileiros. Também não fizemos, em geral, uso do pronome oblíquo átono, recurso muito mais presente na escrita do que na fala. Às vezes, preferimos mesmo construções como “seguiam *ele* onde quer que ele fosse”. Das conjunções

<sup>1</sup> QUEIROZ. *A tradição oral*.

<sup>2</sup> SCHIPPER. *Literatura oral e oralidade escrita*.

<sup>3</sup> DERIVE. *Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas*.

adversativas, evitamos o *porém*, mantivemos várias das ocorrências do *mas* e inserimos o *só que* (que é bastante coloquial) em certos momentos.

Quanto aos tempos e modos verbais, preferimos em nossa tradução o passado perfeito e imperfeito no modo indicativo; o pretérito-mais-que-perfeito simples, que apareceu várias vezes no texto de partida, substituímos pelo modo composto, com o verbo *ter*. Em alguns trechos, optamos pelo presente do indicativo com o objetivo de gerar uma certa aproximação entre o leitor (ou ouvinte) e os acontecimentos que estão sendo narrados. Desse modo, o uso do tempo presente se dá, em alguns casos, quando há discurso indireto – “o devedor retruca dizendo” – ou quando há uma sucessão de ações ligadas a um mesmo núcleo de acontecimentos – “o homem tropeça, cai e morre”.

No que se refere à pontuação, usamos com maior frequência a vírgula, em vez do ponto-final, com o objetivo de ressaltar o encadeamento das ações, evitando, sobretudo na leitura em voz alta, uma pausa muito marcada a cada frase. Na nossa tradução, o ponto-final sinaliza, em várias ocorrências, a mudança de núcleo de acontecimentos. Assim, cada episódio, e sua sequência de ações, fica mais aglutinado e o ponto-final precede, em geral, uma retomada do eixo principal da narrativa (no caso, as andanças do narrador e sua mulher em busca do seu fazedor de vinho), ou precede um comentário do narrador. Como exemplo dessa estrutura, podemos citar a sequência que vai da peripécia do narrador dentro da barriga da criatura faminta (primeiro parágrafo); passando pela retomada da caminhada do narrador e sua mulher pela mata (final do primeiro e início do segundo parágrafo) até eles chegarem a uma “cidade confusa”, onde o marido é convidado a julgar um caso (segundo parágrafo), que é a história do credor, devedor e cobrador (terceiro e quarto parágrafos) e daí em diante.

Para tentar romper uma certa frieza que, muitas vezes, atravessa o texto escrito, fizemos algumas opções como: em vez de “que eu não posso descrever *com exatidão*”, usamos “que eu *nem sei bem* como ela era”; em vez de “que *imediatamente* transformou a boneca de madeira”, optamos por “que *num instante* transformou a boneca de madeira”. O uso de elementos dêiticos também ajuda a romper a

distância entre o leitor (ou ouvinte) e a história; por isso, no lugar de “tivemos de continuar andando *por onde estávamos*”, optamos por “a gente teve que continuar andando *por ali mesmo* onde a gente estava”, ou, em outro caso, em vez de “o devedor tirou do bolso um *grande* canivete”, usamos “o devedor tira do bolso um canivete *desse* tamanho”.

Ainda como modo de contribuir para a geração de um efeito de oralidade, inserimos expressões como “quando é fé”, “quando pensa que não”, “nisso que”, elementos conectores frequentes nos contos de tradição oral brasileira e presentes até mesmo nas narrativas curtas do nosso dia a dia urbano.

Como último esclarecimento, ressaltamos que o uso de aspas, parênteses, letra maiúscula e a paragrafação na nossa tradução acompanha o texto de partida, que, por sua vez, segue o texto de Tutuola em inglês. Na tradução brasileira do livro, o termo *juju* está em itálico, por não ter sido traduzido do inglês; mantivemos o termo e dispensamos o itálico, já que ao longo da história o sentido de *juju* pode ser depreendido e, como a composição da palavra (consoante-vogal) é familiar ao português, parece desnecessário o destaque do termo, que, na nossa língua, ganha ares de apelido de estima.

## Referências

DERIVE, Jean. *Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas*. Tradução de Neide Freitas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 7-26. (Cadernos Viva Voz)

QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz)

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. Tradução de Fernanda Mourão. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 10-24. (Cadernos Viva Voz)

TUTUOLA, Amos. Mulher e marido na barriga da criatura-faminta. In: \_\_\_\_\_. *O bebedor de vinho de palmeira*. Tradução de Eliane Fontenelle. Rio de Janeiro: Nova fronteira, [1975]. p. 125-131.

TUTUOLA, Amos. *The Palm-Wine Drinkard and His dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. New York: Grove Press, 1953.

## **Espiar os encantados-da-montanha não tinha perigo, mas dançar com eles tinha**

Tradução de Cristina Borges

Os encantados estavam mesmo contentes de dançar mais minha muié. Minha muié já tava de língua de fora, já tinha dançado que chegava, e resolveu parar, mas eles ficaram muito bravo e mandaram ela continuar. Mal mal ela continuou, ela já ficou cansada de novo e parou outra vez pra descansar. Aí eles chegaram pra ela e disseram pra ela continuar a dançar até que eles falasse que era pra parar. Minha mulhé ficou dançando, e na hora que eu percebi que ela estava cansada demais, e que os outros não iam parar nunca, cheguei perto e disse: “vão bora”. Minha mulhé veio mais eu, e os encantados ficaram soltando fogo pelas venta. Queriam que ela dançasse a pulso. Aí num teve jeito, dei ordem pro meu *juju* e ele tornou a transformar minha muié numa boneca de madeira. Guardei ela na gibeira e os encantado num viram mais nada.

Mas aí é que danou, porque os encantado queria de todo jeito que eu encontrasse minha muié. De jeito que minha saída foi dar no pé, porque com eles eu não podia. Num tinha corrido nem um par de légua, e eles me rodearam todinho. Mas num teve nada não, que eu ligeiro transformei eu mesmo em uma pedriquinzinha e fui rolando. Fui rolando, rolando, rolando... até que cheguei na cidade.

Mas os encantado vieram atrás, e pega que num pega... só não conseguiam mesmo me pegar porque agora eu era a pedriquinha. Com pouco, eu cheguei no rio que cruzava a estrada que ia pros lado da minha terra. Eu tava que já num me aguentava de cansado, quase partindo em dois. Também tinha batido em cada pedra dura... Foi por isso que eles quase me pegaram quando eu tava pra chegar no rio.

Mas eu fui ligeiro, e me atirei pro outro lado do rio. Antes mesmo do meu pé encostar no chão, eu já tava na forma de homem de novo. E minha mulhé, o revólver, o ovo, a foice e a bagagem voltaram pro jeitin que era antes. Eu disse “até nunca” pros encantado que estavam do outro lado do rio, só de butuca. A sorte é que pra eles era proibido atravessar qualquer rio. Minha casa era achegadinha do rio, chegamos num pulo na terra do meu pai, e nenhum mal ou bicho endiabrado veio atrás de nós.

Chegamos era 7 da matina, entramos em casa e na mesma hora o povo viu que nós tinha chegado. Foram cumprimentar e tal. Desse jeito é que deu tudo certo e eu vi a família toda muito bem, com saúde, e também os amigos que já eram como que de casa, que antes de eu partir pelo mundo vinham beber vinho de palmeira comigo.

Aí eu mandei buscar foi 200 barris de vinho de palmeira pra beber com meus amigo, que nem eu fazia antes. Mas a primeira coisa que eu fiz mesmo foi esconder numa caixa lá no meu quarto o ovo que o fazedor de vinho tinha me dado na Terra dos Mortos. Olha procê ver: uma viagem dessa, de tanta dificuldade e perrengue, sobrou mesmo foi só um ovo.

No terceiro dia, minha mulhé mais eu fomos ver os pais dela na cidade dela. Encontramos todo mundo bem. Ficamos lá mais eles três dias, e voltamos. Foi assim que se sucedeu essa história do bebedor de vinho de palmeira e seu falecido fazedor de vinho.

Antes de eu mais minha mulhé voltar, minha cidade tinha sofrido de uma seca que matou foi muita gente, menino novo, homem feito e senhor de idade. Até os pais, pra num morrer de fome, comeram os filho – isso depois de já ter comido os animais de criação, os lagartos e por aí vai. É que as planta, as árvore e os rio tinham secado tudinho porque não chovia e não tinha nada pras pessoas comer.

Vou contar procês a história desta seca.

Transcrição realizada a partir da edição brasileira *O bebedor de vinho de palmeira*. Título do capítulo na edição brasileira: “Olhar as criaturas da montanha não era perigoso mas dançar com elas era muito perigoso” (p. 132-135).

## **Uma tradução com sabores de transcrição**

Em uma tradução, deparamo-nos o tempo todo com escolhas, que às vezes se transformam em dilemas, porque na maioria das vezes não há uma única boa opção a se adotar. O dilema está na tentativa de se achar a melhor solução tradutória. Parece que estamos buscando a expressão dotada de exatidão poética, que seja condizente com o texto original e que fale em uma nova língua. Além disso, há o ritmo do texto, a cadência e fluidez, que não devem ser prejudicados. Muitas vezes, nenhum vocábulo ou estrutura parece adequado para expressar corretamente o que julgamos ser necessário expressar. Outras vezes, o original que nos perdoe, mas vem uma grande vontade de deixar o rigor de lado e traduzir com um pouco mais de liberdade.

Deparei-me com essas situações a todo o tempo na tradução do capítulo “Olhar as criaturas-da-montanha não era perigoso mas dançar com elas era muito perigoso”, do livro *O bebedor de vinho de palmeira*. Minhas opções se deram mais no sentido da liberdade, numa tentativa de dar ao texto uma dicção coloquial e que fluísse à maneira de um contador de histórias. Por isso, percebe-se um caráter mais voltado para a transcrição do que para a transcrição propriamente.

Minha intenção era dar ao leitor a sensação de que ele estivesse ouvindo um caso, contado ao pé de um fogo. Nesse sentido, de acordo com minha percepção pessoal, apesar de ter mantido algumas expressões e estruturas frasais em consonância com as normas da gramática, a maioria delas seguiram um registro coloquial, oral, com referências rurais. Meu objetivo era conduzir o leitor de um modo que a expressão oral ecoasse em seu pensamento mesmo ele estando lendo. Justamente por ser uma obra escrita é que eu mantive algumas concordâncias e estruturas próprias da escrita. Desse modo, a tradução executa (tal qual o original) uma espécie de elo entre a tradição oral e a escrita.

Optei, por exemplo, pela forma *muié* e *mulhé*, e não por *mulher*, e utilizei as duas formas de acordo com o que julguei caber melhor no texto em cada momento, pelo próprio fluir rítmico que um vocábulo ou outro dá ao texto.

Optei por formas de conexão das orações típicas da oralidade (*fui mais ela, aí*). Repetições e expressões que parecem vagas na escrita também foram utilizadas – por serem caras à oralidade (*e tal, e tudo o mais*). As frases ficaram mais curtas do que no original, em alguns casos por motivos rítmicos.

Estas opções foram feitas de modo independente do que se encontra no original, em língua inglesa. Nele, os elementos da oralidade já estavam presentes, mas eu os inseri em todo o texto que eu produzi e não apenas nos momentos exatos em que se verifica esta presença no original.

Inseri expressões populares, como: *dar no pé, estar que não se aguenta, ficar de butuca* e outras, por entender que estas conferem ao texto o desejado tom de coloquialidade.

Substituí a expressão *ia rolando pelo caminho*, presente na tradução feita por Eliane Fontanelle, pela expressão *foi rolando, rolando, rolando*, que é uma fórmula narrativa frequentemente usada na tradição oral (verbo no gerúndio sendo repetido três vezes).

Acrescentei a última frase (“Vou contar procês a história desta seca”) por entender que ela combinaria com o tom que dei à minha tradução e faria um bom *link* com o capítulo seguinte (“As causas da seca”). Na tradição oral brasileira, dentre outras, é comum o contador de histórias iniciar uma narrativa com a expressão *vou contar/agora vou contar*.

Em relação à expressão *criaturas-da-montanha*, presente inclusive no título, tive muitas dúvidas. Tanto *criaturas* quanto *seres, espíritos, almas* ou *fantasmas* me pareceram expressões muito genéricas e pouco naturais em uma narrativa com propriedades mais coloquiais. Pensei em utilizar a expressão *os bicho ruim da montanha*, mas não tive certeza se as tais entidades a que se refere o texto são apenas malignas. Na verdade, como são entidades com poderes sobrenaturais, eu não ousaria nem dizer se são vivas ou mortas, também não tive clareza se eram entidades femininas ou masculinas. Optei pela expressão *encantados*, que é uma expressão utilizada na tradição popular maranhense para se referir a seres mágicos, enfeitizados, míticos.



No momento, pareceu-me uma boa opção.

Uma última observação (lembrando que ainda haveria muito mais a observar) diz respeito às concordâncias, em especial às de número. Realizei a concordância de modo variado, de acordo com o efeito que a leitura do texto produzia em mim em cada frase. Em alguns momentos, utilizei a concordância padrão (“Os encantados estavam mesmo contentes de dançar”, por exemplo) e, em outros, utilizei a forma oral rural (“os encantado queria de todo jeito que eu encontrasse minha muié”). Vale observar que algumas formas coloquiais de concordância já foram tão memorizadas por nós que, mesmo quando lemos a concordância padrão, resta em nós uma memória do modo oral de se comunicar.

Por fim, trata-se de uma experiência de tradução, livre e sem pretensão, a não ser a de suscitar uma reflexão sobre o texto que resulta de línguas em contato.

## Referência

TUTUOLA, Amos. Olhar as criaturas da montanha não era perigoso mas dançar com elas era muito perigoso. In: \_\_\_\_\_. *O bebedor de vinho de palmeira: e seu vinhateiro morto na Cidades dos Mortos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1975]. p. 132-135.

## As causas da fome

Tradução de Juliana Borges

Nos dias de antigamente, a Terra e o Céu eram muito amigos, no tempo que eles ainda eram seres humanos. Um dia, o Céu desceu do céu pra Terra, sua amiga, e falou pra ela pra eles poderem ir na mata caçar animais selvagens. A Terra concordou com o que o Céu falou. Depois que eles foram pra dentro da mata com seus arcos e flechas, e depois que chegaram na mata, eles ficaram caçando desde de manhã até meio-dia, mas não mataram nada naquela mata. Aí eles deixaram aquela mata e foram pr'um campo grande e ficaram caçando até 5 da tarde e também não mataram nada. Depois disso eles saíram de novo e foram pr'uma floresta e já era 7 horas da noite quando conseguiram achar um rato e então logo começaram a procurar outro rato pra poder dividir um por um, porque o que eles já tinham matado era pequeno demais pra dividir, mas eles não mataram mais nenhum. Então eles voltaram pr'um determinado lugar com o rato que tinham matado e os dois pensando em como dividir aquele rato. Como o rato era pequeno demais pra dividir em dois e esses dois amigos eram gananciosos também, a Terra falou que ela ia levar ele, e o Céu falou que ele é que ia levar o rato.

Tradução realizada a partir do original inglês *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. Título original do capítulo: "The Causes of the Famine" (p. 118-119).

## Quem vai ficar com o rato?

Tradução de Juliana Borges

Mas quem que ia ficar com o rato? A Terra não aceitou de jeito nenhum que o Céu ficasse com o rato e o Céu não aceitou de jeito nenhum que a Terra ficasse com o rato. A Terra falou que ela era mais velha que o Céu, e o Céu falou a mesma coisa com a Terra. E depois de discutir por muitas horas os dois ficaram aborrecidos e foram embora deixando o rato lá. O Céu voltou pro céu, seu lar, e a Terra voltou pra sua casa na terra.

Mas quando o Céu chegou no céu, ele fez a chuva parar de cair na terra e não mandou nem o orvalho pra terra, e tudo na terra secou, e não sobrou nada pras pessoas da terra poderem comer, então as criaturas vivas e não-vivas começaram a morrer.

Tradução realizada a partir do original inglês *The Palm-Wine Drinkard and his Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. Título original do capítulo: "Who Will Take the Mouse" (p. 119-120).

# Um ovo alimentou o mundo todo

Tradução de Juliana Borges

Agora, como teve uma grande fome antes d'eu chegar na minha aldeia, então eu fui pro meu quarto e coloquei água numa tigela e coloquei o ovo dentro dela, aí eu mandei o ovo produzir comida e bebida que a gente ia comer, minha mulher e meus pais e eu, e em menos de um segundo lá, eu vi que o quarto tinha ficado cheio de um tanto de tipo de comida e bebida, então a gente comeu e bebeu até ficar satisfeito. Depois disso, eu mandei chamar todos os meus velhos amigos e dei pra eles o resto de comida e bebida. Aí, nós todos começamos a dançar e quando eles quiseram mais, aí eu mandei no ovo de novo e produzi muitos barris e bebi eles. Depois disso, meus amigos me perguntaram como que eu conseguia fazer essas coisas. Eles falaram que por 6 anos eles nunca tinham provado água e nem *otim*, aí eu falei pra eles que eu tinha trazido o *otim* e etc. da Aldeia dos Vumbe.

E já era tarde da noite quando eles voltaram pra casa. Mas, pra minha surpresa, eu ainda nem tinha levantado da cama de manhãzinha quando eles vieram e me acordaram e tinham aumentado em 60 por cento, então, quando eu vi eles daquele jeito, eu entrei no meu quarto onde eu tinha escondido o ovo e abri a caixa. Eu coloquei ele na tigela com água e mandei nele como de costume, aí ele produziu comida e bebida pra todos eles (amigos) etc., e eu deixei eles no meu salão, porque eles não foram embora na hora. Agora a notícia do ovo maravilhoso tava se espalhando de aldeia em aldeia, de vila em vila. Numa manhã quando levantei da minha cama, foi difícil abrir a porta da minha casa porque todas as pessoas de muitas aldeias e vilas ti-

nham vindo e esperavam pra comer. E eles eram demais pra contar e antes das 9 horas minha aldeia já não podia mais dar conta de tanto estrangeiro. Aí quando deu dez horas e quando todo esse povo sentou calado, aí eu mandei no ovo igual antes e mais que depressa ele produziu comida e bebida pra cada uma daquelas pessoas de um jeito que quem deles não tinha comido fazia um ano comeu e bebeu até ficar satisfeito ou satisfeita e aí levou o resto da comida e etc. pra suas aldeias ou casas. Mas depois que todos eles tinham ido embora por certo tempo, aí eu mandei o ovo produzir muito dinheiro e eu escondi ele em algum lugar no meu quarto. E como todas aquelas pessoas sabiam que sempre que viessem na minha casa eles iam beber e comer o tanto que quisessem, então nem tinha dado duas horas da manhã quando pessoas de várias aldeias e vilas começaram a chegar na minha casa e eles vinham trazendo crianças e velhos junto com eles. Todos os reis e os súditos deles vieram também. Quando eu não conseguia mais dormir por causa do barulho deles, aí eu levantei da cama e quis abrir a porta, mas eles entraram com violência na casa e estragaram a porta. Aí quando tentei o máximo pra empurrar eles de volta e não consegui, aí eu falei pra eles que ninguém ia ser servido se não fosse lá fora, e depois que escutaram isso, eles foram de volta lá pra fora e esperaram na frente da minha casa. Aí eu mesmo fui pra fora e mandei o ovo fornecer comida e bebida pra eles. Agora o povo tava aumentando rápido, de várias aldeias e lugares desconhecidos, mas a pior parte disso é que depois que chegavam eles não voltavam mais pras suas aldeias, então eu não conseguia dormir nem descansar e só ficava mandando no ovo de dia e de noite, mas quando eu descobri que deixar o ovo dentro do quarto tava me dando muito trabalho, aí eu coloquei ele junto com a tigela, lá fora no meio daquele povo.

Tradução realizada a partir do original inglês *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. Título original do capítulo: "An Egg Fed the Whole World" (p. 120-122).

## Sobre as traduções

No presente trabalho de tradução dos capítulos "The Causes of the Famine", "Who Will Take the Mouse" e "An Egg Fed the Whole World", da obra de Amos Tutuola *The Palm-Wine Drinkard and his Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*, torna-se clara para mim a ideia da tradução como "transcrição" ou "transposição criativa", conforme postulam Haroldo de Campos<sup>1</sup> e Roman Jakobson,<sup>2</sup> respectivamente. Isso porque, primeiramente, percebo no ato da tradução que "para compreender as palavras em uma página, precisamos ter um volume grande de informações que não está naquela página".<sup>3</sup> A tradução implica certa intraduzibilidade, como um jogo de quebra-cabeças no qual se sabe já de antemão que o resultado não implicará uma réplica do texto disposto como "original". Ainda na símile do quebra-cabeças, o resultado da tradução se faz mais um mosaico, nova obra de arte, com nuances de cor e de encaixe diferenciados, que um simples reencaixar de peças (como se isso fosse possível). Não faço aqui uma apologia do original, tendo em mente o conceito de transtextualidade de Gérard Genette, mas expresso certa angústia ao perceber em meio ao ato de traduzir que uma pura língua é difícil tanto de ser extraída do dito original quanto de ser inserida na tradução. Ao se traduzir, ao se conduzir palavras de uma língua para outra, pode-se considerar que há certa perda. No entanto, certamente há também ganhos nesse processo de "levar através", no processo de traslado das palavras, sentidos e culturas. Faço minhas as considerações esclarecedoras de Octavio Paz:

graças à tradução, nos inteiramos de que nossos vizinhos falam e pensam de um modo distinto do nosso. Em um extremo o mundo se apresenta para nós como uma coleção de heterogeneidades; no outro, como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução [...] Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder

<sup>1</sup> CAMPOS. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*, p. 17.

<sup>2</sup> JAKOBSON. *Linguística e comunicação*, p. 72.

<sup>3</sup> HIRSCH. *Cultural Literacy*, p. 3.

sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta.<sup>4</sup>

E é em meio a essa epifania em relação a expectativas e possibilidades no ato de traduzir que se configuram tanto a possibilidade quanto a inevitabilidade do processo de transcrição defendido por Haroldo de Campos. Mais do que traidor, o tradutor se faz criador. Essa é minha perspectiva ao tentar me aproximar, como tradutora, do texto de Tutuola.

Em relação à tradução do capítulo "An Egg fed the Whole World", do livro *The Palm-Wine Drinkard and his Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*, de Amos Tutuola, tenho como ponto de partida o registro em inglês, publicado primeiramente em 1952. O objetivo seria o de traduzir o capítulo de forma a preservar aspectos de oralidade presentes no registro em inglês. A transcrição se faz presente em níveis diferentes no presente trabalho, a meu ver. Tem-se, por exemplo, um primeiro desafio, que é a separação de tempo e de espaço no ato de enunciação em si. Do registro oral para o registro escrito se faz um distanciamento temporal entre aquele que fala daquilo que se é falado: há uma disjunção, segundo Homi Bhabha, entre o sujeito da enunciação e o da proposição. Cria-se um espaço outro, um terceiro espaço de enunciação que "constitui as condições discursivas de enunciação que garantem que o significado e símbolos da cultura não tenham unidade e fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo".<sup>5</sup> Transpondo para o ato de traduzir, o sentido nunca se faz, então, simplesmente mimético ou transparente tendo-se em vista o terceiro-espaço. O tradutor se encontra com o registro a ser traduzido em um espaço de enunciação que já se faz distante, por meio da escrita, daquele que escreve. E é nesse espaço que o tradutor re-historiciza o registro e o transcreve.

No presente trabalho eu parto de um registro escrito, de um terceiro espaço, e com um "ambiente cognitivo" bastante diferente daquele de Amos Tutuola. Por ambiente cognitivo compreende-se "to-

<sup>4</sup> PAZ. *Tradução*, p. 13; 15.

<sup>5</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 66.

das as informações passíveis de acesso em um dado momento, seja a partir da percepção, da memória ou através de inferências”.<sup>6</sup> Isto é, todo o arcabouço teórico, cultural e linguístico do qual eu me alimento ao traduzir. O registro escrito implica também em uma certa independência de intencionalidades do autor. Assim, cada leitor de Tutuola verá o seu registro escrito segundo certo recorte de relevância de seu próprio ambiente cognitivo.

Finalmente, em meu trabalho de transcrição deparou-me com o fato de que o contexto da audiência do texto de Tutuola em inglês é diferente do contexto da audiência da tradução do seu texto: a construção sintática e a representação semântica se fazem diferentes. Em virtude do objetivo do trabalho, que é o de transpor para o português o registro de Tutuola respeitando a oralidade, deparou-me então com certo embate: até onde é aceitável a mudança na pontuação, na escolha de construções a favor do que seria mais “natural” em português em detrimento de talvez marcas relevantes da oralidade na cultura de Tutuola? Sem perder de vista a audiência do texto transcrito, em alguns momentos preferi proceder a tradução de forma mais literal possível a fim de não alterar possíveis ambiguidades e/ou marcas propositais no registro de Tutuola.

Uma consideração que exponho é a que eu optei por manter a escolha de Cláudio de Aquino para determinados termos, de forma que, futuramente, as transcrições possam ser compiladas em um trabalho único sem que haja inconsistências. Eu parto do registro em inglês e, portanto, traduzi os termos *town*, *palm-wine* e *dead* por ‘aldeia’, ‘otim’, e ‘vumbe’, respectivamente. Fiz escolhas específicas na tradução de determinados termos para respeitar a escolha de registro, com efeitos de oralidade marcados, na escrita de Tutuola. E também quando em confronto com possibilidades múltiplas de tradução. Ressalto a minha dificuldade em traduzir determinados termos, como *parlour* no contexto apresentado no trecho que traduzi de “Um ovo alimentou o mundo todo”. Compreendo minha limitação de não ter o arcabouço cultural daquilo que o termo poderia significar na construção da casa em questão. Seria uma sala de entrada, uma sala de espera, um parlatório?

<sup>6</sup> GUTT. Teoria de relevância e tradução, p. 37.



Traduzi o termo como 'salão'.

Finalmente, optei por alterar a pontuação do original em alguns poucos momentos no meu processo da transcrição, tal qual no trecho:

Mas pra minha surpresa, eu ainda nem tinha levantado da cama de manhãzinha quando eles vieram e me acordaram e tinham aumentado em 60%, então quando eu vi eles daquele jeito, eu entrei no meu quarto aonde eu tinha escondido o ovo e abri a caixa. Eu coloquei ele na tigela com água e mandei nele como de costume, aí ele produziu comida e bebida pra todos eles (amigos) etc., e eu deixei eles no meu salão, porque eles não foram embora na hora.<sup>7</sup>

Após a palavra *caixa* havia uma vírgula no original, alterada na tradução para um ponto final a fim de tentar traduzir também a coesão da ideia original para a língua portuguesa.

## Referências

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. (Cadernos Viva Voz)

DINIZ, Nina; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Org.). *Três traduções de I and My Wine Tapster in the Dead's Town de Amos Tutuola*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Cadernos Viva Voz)

GUTT, Ernst-August. Teoria de relevância e tradução: em busca de um novo realismo para a tradução da Bíblia. In: ALVES, Fábio; GONÇALVES, José (Org.). *Relevância em tradução: perspectivas teóricas e aplicadas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 35-55.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001.

HIRSCH, E. D. J. *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*. Boston: Houghton Mifflin, 1987.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz)

TUTUOLA, Amos. *The Palm-Wine Drinkard and his dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. London: Faber and Faber, 1961.

<sup>7</sup> TUTUOLA. *The Palm-Wine Drinkard and his dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*, p. 120. Tradução nossa.

## **Publicações Viva Voz de interesse para a área de Tradução**

### **Bucólicas, Calpúrnio Sículo**

Matheus Trevizam (Org.)

Luana Santana Lins Cerqueira (Org.)

### **Esboços críticos sobre a tradução literária**

Rômulo Monte Alto (Org.)

### **Mito e Performance**

Marcos Antônio Alexandre (Org.)

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Org.)

### **Música e movimento, “Morte e vida severina”:**

#### **traduções intersemióticas**

Priscila Justina (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: <[www.letra.ufmg.br/vivavoz](http://www.letra.ufmg.br/vivavoz)>



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de edição.