

Ana Isabel Bento Mendes Bajanca

**Mia Couto em Inglês:  
Inconvenções de tradução  
em  
*A Varanda do Frangipani /  
Under the Frangipani***



Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2008/2009

Ana Isabel Bento Mendes Bajanca

**Mia Couto em Inglês:  
Inconvenções de tradução  
em  
*A Varanda do Frangipani /  
Under the Frangipani***

Dissertação de Mestrado em Tradução - variante Inglês-Português,  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,  
sob orientação da Professora Doutora Isabel Pedro dos Santos

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2008/2009

## *Agradecimentos*

À Professora Doutora Isabel Pedro, cujo apoio e amizade foram essenciais para a elaboração da presente dissertação.

Ao Professor David Brookshaw, que muito amavelmente aceitou a ser entrevistado no âmbito deste estudo.

Aos meus Professores do CET, que ajudaram a despertar em mim o gosto pela tradução, actividade que abracei com um prazer imenso e que se veio a transformar em projecto de vida.

*And last, but definitely not least,* ao Ricardo, porque sem o seu precioso incentivo não teria começado - nem terminado - esta odisséia.

## Resumo

O presente estudo visa identificar e analisar os problemas inerentes à tradução do romance *A Varanda do Frangipani* para língua inglesa, tendo-se também realizado uma breve descrição da obra e uma contextualização da respectiva publicação em Portugal e no Reino Unido. A criatividade linguística de Mia Couto explora amplamente os recursos e a plasticidade da língua portuguesa, o que coloca ao tradutor britânico, David Brookshaw, problemas relacionados com a transposição dessa criatividade para uma língua não românica, cujo funcionamento morfológico, fonológico, semântico e gramatical é bastante diferente do funcionamento da língua portuguesa. No presente estudo abordam-se os problemas identificados pelo tradutor, nomeadamente a utilização de neologismos, jogos de palavras e trocadilhos, bem como a presença de aspectos de cariz cultural. Identificam-se ainda alguns aspectos não referidos pelo tradutor, nomeadamente o hibridismo linguístico e a utilização de palavras moçambicanas. Cada um dos aspectos identificados é exemplificado e são analisadas as diversas estratégias de tradução utilizadas.

## **Abstract**

The current study identifies and analyses the problems that arise when translating the romance *A Varanda do Frangipani* into English, providing a brief description of the story and the context for its edition both in Portugal and the UK. Mia Couto's linguistic creativity widely explores the resources and the plasticity of the Portuguese language, which poses the British translator, David Brookshaw, problems associated with the transposition of that kind of creativity into English, a non romance language, whose structure – morphologic, phonologic, semantic and grammatical – is very different from Portuguese. The current study analyses the problems identified by the translator, namely the use of neologisms, word-plays and puns, as well as the presence of cultural aspects. Some other aspects not referenced by the translator were also identified, namely linguistic hybridity and the use of Mozambican words. Examples were given of each of these aspects, providing an analysis of the various translation strategies used.

# Índice

Resumo.....	4
Abstract .....	5
Índice.....	6
1 - Introdução .....	8
2 - <i>A Varanda do Frangipani</i> .....	11
2.1 - Contextualização da publicação da obra.....	11
2.2 - Diferenças estruturais entre as edições portuguesa e inglesa.....	22
2.3 – Caracterização da obra .....	25
3 - Problemas de tradução da obra de Mia Couto para Inglês.....	37
3.1 - Problemas referenciados pelo tradutor.....	38
3.2 - Aspectos teóricos .....	44
3.3 - Estratégias de tradução .....	50
4 - Análise de <i>Under the Frangipani</i> numa perspectiva de tradução.....	55
4.1 - Neologismos .....	55
4.2 - Jogos de palavras e trocadilhos.....	58
4.3 - Utilização criativa de expressões idiomáticas.....	60
4.4 - Combinações inesperadas de palavras com valor metafórico e/ou poético .....	61
4.5 - Contexto cultural de partida.....	64
4.6 - Estratégias de compensação.....	65
4.7 - O título da obra .....	67
4.8 - Nomes próprios.....	68
4.9 - Palavras de origem moçambicana.....	71
4.10 - Hibridismo linguístico .....	76
5 - Conclusão.....	80
Anexos.....	82
A – O Autor.....	82
A.1 - Breve biobibliografia de Mia Couto .....	82
A.2 - Entrevista a Mia Couto .....	85
B – O Tradutor .....	88
B.1 - Breve biobibliografia de David Brookshaw .....	88
B.2 - Entrevista a David Brookshaw .....	90
Bibliografia .....	95

Da minha língua materna eu aspiro esse momento em que ela se desidioma, convertendo-se num corpo sem mando de estrutura ou de regra. O que quero é esse desmaio gramatical, em que o português perde todos os sentidos.

Mia Couto, “Luso-Afonias – A Lusofonia entre Viagens e Crimes”  
in *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*

## 1 - Introdução

A obra de Mia Couto sempre me fascinou, tanto pela dimensão fantástica e inesperada dos textos, como pelos valores que transmite. Ao procurar um tema para a presente dissertação de Mestrado ocorreu-me o seguinte pensamento: a obra de Mia Couto terá sido traduzida para Inglês? Sendo a linguagem utilizada pelo autor tão inventiva, como é que o tradutor terá resolvido os problemas de tradução inerentes aos textos?

A minha primeira tarefa foi investigar quem seria o tradutor ou os tradutores de Mia Couto para língua inglesa. Verifiquei que as obras do autor moçambicano editadas em Inglês foram todas traduzidas pela mesma pessoa: David Brookshaw. E, o que é mais interessante, David Brookshaw publicou inclusivamente vários artigos acerca deste mesmo tema: as particularidades da tradução dos textos de Mia Couto. No decurso da minha pesquisa, consultei entrevistas a Mia Couto, li recensões e críticas das obras deste autor publicadas em Inglês (tanto de publicações periódicas de renome, como de leitores anónimos) e consultei autores de referência para as teorias da tradução mais relevantes no âmbito da literatura pós-colonial, nomeadamente Lawrence Venuti, Susan Bassnett, André Lefevere, Jeremy Munday e Mona Baker, bem como outros autores que se debruçaram em particular sobre a obra de Mia Couto, designadamente Phillip Rothwell, Patrick Chabal e Fernanda Cavacas.

Em seguida, escolhi a obra sobre a qual o meu trabalho se iria centrar: *A Varanda do Frangipani*<sup>1</sup>. Seleccionei esta obra por ser um dos primeiros romances de Mia Couto, que já era conhecido dos portugueses pelos contos e pelas crónicas, e também por ter sido o primeiro romance do autor a ser traduzido para Inglês (em 2001, com o título *Under the Frangipani*<sup>2</sup>). *A Varanda do Frangipani* é uma obra extremamente cativante. Para além da criatividade linguística presente também nas obras anteriores, dos elementos de “realismo mágico” e do recurso a estruturas oralizantes (uma clara herança directa da tradição oral moçambicana), factores que não é muito comum encontrar na literatura portuguesa ou europeia, possui também uma estrutura não linear, diferente dos romances da tradição ocidental escritos segundo as

---

<sup>1</sup> COUTO, Mia (2001). *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Editorial Caminho [1ª edição: 1996].

<sup>2</sup> No presente estudo será analisada a segunda edição inglesa: COUTO, Mia (2008). *Under the Frangipani*. London: Serpent's Tail. Translated by David Brookshaw [1ª edição inglesa: 2001].



convenções herdadas do realismo. Estes factores pareceram-me interessantes de analisar numa perspectiva de tradução. Adicionalmente, como não foi a primeira obra do autor a ser traduzida para Inglês<sup>3</sup>, o tradutor terá conseguido lidar mais facilmente com o texto, por já estar familiarizado com as particularidades do estilo do autor.

Ao iniciar este projecto, imaginei que os problemas de tradução estivessem relacionados principalmente, em primeiro lugar, com questões linguísticas (os problemas relativos ao par de línguas, nomeadamente as diferenças entre a estrutura do Português e a do Inglês) e, em segundo lugar, com a tradução de culturas (africana/europeia). As questões linguísticas englobam a criatividade linguística, ou seja, a utilização de neologismos, jogos de palavras, amálgamas<sup>4</sup>, prefixação, sufixação, justaposição ou outras estratégias, uma criatividade que resulta em fusões morfológicas e/ou semânticas portadoras de significados relevantes em Português; a transformação de expressões idiomáticas e ditados portugueses (igualmente relacionados com a questão cultural); e a utilização de formas híbridas do Português (utilização de formas não habituais no Português-padrão europeu). A questão da tradução de culturas engloba, no caso presente, a utilização de termos moçambicanos; a transmissão de valores culturais e de imaginários diferentes dos ocidentais - por exemplo, o esbater das fronteiras entre real e imaginário, lógico e sobrenatural, racional e surreal - mas também da lógica espacio-temporal dominante no ocidente; a utilização de formas de escrita oralizantes; a referência às realidades de Moçambique, nomeadamente à colonização e à herança portuguesa, ao período pós-colonial, à guerra e à pobreza, entre outros aspectos.

O presente estudo começa por uma apresentação de *A Varanda do Frangipani* e do contexto em que a obra foi publicada, tanto em Portugal como no Reino Unido, referindo-se também as diferenças gráficas entre as edições portuguesa e inglesa. Seguidamente são indicados os problemas de tradução desta obra numa perspectiva teórica e, por fim, são analisados alguns exemplos do texto, seguindo os aspectos que o tradutor afirma serem os mais problemáticos. Para além destes, foram ainda analisados outros aspectos não mencionados pelo tradutor, mas que considero relevantes para o

---

<sup>3</sup> Antes de *Under the Frangipani* já tinham sido traduzidos dois livros para Inglês: *Voices Made Night/Vozes Anoi-tecidas* e *Every Man is a Race/Cada Homem é uma Raça*, em 1990 e 1994, respectivamente.

<sup>4</sup> A amálgama é um processo conhecido também por *portmanteau*, cruzamento, *blending* ou contaminação. Segundo Maria Helena Mira Mateus, não é um processo convencional de formação de palavras em Português, resultando de combinações de palavras previamente existentes na língua, que, segundo Ana B. Gaspar (et al.), se originam a partir da “sobreposição de sílabas homófonas em fronteira de palavra (...) ou do truncamento numa ou em ambas as palavras” (*apud* Nunes e Coimbra, 2007).

presente trabalho. Em anexo encontram-se alguns dados biobibliográficos do autor e do tradutor, bem como as entrevistas que lhes foram solicitadas no âmbito deste estudo.

## 2 - A *Varanda do Frangipani*

### 2.1 - Contextualização da publicação da obra

O romance *A Varanda do Frangipani* foi publicado pela primeira vez em 1996 pela Editorial Caminho, contando actualmente com oito edições em Portugal. Em análise neste estudo está a sexta edição, publicada em Junho de 2001. A obra foi inicialmente publicada na colecção Uma Terra Sem Amos que, nas palavras da própria editora, apresenta as seguintes características: “O mundo inteiro numa colecção de grandes escritores que aliam o espírito de luta com grande qualidade literária. Incluindo romancistas dos mais variados países [...], com grande relevo para os escritores dos Países Africanos de Língua Portuguesa [...]”<sup>5</sup>.

O romance *A Varanda do Frangipani* foi posteriormente transferido para a colecção Outras Margens, a qual, de acordo com o que consta no website da editora, tem o seguinte objectivo: “[...] publicar autores, que, não sendo portugueses, escrevem em português: de Timor ao Brasil, de Cabo Verde e Guiné-Bissau a Moçambique, Angola e São Tomé e Príncipe. Uma *[sic]* vasto panorama de literatura estrangeira em português”<sup>6</sup>. É nesta colecção que se inclui actualmente a maior parte da obra de Mia Couto.

O romance em estudo foi escrito e publicado pela primeira vez aproximadamente 20 anos após a independência de Moçambique. Tal como se pode deduzir da análise realizada por Phillip Rothwell no artigo “Fuzzy Frontiers. Mozambique: False Borders – Mia Couto: False Margins”<sup>7</sup>, durante esse período o país viveu várias fases, da euforia da libertação à desilusão pelo fracasso da utopia socialista, passando posteriormente por um período de liberalização económica que beneficiou as elites, mas que não beneficiou a maior parte da população, e por uma violenta guerra civil (de 1975 a 1992), que deixou o país dividido, devastado e na mais extrema pobreza e dependência de ajudas externas (cf. Rothwell, 1998: 58).

---

<sup>5</sup> [http://www.editorial-caminho.pt/cache/html/produto\\_coleccao\\_listaprodutos\\_\\_q1col\\_\\_3DUma\\_\\_2520Terra\\_\\_2520Sem\\_\\_2520Amos\\_\\_3D\\_obj\\_\\_3D32601\\_\\_3D\\_area\\_\\_3Dcatalogo\\_\\_q236\\_\\_q30\\_\\_q41\\_\\_q5.htm](http://www.editorial-caminho.pt/cache/html/produto_coleccao_listaprodutos__q1col__3DUma__2520Terra__2520Sem__2520Amos__3D_obj__3D32601__3D_area__3Dcatalogo__q236__q30__q41__q5.htm), última consulta a 07/01/2010.

<sup>6</sup> [http://www.editorial-caminho.pt/cache/html/produto\\_coleccao\\_listaprodutos\\_\\_q1col\\_\\_3Doutras\\_\\_2520Margens\\_\\_3D\\_obj\\_\\_3D32688\\_\\_3D\\_area\\_\\_3Dcatalogo\\_\\_q236\\_\\_q30\\_\\_q41\\_\\_q5.htm](http://www.editorial-caminho.pt/cache/html/produto_coleccao_listaprodutos__q1col__3Doutras__2520Margens__3D_obj__3D32688__3D_area__3Dcatalogo__q236__q30__q41__q5.htm), última consulta a 07/01/2010.

<sup>7</sup> ROTHWELL, Phillip (1998). “Fuzzy Frontiers. Mozambique: False Borders – Mia Couto: False Margins” in *Portuguese Literary & Cultural Studies 1*.

Em *A Varanda do Frangipani*, Mia Couto centra a acção numa antiga fortaleza degradada e isolada, que se pode considerar uma metáfora para o próprio país após o fim da guerra civil. Os habitantes dessa fortaleza são velhos ostracizados, sem família ou considerados loucos, relegados para um local ermo e esquecido, por não se enquadrarem nem nos locais das suas origens, nem no Moçambique moderno e em desenvolvimento. As personagens mais novas, como o protagonista Izidine Naíta, sentem dificuldade em compreender estas pessoas, pois não partilham as mesmas crenças, nem se regem pelos mesmos valores, ainda que façam todos parte do mesmo país. Uma parte da população cresceu na cidade, recebeu uma educação ocidentalizada, ignorando ou desdenhando os saberes antigos, considerados pouco adequados aos tempos modernos. No entanto, grande parte da população de Moçambique é rural e mantém um sistema de valores e crenças antigos, seguindo os costumes e as tradições locais. A conciliação destas duas realidades, tradição e modernidade, não é certamente fácil nem pacífica.

Ao longo da sua obra, e no seguimento do seu conhecido activismo pela cidadania e empenho pela divulgação de Moçambique, Mia Couto parece insistir na ideia de que a identidade do seu país só pode desenvolver-se e tornar-se sólida se não renegar a história, as tradições, o passado, incluindo o passado colonial e de guerra, aprendendo com todas as experiências vividas. Essa identidade não se cria optando só pela via tradicional, nem só pela via da modernidade, mas sim numa “terceira margem”<sup>8</sup>, que abarca as duas vias e cria um espaço próprio, híbrido, dinâmico.

Por seu turno, o romance de Mia Couto surge pela primeira vez em Inglaterra cinco anos depois, em 2001, com o título *Under the Frangipani*, tendo sido traduzido por David Brookshaw e publicado pela editora Serpent’s Tail. Esta foi a única obra de Mia Couto a ser editada uma segunda vez, em 2008, sendo essa segunda edição a que será sujeita a análise no presente trabalho. A editora Serpent’s Tail caracteriza-se a si mesma nos seguintes termos: “Serpent’s Tail is a renowned British independent book

---

<sup>8</sup> Expressão que alude a um conto do autor brasileiro João Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”. É uma expressão utilizada por diversos autores, como por exemplo Celina Martins, para se referirem à obra de Mia Couto (cf. MARTINS, Celina (2006). *O Entrelaçar das Vozes Mestiças*. Estoril: Príncipia Editora). Em Junho de 2008, foi apresentada pelo Leitorado do Instituto Camões em Colónia (Alemanha) uma palestra subordinada ao tema “Mia Couto e Guimarães Rosa – A Metáfora da Terceira Margem”, no âmbito de um colóquio subordinado ao tema “Moçambique – Inovação e recomeço” (cf. <http://www.instituto-camoes.pt/alemanha/coloquio-mocambique-inovacao-e-recomeco.html>, última consulta a 02/03/2010).

publisher [...] founded with a commitment to publishing voices neglected by the mainstream. Serpent's Tail has a reputation for successfully publishing [...] high quality literature in translation [...]”<sup>9</sup>.

É de notar que esta editora não segue a política editorial mais comum nos países de língua inglesa, política essa que, como confirma, entre outros, Lawrence Venuti<sup>10</sup>, se caracteriza principalmente pela publicação de obras originalmente em Inglês, que se enquadrem nos cânones da literatura ocidental e se revelem rapidamente como *bestsellers*, mostrando pouco interesse por obras de autores de outras línguas, que implicam a necessidade de tradução e de gastos acrescidos, sem garantia de vendas em grandes quantidades (excepto quando os autores são Prémio Nobel, ou galardoados com outros prémios de gabarito). Neste sentido, a editora Serpent's Tail oferece literaturas alternativas, contribuindo para a divulgação de autores de países não anglófonos, e com outras mundivisões, não necessariamente eurocêntricas.

Apesar de esta ser a primeira obra de Mia Couto a ser publicada pela editora Serpent's Tail, já tinham sido anteriormente publicados dois livros do autor pela editora Heinemann, ou seja, Mia Couto já não era um autor inédito no Reino Unido – isto significa que os primeiros livros despertaram o interesse do público e era viável a publicação de mais obras do mesmo autor (ou seja, o risco associado à publicação de uma nova obra já não seria tão grande como foi para o primeiro livro de Mia Couto publicado no Reino Unido). Além disso, pode considerar-se que esta obra em particular teve grande sucesso, pois foi editada uma segunda vez.

Conforme se lê na entrevista a David Brookshaw, em anexo, a ideia de publicar Mia Couto em Inglês foi sugerida por um grupo de professores da Universidade do Zimbabué em meados dos anos 1980 (poucos anos depois de Mia Couto ter publicado o seu primeiro livro), tendo sido colocada em prática pelo próprio tradutor, David Brookshaw, que se dirigiu a uma editora britânica conhecida por publicar autores africanos: a já referida editora Heinemann, que tinha iniciado nos anos 60 a colecção African Writers Series. Posteriormente, essa editora foi adquirida por outra empresa, o que resultou numa alteração da política empresarial e na descontinuação dessa mesma colecção, como também se pode ler na entrevista ao tradutor. A partir desta data, a editora Serpent's Tail manifestou interesse em publicar Mia Couto, passando a ser

---

<sup>9</sup> <http://www.serpentstail.com/page?p=about>, última consulta a 07/01/2010.

<sup>10</sup> Cf. *The Translator's Invisibility: A history of translation*, Capítulo 1.

responsável pela publicação das subsequentes traduções das obras do autor moçambicano.

Com a publicação da colecção African Writers Series, em 1962, a editora Heinemann teve uma iniciativa louvável, que contribuiu para a divulgação nos países anglófonos de muitos escritores africanos, provenientes dos mais diversos países. Em *The Scandals of Translation*<sup>11</sup>, Lawrence Venuti cita Alan Hill, responsável pela colecção, que descreve a sua motivação como: “my radical, nonconformist, missionary ethos”, mostrando assim que a editora pretendia contribuir para o processo de descolonização, em vez de se limitar a colher os benefícios da venda de livros em língua inglesa nos países africanos (Venuti, 1999: 168).

No entanto, nessa mesma obra, Venuti refere que a editora também foi muito criticada por publicar essencialmente obras centradas no choque de culturas entre África e o Ocidente, em temáticas anti-colonialistas e nacionalistas, excluindo traduções de obras escritas em línguas autóctones africanas, bem como autores que tenham desenvolvido temáticas diferentes, centradas por exemplo na vida urbana das novas gerações após a descolonização. A colecção African Writers Series contribuiu, desse modo, para veicular uma determinada imagem de África e da literatura africana, além de definir o público-alvo ocidental como “politically engaged intellectuals in solidarity with militant African writers whose goal was national self-determination” (Venuti, 1999: 168)<sup>12</sup>.

Assim sendo, pode dizer-se que a publicação da colecção African Writers Series obteve de facto um grande sucesso comercial, dando muito maior visibilidade aos escritores africanos nos países de língua inglesa, mas contribuiu também para criar “a distinctively European image of the ‘Third World’”, ou seja, cânones literários não representativos da produção literária africana no seu todo (cf. Venuti, 1999: 168). Vários autores se referem a esta situação, por exemplo Phillip Rothwell, que, em “Introduction: Reevaluating Mozambique”<sup>13</sup>, afirma o seguinte: “[t]he process of fixing

---

<sup>11</sup> VENUTI, Lawrence (1999). *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*. London/New York: Routledge.

<sup>12</sup> Este tipo de considerações também se poderia aplicar a uma editora como a Caminho - a expressão utilizada pela editora Caminho na descrição da colecção Uma Terra Sem Amos, “espírito de luta”, e o próprio nome da colecção transmitem uma postura semelhante à da colecção inglesa. Por outro lado, a colecção Outras Margens aponta para a apresentação de realidades diferentes, mas com uma dimensão ideológica e/ou política menos marcada.

<sup>13</sup> ROTHWELL, Phillip (2003). “Introduction: Reevaluating Mozambique” in *Portuguese Literary & Cultural Studies 10*.

a literary canon has been constantly subject to the vagaries of political fashion, and often tells us more about those wishing to determine what a nation's literature is than about the literary output of a nation" (Rothwell, 2003: xviii).

Curiosamente, este autor critica directamente as editoras portuguesas, por estas determinarem cada vez mais quais os autores lusófonos africanos de sucesso, mas admitindo ao mesmo tempo que todos os escritores desejam alcançar o máximo de leitores possível e que o sucesso da Caminho na promoção dos escritores moçambicanos é um aspecto positivo do processo de globalização, pois a respectiva rede de distribuição permite uma maior divulgação da riqueza cultural moçambicana (cf. Rothwell, 2003: xviii).

Todavia, nenhuma obra literária pode ser vista de forma isolada, pressuposto defendido pela teoria dos polissistemas, desenvolvida na década de 1970 por Itamar Even-Zohar. Segundo esta teoria, todas as obras se enquadram num sistema dinâmico e se relacionam com outros sistemas – social, cultural, literário e histórico, entre outros - em que as obras se inserem, havendo uma “luta” permanente para alcançar uma posição dominante dentro dos cânones literários. Se considerarmos esta teoria, verificamos que as obras de Mia Couto, escritor de um país africano com pouca visibilidade no panorama literário mundial, conseguiram alcançar quase desde o início uma posição bastante favorável dentro da literatura de língua portuguesa. Ao serem traduzidas para Inglês e outras línguas, estas obras subiram mais um patamar dentro do sistema literário e cultural ao nível mundial, ou seja, conseguiram alcançar um público internacional não falante de Português, ainda que mais reduzido do que o público lusófono (basta considerar o número de edições publicadas em Português e em Inglês). No entanto, apesar da divulgação internacional, é um tipo de obra que, actualmente, não consegue competir a par com as obras de países hegemónicos, quer pelo tipo de escrita pouco convencional, que não se enquadra nas tendências comerciais do momento, quer pela necessidade de ser traduzida para poder ser divulgada nesse sistema dominante – que, precisamente por ser dominante, não está muito receptivo ao que vem de fora.

Tendo em consideração a actual hegemonia cultural anglo-americana, que se consolidou ao longo de séculos - tanto pela presença do império britânico como pela posterior presença em todo o mundo dos Estados Unidos (cujos valores económicos e culturais são por vezes impostos mas, apesar disso, frequentemente recebidos com entusiasmo) – não é de estranhar que as influências anglo-americanas também se

fizessem sentir no domínio da literatura. Em termos literários, a expansão internacional da cultura anglo-americana significa que há um número cada vez maior de livros de autores de língua inglesa a serem traduzidos nos outros países, e um número cada vez menor de livros de autores de outras línguas a serem traduzidos nos países de língua inglesa, nomeadamente em Inglaterra, como o próprio tradutor refere na entrevista que concedeu para o presente estudo (em anexo): “a country where only a tiny proportion of books published are translations from other languages”. Quem fala da presença de livros, fala de filmes, músicas, modas, entre outros. Também a este propósito, Venuti informa:

A typical first printing for a literary translation published by a trade press is approximately 5000 copies [...]. Very few translations become bestsellers; very few are likely to be reprinted [...]. And, perhaps most importantly, very few translations are published in English. (Venuti, 2002: 12)<sup>14</sup>

Neste sentido, é admirável que um escritor africano de língua portuguesa tenha sido publicado várias vezes em Inglês. Sendo um autor desconhecido do público britânico, proveniente de um país pobre, um país africano de língua portuguesa, com um discurso diferente do *mainstream*, seria de prever que a obra fosse dirigida a um público reduzido, com interesses “alternativos” ou literários. Não é de admirar que todos os livros publicados em Inglês tenham tido sempre o apoio financeiro de instituições britânicas ou portuguesas ligadas à promoção da cultura. Além disso, é surpreendente que um dos livros, exactamente *Under the Frangipani*, tenha sido reeditado.

A globalização cultural tem variadas implicações, como refere Christina Schäffner: “[g]lobalisation in the sense of homogenisation of discursive practices will [...] have profound social and cultural implications, because discourse embodies and transmits assumptions about social relations, identities and values” (Schäffner, 2000: 4)<sup>15</sup>. Uma dessas implicações é a divulgação e a adopção de valores da cultura dominante em países com culturas diferentes, o que tem consequências a nível social e individual, tal como se pode depreender do choque de culturas e de gerações ilustrado em *A Varanda do Frangipani*. Esta temática também é abordada por Venuti, em *The*

---

<sup>14</sup> VENUTI, Lawrence (2002). *The Translator's Invisibility: A history of translation*. London/New York: Routledge.

<sup>15</sup> SCHÄFFNER, Christina (Ed.) (2000). *Translation in the Global Village*. Clevedon/New York: Multilingual Matters Ltd.



*Translator's Invisibility*. No entanto, Venuti centra-se nas implicações a nível político, e mais especificamente a nível literário, argumentando que, com a tradução generalizada de grandes quantidades de livros de língua inglesa, as editoras de outros países têm explorado a tendência global para a hegemonia política e económica americana que se verificou após a Segunda Guerra Mundial, apoiando activamente a expansão da cultura anglo-americana. Venuti prossegue, afirmando que as editoras britânicas e americanas, por sua vez, colheram os benefícios provenientes da imposição bem sucedida dos valores culturais anglo-americanos a um vasto público estrangeiro, ao mesmo tempo que, no Reino Unido e nos Estados Unidos, produziam culturas que, no dizer do autor, são agressivamente monolíngues, acostumadas a traduções fluentes (que invisibilizam a tradução) e pouco receptivas ao que é estrangeiro e diferente:

The prevalence of fluent domestication<sup>16</sup> has supported these developments because of its economic value: enforced by editors, publishers and reviewers [...] insuring the neglect of foreign texts and English-language translation discourses that are more resistant to easy readability. (Venuti, 2002: 15-16)

Mais adiante, quando forem analisados os exemplos da obra de Mia Couto, que parece apresentar todas as características referidas por Venuti para ser “negligenciada”, iremos verificar se a tradução de *A Varanda do Frangipani* opta por este tipo de discurso fluente, adaptado ao público-alvo e aos interesses das editoras britânicas, ou se, de algum modo, tenta contrariar esta tendência.

No entanto, a globalização de valores culturais hegemónicos não significa que as culturas não-hegemónicas deixem de ser o que são para passarem a ser uma cópia idêntica da cultura dominante. Normalmente o que sucede é que há uma apropriação da cultura hegemónica. Na obra *The Scandals of Translation*, Venuti afirma isso mesmo: “cultural domination doesn’t necessarily entail a homogenizing process of identity formation” e cita o antropólogo indiano Arjun Appadurai relativamente a este tema: “as rapidly as forces from various metropolises are brought into new societies they tend to be indiginized in one way or another” (*apud* Venuti, 1999: 159)<sup>17</sup>. Ocorre, portanto,

---

<sup>16</sup> O conceito de “domestication”, em oposição a “foreignization”, é central nesta abordagem de Venuti e será tratado em mais detalhe no capítulo 3 do presente trabalho.

<sup>17</sup> A este propósito, pode ser referido o movimento designado por “canibalismo brasileiro”, que aplica a metáfora da antropofagia à literatura e à tradução no contexto pós-colonial: os colonizadores e a sua língua são devorados, transmitindo a sua força vital a quem os devora, o que resulta numa literatura nova,

uma miscigenação de culturas que, no entanto, apresenta desequilíbrios de poder. Estes desequilíbrios de poder manifestam-se pela ascendência económica e política dos valores hegemónicos, e também, nos casos mais graves de manutenção desses desequilíbrios de poder, pela manifestação de preconceitos ideológicos que veiculam imagens de inferioridade ou subordinação das culturas não-hegemónicas, apresentando as diferenças como sinal de inferioridade “natural” ou “óbvia” (Venuti, 1999: 3) ou, segundo sugere Boaventura de Sousa Santos no ensaio “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”<sup>18</sup>, apresentando as contribuições dessas culturas como uma “alternativa não credível ao que existe” [na cultura dominante] (Santos, 2002: 12).

Neste aspecto, a tradução está numa posição privilegiada para construir imagens e representações das culturas estrangeiras.

Em relação à tradução nos países hegemónicos, Venuti afirma que a tradução constrói imagens das culturas subordinadas, situando-se entre dois pólos: “[...] the poles of narcissism and self-criticism, confirming or interrogating dominant domestic values, reinforcing or revising the ethnic stereotypes, literary canons, trade patterns, and foreign policies to which another culture may be subject” (Venuti, 1999: 159).

De um modo geral, a selecção dos textos a traduzir e das estratégias de tradução nos países hegemónicos pode, de acordo com Venuti, fixar cânones específicos para as literaturas estrangeiras, cânones esses em conformidade com os valores estéticos dominantes na cultura de chegada (bem como na editora que publica as obras), revelando o que é considerado admissível e o que é excluído. Estes padrões de tradução, de acordo com o mesmo autor, estabelecem estereótipos para as culturas estrangeiras e excluem os valores, debates e conflitos que parecem não servir os interesses nacionais. A tradução, mediante a criação de estereótipos, pode associar noções de “estima” ou “estigma” a determinados grupos étnicos, raciais ou nacionais, criando respeito pelas diferenças culturais ou ódio baseado em etnocentrismo, racismo ou patriotismo (Venuti, 1999: 67).

---

purificada e revigorada, apropriada às necessidades dos povos anteriormente colonizados (cf. MUNDAY, Jeremy (2002). *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. London/New York: Routledge, p. 136). Pode igualmente ser referida a “poética da transcrição”, de Haroldo de Campos, que afasta a tradução de uma hipotética verdade monológica, considerando-a em alternativa uma recriação transformativa da tradição herdada (cf. Vieira (1999): 97).

<sup>18</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa (2002). “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 237-280.

Quanto à tradução nos outros países, Venuti afirma o seguinte:

In subordinate cultures, perhaps the most consequential changes wrought by translation occur with the importation of new concepts and paradigms, especially those that have set going the transition from ancient traditions, whether oral or literary, to modern notions of time and space, of self and nation. (Venuti, 1999: 178)

A imposição dos valores de uma cultura sobre outra podem originar conflitos, tanto ao nível interno da cultura que adquire esses novos valores (por exemplo, o conflito entre tradição e modernidade referido nas obras de Mia Couto), como entre as duas culturas em contacto, caso estas sejam muito diferentes entre si (por exemplo, pela manutenção ou alteração de estereótipos e pelo desenvolvimento de atitudes mais ou menos hostis em relação ao Outro). Esta situação verifica-se, por exemplo, pela existência de tendências características de determinadas épocas, em que se publica um maior número de obras dedicadas a assuntos específicos influenciados pela política dominante no momento, e que variam em relação à ideologia de épocas anteriores, por exemplo, livros acerca do sofrimento das mulheres árabes<sup>19</sup>, ou outras temáticas relacionadas com aspectos de culturas diferentes. Todavia, essas obras transmitem por vezes uma perspectiva exótica e romantizada, parcial, ou de algum modo diferente da realidade, ao serviço das ideologias e dos interesses comerciais dominantes no país em que o livro é publicado. Relativamente aos textos a traduzir, normalmente a escolha é feita pelas editoras, que seleccionam obras consideradas adequadas à sua ideologia e “missão”, não publicando autores que não se enquadrem nessa ideologia ou cuja obra não seja considerada rentável.

No que toca à recepção das obras, esta é largamente influenciada pelas recensões críticas que surgem nos jornais e revistas da especialidade. É através dessas recensões que o público toma conhecimento das novidades e das tendências do momento.

---

<sup>19</sup> Tendência que, a meu ver, se acentuou após os acontecimentos do dia 11 de Setembro de 2001, transmitindo a ideia de que era necessário “salvar” essas mulheres da cultura em que se inserem, considerada, do ponto de vista das democracias ocidentais, uma cultura “bárbara”.

As críticas e resenhas literárias às obras de Mia Couto em Inglês são em geral muito positivas no que se refere à qualidade da tradução<sup>20</sup>, mas também em relação à qualidade da narrativa, tal como se pode ler nos comentários presentes nas edições de língua inglesa. As críticas menos positivas a que consegui aceder<sup>21</sup>, todas elas provenientes de leitores anónimos, centram-se no estranhamento das histórias (o que sugere a frustração das expectativas dos leitores de língua inglesa, provavelmente habituados a outros modelos narrativos), e não a um estranhamento da tradução propriamente dita.

Os comentários constantes das capas e contracapas dos livros – uma prática editorial comum em países anglófonos – são, por motivos óbvios, todos eles elogiosos. É de salientar que vários dos comentários e excertos de resenhas presentes no livro *Under the Frangipani* se repetem nos livros publicados posteriormente. Por exemplo, o comentário de Doris Lessing surge também em *The Last Flight of the Flamingo*, *Sleepwalking Land* e *A River Called Time*, apenas com pequenas diferenças de redacção<sup>22</sup>. O mesmo sucede com o excerto da resenha publicada pela revista *New Statesman*<sup>23</sup>. Na primeira folha da segunda edição de *Under the Frangipani* há uma lista de excertos de resenhas sob o título “Praise for Mia Couto’s novels”, referente aos três romances publicados até então, e o mesmo sucede na restante obra de Mia Couto publicada pela *Serpent’s Tail*. Os editores simplesmente reaproveitaram as resenhas realizadas para os primeiros livros, extraindo os comentários mais favoráveis e colocando-os nas capas dos livros publicados posteriormente, de modo a cativar o interesse do público e reforçar as vendas. A título de exemplo, na contracapa de *The*

---

<sup>20</sup> Veja-se, por exemplo, “[a]dmirably translated by David Brookshaw”, em *New Statesman* e “[d]eftly translated from the Portuguese by David Brookshaw”, em *The Good Book Guide*.

<sup>21</sup> Por exemplo, críticas e comentários dos leitores no site [http://www.amazon.com/Last-Flight-Flamingo-Mia-Couto/product-reviews/1852428139/ref=sr\\_hist\\_all?ie=UTF8&showViewpoints=1](http://www.amazon.com/Last-Flight-Flamingo-Mia-Couto/product-reviews/1852428139/ref=sr_hist_all?ie=UTF8&showViewpoints=1), última consulta a 12/01/2010.

<sup>22</sup> “Original and fresh... unlike anything else I have read from Africa. I enjoyed it very much” (comentário na capa do livro *Under the Frangipani*); “Quite unlike anything else I have read from Africa. I enjoyed it very much” (comentário na contracapa do livro *The Last Flight of the Flamingo*, sob o título “Praise for *Under the Frangipani*”); “Quite unlike anything else I have read from Africa” (comentário na contracapa do livro *Sleepwalking Land*, sob o título “Praise for Mia Couto”); “Original and fresh... quite unlike anything I have read from Africa” (comentário na contracapa de *A River Called Time*, sob o título “Praise for Mia Couto”).

<sup>23</sup> “To read Mia Couto is to encounter a peculiarly African sensibility, a writer of fluid, fragmentary narratives... remarkable” (contracapa de *Under the Frangipani*); “To read Mia Couto is to encounter a peculiarly African sensibility, a writer of fluid, fragmentary narratives” (contracapa de *The Last Flight of the Flamingo*); “To read Mia Couto is to encounter a peculiarly African sensibility, a writer of fluid, fragmentary narratives” (capa de *Sleepwalking Land*); “A writer of fluid, fragmentary narratives... remarkable” (capa de *A River Called Time*).

*Last Flight of the Flamingo* surge exactamente uma lista de comentários sob o título “Praise for *Under the Frangipani*”.

Curiosamente, a recensão da revista *New Internationalist* acerca da obra *Under the Frangipani* apresenta várias gralhas, por exemplo, o nome do autor tanto aparece grafado “Mia Coutu” como “Mai Coutu”<sup>24</sup>, o que demonstra algum desleixo por parte dos editores de uma revista que pretende dar visibilidade aos povos e assuntos provenientes dos países em desenvolvimento. As recensões publicadas posteriormente por esta revista sobre as obras de Mia Couto são mais cuidadas e, ao contrário da recensão anterior, são assinadas por PW/Peter Whittaker<sup>25</sup>.

Uma recensão que não surge nos livros publicados surge num website dos Estados Unidos<sup>26</sup> dedicado ao estudo do realismo mágico moderno (“Margin – exploring modern magical realism”). A recensão intitula-se “Everybody did it”, reporta-se à primeira edição de *Under the Frangipani* (2001) e foi escrita em 2006 por Aaron Bady, colaborador desse site<sup>27</sup>. Curiosamente, apesar de estar inserida num site para pessoas com interesses literários, a recensão em apreço não faz qualquer referência ao tradutor, nem indica directamente que *Under the Frangipani* é uma obra traduzida, apesar de fazer uma breve referência ao facto de os escritores africanos de língua portuguesa enfrentarem muitas dificuldades no que toca a serem publicados em países como os Estados Unidos<sup>28</sup>. Posteriormente, Bady faz o seguinte comentário: “Couto’s writing is smooth and unlabored, but the simplicity of his prose is as deceptive as the

---

<sup>24</sup> <http://www.newint.org/issue339/facts.htm>, última consulta a 12/01/2010. Nesta recensão de Outubro de 2001, além de grafarem o nome do autor de forma errada, referem títulos de livros do autor também de forma errada: “Somnambulist Land” e “Dreamed Stories” (este último refere-se provavelmente a *Estórias Abensonhadas*, obra que nunca foi publicada em língua inglesa com este título. Este facto sugere que a recensão foi provavelmente escrita antes de o romance *Sleepwalking Land* ter sido publicado em Inglês e que a pessoa que redigiu a recensão tomou a liberdade de traduzir os títulos).

<sup>25</sup> Cf. <http://www.newint.org/columns/media/books/2006/06/01/sleepwalking-land/> e <http://www.newint.org/columns/media/books/2008/11/01/river-called-time/>, última consulta a 12/01/2010.

<sup>26</sup> <http://www.magical-realism.com> ou <http://www.angelfire.com/wa2/margin/>, consultado a 18/06/2009. A última actualização do site, segundo informação no próprio site, foi realizada em Julho de 2008.

<sup>27</sup> “AARON BADY a graduate student at UC Berkeley studying African and early American literatures”, cf. <http://www.angelfire.com/wa2/margin/contribnotes.html>; “The Valve” (“a literary weblog”) [http://www.thevalve.org/go/valve/archive\\_author/abady/Aaron%20Bady](http://www.thevalve.org/go/valve/archive_author/abady/Aaron%20Bady), última consulta a 12/01/2010. Na pesquisa que fiz, nada sugere que Aaron Bady tenha conhecimentos de língua portuguesa ou que tenha lido a edição portuguesa do livro. Provavelmente a sua área de estudos será a literatura africana de língua inglesa.

<sup>28</sup> “(...) Though he has achieved a certain amount of deserved international acclaim, Couto is not well known in the United States. His first novel, *Terra Sonambula (Sleepwalking Earth)*, named one of the 12 best African books of the 20th century by the Zimbabwe International Book Fair, is untranslated. And his two collections of short stories—*Every Man Is a Race* and *Voices Made Night*, both superb examples of African magical realism—have drifted out of print. At least part of the reason (for Africans writing in Portuguese face an uphill battle anyway) is that Couto doesn’t match the expectations of what an African writer should be. (...)”, cf. <http://www.magical-realism.com>, consultado a 12/01/2010.

seemingly straight-forward murder of the director”, ou seja, dá a entender que considera as palavras do texto em Inglês (escritas por David Brookshaw) como se tivessem sido escritas por Mia Couto. Venuti alerta exactamente para a recorrência desta prática (cf. Venuti, 2002: 8), que sucede também em outros países. Segundo o mesmo autor, esta é uma das práticas que contribuem para tornar invisível o tradutor e o seu trabalho.

Creio que o facto de não ter encontrado mais recensões críticas acerca de *Under the Frangipani* se deve, em primeiro lugar, à marginalidade da obra e, em segundo lugar, a ter sido o primeiro romance do autor publicado em Inglês.

## **2.2 - Diferenças estruturais entre as edições portuguesa e inglesa**

Apesar de se tratar da mesma obra, é interessante verificar que as diferenças existentes entre a edição portuguesa e a edição inglesa transmitem uma imagem característica, associada à ideologia da própria editora ou da colecção em que a obra se insere.

No que toca ao tamanho, a edição portuguesa e a edição inglesa são muito semelhantes, sendo ambas edições em capa mole. No entanto, enquanto a edição portuguesa é em papel branco “convencional”, a edição inglesa é em papel que aparenta ser reciclado, proveniente de “well-managed forests and other controlled sources”, com o carimbo do Forest Stewardship Council, uma organização não governamental empenhada em promover a gestão responsável dos recursos florestais em todo o mundo. Esta clara preocupação ambiental enquadra-se bem na política de uma editora que se pretende “alternativa” e ecológica.

Ambas as edições apresentam uma figura na capa. A edição portuguesa apresenta uma ilustração da autoria de Ivone Ralha representando uma árvore estilizada, que parece ser uma árvore da savana, com vultos de pessoas por baixo dos ramos, sobre o fundo azul escuro que caracteriza a colecção Uma Terra Sem Amos. É um desenho que transmite uma noção de etnicidade africana inconfundível. O desenho continua na badana da capa, onde há também o que parece serem flores, eventualmente as flores do frangipani referidas na obra. No entanto, por estarem na parte de dentro da capa, passa despercebida a referência. Na badana aparece também a fotografia de Mia Couto. Na parte superior da capa surge o nome de Mia Couto, logo abaixo vem o título da obra,

bem destacado a amarelo, e a referência de que se trata de um romance. Na parte inferior da capa foi colocado o logótipo da editora Caminho e o nome da colecção em que a obra se insere: Uma Terra Sem Amos.

A edição inglesa apresenta a imagem de um tronco humano, que aparenta ser masculino, de cor negra sobre fundo amarelo, à qual se sobrepõem a amarelo os veios de uma folha, numa forma que quase se assemelha ao sistema circulatório humano. É uma ilustração da autoria de Carmen Aléman, muito chamativa e que provoca grande impacto visual. Numa faixa que atravessa a capa a meio, consta o nome da obra, o nome do autor em letras gordas cor-de-rosa, bem como um comentário muito favorável de Doris Lessing, vencedora do Prémio Nobel de Literatura em 2007, à obra de Mia Couto (*vide* nota 22).

No que toca à contracapa, a da edição portuguesa é toda azul escura, apenas com o código de barras e o ISBN na parte inferior. Na badana da contracapa surge um excerto da obra, característica que respeita as convenções editoriais portuguesas. Por sua vez, a contracapa da edição inglesa é escura, igualmente com as nervuras de uma folha. Parece tratar-se de uma ampliação da imagem da capa. Sobre a imagem foi colocado um breve apanhado da história e um elogio ao autor, para aguçar o apetite dos leitores. Em seguida, há uma frase de Henning Mankell<sup>29</sup>, bem como extractos de recensões críticas do *Times Literary Supplement* e da revista *New Statesman*, procedimento convencional para os livros editados em países de língua inglesa. Mais abaixo, em letras mais pequenas, surge a indicação de que se trata de uma tradução de David Brookshaw. Ao fundo da capa, surge um quadro com o logótipo da editora Serpent's Tail, a indicação de que se trata de um livro de ficção, o preço de referência para o Reino Unido, Estados Unidos e Canadá, o ISBN e dois códigos de barras. Além disso, é também visível a marca do Arts Council (um dos patrocinadores da publicação), os créditos da fotografia da capa e o site da editora. Estas diferenças devem-se sobretudo às regras e convenções editoriais vigentes em Portugal e Inglaterra.

Por dentro, os dois livros apresentam algumas diferenças. Na edição portuguesa, a primeira folha está em branco, seguindo-se-lhe uma folha apenas com o título da obra, cujo verso está preenchido com uma listagem das obras do autor publicadas até 2001 (data de publicação da 6ª edição, a que vai ser sujeita a análise no presente trabalho) e que também inclui a referência aos prémios obtidos pelo autor até esse momento. A

---

<sup>29</sup> “A mysterious and surreal epic”. Henning Mankell é um escritor sueco de grande sucesso internacional, activista e director artístico do Teatro Avenida, em Maputo.

terceira folha replica os escritos da capa e o verso é ocupado pela informação editorial. A quarta folha contém as duas epígrafes da obra. Segue-se uma folha com o índice, e só depois começa a obra propriamente dita, na página 11.

Na edição inglesa, a primeira folha está preenchida (frente e verso) com uma breve biografia de Mia Couto e com elogios aos respectivos romances que foram traduzidos para Inglês (*Under the Frangipani*, *The Last Flight of the Flamingo* e *Sleepwalking Land*, todos eles publicados pela editora Serpent's Tail). A segunda folha contém o título, o nome do autor, referência ao tradutor e o logótipo da editora, e o verso está ocupado pela informação editorial e por referências aos patrocinadores. É de salientar que esta publicação teve o apoio e patrocínio de várias instituições, nomeadamente o Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, o Portuguese Trust e o Arts Council of England. A terceira folha contém o índice. A quarta folha contém um prefácio escrito por Henning Mankell acerca de Mia Couto, intitulado “White body, black soul”. A quinta folha contém as duas epígrafes, ao que se segue a página 1, onde se inicia, finalmente, a obra propriamente dita<sup>30</sup>.

É curioso verificar que a edição inglesa inclui um significativo número de elogios de escritores famosos e galardoados, bem como de recensões positivas às várias obras do autor traduzidas para Inglês. Para além de esta ser uma prática corrente nos países de língua inglesa, como Mia Couto é desconhecido da grande maioria do público britânico, creio que a editora possa também ter sentido a necessidade de o validar perante os leitores, para lhes estimular a curiosidade de ler um autor que não pertence ao *mainstream*. Neste contexto, a opinião de autores galardoados e amplamente conhecidos do público-alvo poderá ser mais persuasiva do que as recensões realizadas apenas pelos jornais e revistas. Em Portugal, o caso é obviamente diferente, porque, para além de as convenções editoriais serem diferentes, Mia Couto é já um autor amplamente reconhecido pelo público.

O texto em si não apresenta diferenças gráficas de maior nas edições portuguesa e inglesa. Há apenas dois aspectos a salientar: em primeiro lugar, os capítulos são numerados por extenso na edição portuguesa (“Primeiro capítulo”, e assim sucessivamente), enquanto na edição inglesa são utilizados algarismos (“1”, “2”, e assim sucessivamente); em segundo lugar, o texto da edição portuguesa está justificado (alinhado com as margens da página), sendo que na edição inglesa o texto está alinhado

---

<sup>30</sup> As páginas anteriores à página 1 estão identificadas por numeração romana.



à esquerda. Creio que estas características representam mais um traço da natureza “alternativa”, menos convencional e mais informal da editora Serpent’s Tail, em oposição à editora Caminho.

No final do livro há algumas diferenças dignas de nota. A edição portuguesa termina com uma lista de títulos da colecção Uma Terra Sem Amos, enquanto a edição inglesa termina exactamente na última página do texto, imediatamente antes da contracapa. Mas a diferença mais marcante é que a edição portuguesa contém um glossário de termos de origem moçambicana usados ao longo do texto, que é inexistente na edição inglesa. Este facto suscita algumas questões, nomeadamente: se não há um glossário na edição inglesa, como é que o tradutor resolveu a questão dos termos de origem moçambicana (por exemplo, “xipoco” ou “xicuembo”)? Optou por explicitações internas, ou decidiu utilizar palavras inglesas com um significado aproximado? A resposta a estas e outras questões encontra-se no capítulo 4, dedicado à análise de exemplos do texto.

### **2.3 – Caracterização da obra**

*A Varanda do Frangipani* conta a história de um inspector da polícia, Izidine Naíta, que é enviado para o forte de São Nicolau, antigo forte português à beira-mar transformado em asilo para velhos sem casa e sem família, para averiguar as causas da morte do director, um homem corrupto e cruel, de seu nome Vasto Excelêncio. O forte é um local isolado e de difícil acesso, cercado por mar de um lado e terrenos cravejados de minas do outro, herança das guerras vividas no país. Lá, o polícia entrevista os habitantes do forte, mas vê-se confrontado com relatos contraditórios e que parecem destituídos de sentido, que não contribuem para solucionar a investigação, pois, inesperadamente, todos os suspeitos assumem individualmente as culpas da morte de Vasto Excelêncio.

A história começa de forma invulgar e inesperada, com o relato de Ermelindo Mucanga, xipoco (uma espécie de fantasma ou alma penada<sup>31</sup>) de um carpinteiro, contratado durante o regime colonial para trabalhar no forte de São Nicolau, que morreu na altura da independência de Moçambique e foi enterrado debaixo de uma

---

<sup>31</sup> A palavra “xipoco” consta do glossário apenso à edição portuguesa, onde é definida como “fantasma”.

frangipaneira<sup>32</sup> na varanda do forte. Contudo, como foi enterrado longe dos antepassados e sem as cerimónias fúnebres adequadas, transformou-se em xipoco. É esta personagem improvável que entra no corpo de Izidine Naíta e nos narra parte dos acontecimentos, tal como são vistos pelo polícia e por si próprio. Os restantes acontecimentos são narrados na primeira pessoa, em diferentes capítulos, pelos habitantes do forte que participam na história: quatro velhos (Navaia Caetano, Domingos Mourão, Nhonhoso e Nãozinha), a esposa do director (Ernestina) e a enfermeira do asilo (Marta Gimo).

Izidine Naíta é um polícia da cidade, educado fora de Moçambique e não está familiarizado com as tradições e os costumes do seu próprio país. Ao ser enviado para este local, sente-se isolado e deslocado, pois não compreende e não consegue comunicar devidamente com as restantes personagens. Izidine representa as gerações modernas, educadas segundo padrões ocidentais, que se afastaram e cortaram os laços com os costumes tradicionais e com os antepassados. São Marta Gimo e Ermelindo Mucanga que o ajudam a estabelecer essa ligação difícil, mas essencial para descobrir a sua própria identidade.

Os habitantes da fortaleza de São Nicolau são seres alienados, sem família e sem casa, com fortes ligações à terra e aos antigos costumes, e que não se enquadram no mundo moderno. Eles representam o passado de Moçambique, uma variada teia de relações humanas e de crenças, a memória intrínseca do país. São personagens híbridas e multifacetadas, que reúnem em si características aparentemente irreconciliáveis, mostrando que não é possível definir as pessoas por categorias estanques. O primeiro residente entrevistado por Izidine Naíta é Navaia Caetano, um velho que se comporta como uma criança, talvez símbolo de uma nação que nasceu há pouco tempo como país independente, apesar de ter tradições e raízes antiquíssimas. Segue-se Domingos Mourão, ou Xidimingo, como é tratado pelos outros residentes do forte, um português que não regressou a Portugal quando se deu a independência de Moçambique. É um ser que, no seu contexto pós-colonial, se encontra na fronteira entre ser português e sentir-se moçambicano, pois criou raízes na sua terra de acolhimento. Por um lado, ainda sonha com Portugal, mas não pode nem quer partir, pois já não se identifica com o seu país de origem, por outro, possui um sentido de pertença à terra onde se encontra, apesar

---

<sup>32</sup> Uma árvore tropical de flores muito perfumadas, que consta no glossário da edição portuguesa como: “Frangipani: árvore tropical que perde toda a folhagem no período da floração. Pertence ao género *Plumeria*”.

de ser considerado estrangeiro pelas personagens moçambicanas (como também refere David Brookshaw, em “The Power of the Story in Post-Colonial Fiction”<sup>33</sup>). O terceiro entrevistado é Nhonhoso, um negro que representa a tradição e a lógica africanas, diferentes das ocidentais, e que muitas vezes entra em confronto com o português Domingos Mourão. Izidine entrevista depois Nãozinha, uma feiticeira, sabedora das tradições e dos costumes tipicamente africanos, mas que não acredita totalmente nos seus próprios poderes. Segue-se o relato de Ernestina, a esposa do director do asilo, que é uma personagem dotada de grande humanidade e sensibilidade. Curiosamente, ela não faz o relato pessoalmente, mas sim por intermédio de uma carta que deixa a Marta. Apesar disso, é um relato na primeira pessoa, como uma entrada de um diário, e assemelha-se aos testemunhos orais das restantes personagens. Marta Gimo, enfermeira, foi enviada para o asilo por castigo, mas afeiçoou-se aos habitantes do forte. Ela também é entrevistada, mas está presente ao longo de toda a história, ajudando Izidine Naíta a compreender os velhos e a situação deles, bem como a importância do passado e das tradições na criação de uma identidade própria - tanto de Izidine como, por extrapolação, do país em formação que é Moçambique.

Vasto Excelência, o director do asilo que morreu em circunstâncias misteriosas, é um mulato que representa todos os defeitos do colonialismo transpostos para as elites moçambicanas no período pós-independência e pós-guerra civil. É corrupto e maltrata os habitantes frágeis do asilo, perseguindo apenas os seus próprios interesses. Tem especial desprezo por Domingos Mourão, por este ser branco e português. Tal como em outros textos, Mia Couto utiliza as suas histórias para fazer uma crítica social, mostrando que a cor da pele não pode ser articulada de forma simplista com as crenças e atitudes de uma pessoa.

No final da obra, apesar de se descobrirem os negócios pouco claros do director, o mistério da sua morte e desaparecimento permanece por esclarecer, prevalecendo uma sensação de impunidade (porque o crime não foi resolvido) e de inacabamento (porque a obra termina sem que a história tenha um final concreto). O forte ficou praticamente destruído, tal como Moçambique depois da guerra civil. No entanto, há esperança: os acontecimentos têm o final em aberto – tal como acontece com Moçambique, que está apenas no início da sua história como país independente. Transparece, apesar de tudo, a ideia de que um ciclo se completou: os velhos habitantes do forte juntam-se ao espírito

---

<sup>33</sup> BROOKSHAW, David (2005). “The Power of The Story in Postcolonial Fiction: The Novels of Brian Castro and Mia Couto”, *Revista de Cultura*, 13.

de Ermelindo Mucanga, os vivos comunicam com os antepassados, tal como deve acontecer de acordo com as crenças africanas, e a morte gera vida, sob a forma da árvore do frangipani, que renasce das cinzas; Izidine compreende um pouco melhor as suas origens e pode a partir daí construir a sua identidade. A criação de uma identidade própria é uma questão fundamental no contexto moçambicano, como se pode depreender das palavras do autor:

Em Moçambique nós vivíamos e vivemos ainda o momento épico de criar um espaço que seja nosso, não por tomada de posse, mas porque nele podemos encenar a ficção de nós mesmos, enquanto criaturas portadoras de História e fazedoras de futuro. Era isso a independência nacional, era isso a utopia de um mundo sonhado. (Couto, 2009: 116)<sup>34</sup>.

O romance *A Varanda do Frangipani* tem características que o tornam surpreendente e único. É uma obra que tem forma escrita, como sucede na tradição literária ocidental, mas que está escrita como se as personagens estivessem a transmitir informações e ensinamentos directamente umas às outras ou ao próprio leitor, como sucede na tradição oral africana. Ou seja, pode concluir-se que Mia Couto misturou a tradição literária herdada da cultura portuguesa com a tradição oral de raízes africanas, pois, tradicionalmente, as histórias e os ensinamentos passam de geração em geração através de contos que os mais velhos e mais sábios transmitem sob a forma de narrativas orais aos mais novos. Como o próprio autor refere:

[...] sou um escritor africano, branco e de língua portuguesa. Porque o idioma estabelece o meu território preferencial de mestiçagem, o lugar de reinvenção de mim. Necessito inscrever na língua do meu lado português a marca da minha individualidade africana. Necessito tecer um tecido africano e só o sei fazer usando panos e linhas europeias. (excerto do artigo “Auto-retratos”, *Jornal de Letras*, 08/10/1997, *apud* Cavacas, 1999: 5)<sup>35</sup>

Outra característica relevante da obra é o facto de o autor colocar as personagens africanas a falar precisamente em língua portuguesa. Essa é, na realidade, uma ilusão

---

<sup>34</sup> COUTO, Mia (2009). *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho.

<sup>35</sup> CAVACAS, Fernanda (1999). *Mia Couto: Brincadeira Vocabular*. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões.

literária (bastante utilizada também por outros autores)<sup>36</sup>, pois apenas uma minoria da população moçambicana fala Português. Mas o aspecto surpreendente desta característica é que Mia Couto não utiliza só o Português padrão europeu. Há uma grande dinâmica linguística resultante de um discurso híbrido em que se misturam formas do Português europeu (língua materna do autor), do Brasil (por influência de escritores brasileiros, como por exemplo Guimarães Rosa ou Jorge Amado – cf. Couto, 2009: 70 e 115) e do Português de Moçambique, com palavras de outras línguas moçambicanas. A acrescentar a estes factores, há também a criatividade linguística manifesta na formação de novas palavras e de novos significados, que surpreendem o leitor a todo o momento. Esta é uma estratégia consciente do autor, que defende que “não tem que haver um polícia de trânsito, a regulamentar a língua, dizendo: «Por aqui não se pode andar.» Pode tudo!” (*apud* Chabal, 1994: 291)<sup>37</sup>.

Todas estas características fornecem uma textura muito própria às obras e fazem com que haja sempre um factor de surpresa e de ligeiro sobressalto associado à leitura dos textos deste autor - o que constitui um desafio adicional para o tradutor.

No que toca ao género literário, esta história enquadra-se nos romances policiais de ficção. A história contém todos os ingredientes típicos dos romances policiais: uma vítima, um polícia, vários suspeitos e uma personagem feminina que desperta o interesse do polícia. No entanto, a história desenrola-se de forma invulgar. Não há a sequencialidade e causalidade de acção características dos clássicos do género, sendo uma narrativa que se poderia enquadrar na estrutura dos contos orais. A acção começa com a ida do polícia para o forte, local onde entrevista os respectivos habitantes, sem no entanto conseguir chegar a qualquer conclusão acerca da sua investigação. De facto, nem sequer há uma “acção” propriamente dita, pois na realidade o polícia só recolhe os depoimentos dos velhos. A história termina no mesmo local onde começou, depois de várias peripécias que só geram confusão. Além do mais, as personagens não se comportam como seria de esperar - pelo menos, não como as personagens das formas mais tradicionais do género: todos os suspeitos se dão como culpados, todos contam histórias inverosímeis que não resolvem as suspeitas do polícia, a personagem feminina por quem ele se sente atraído confunde-o (parecendo estar ora do lado dele, ora contra

---

<sup>36</sup> Pede-se ao leitor que, temporariamente, acredite no que está a ler, ainda que seja pouco plausível. Em Português, este fenómeno designa-se por “uma voluntária suspensão da incredulidade”, e tem origem na expressão inglesa “willing suspension of disbelief”, formulada pelo poeta Samuel Taylor Coleridge. Cf. <http://www.culturgest.pt/actual/delfimsardo.html>, última consulta a 02/03/2010.

<sup>37</sup> CHABAL, Patrick (1994). *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, pp. 274-291.

ele), o polícia fica desorientado e sem saber como proceder e, no final, o crime permanece sem ser resolvido.

A nível metafórico, esta história pode considerar-se espelho do estado dos acontecimentos e do sentimento da população em Moçambique na altura em que a obra foi escrita, como aliás também afirma Brookshaw em “The Power of the Story” (2005: 146-147). Moçambique é um país que viveu grandes mudanças num breve período de tempo: depois de ter estado sob o domínio colonial durante cinco séculos<sup>38</sup>, deu-se início a uma guerra de libertação que durou cerca de 10 anos, após os quais o país se tornou independente, em 1975. Instituiu-se um regime socialista de partido único. No entanto, em 1976, a euforia pela libertação deu lugar a uma guerra civil extremamente violenta que durou cerca de 16 anos e que deixou o país devastado e dividido<sup>39</sup>. Desfizeram-se os ideais da utopia socialista inspiradores do movimento de libertação e, a partir de 1986, fez-se uma transição rápida para o liberalismo económico, considerado uma política mais adequada ao tempo presente do que o socialismo. Depois de ser assinado o acordo geral de paz, em 1992, foi instituída uma democracia parlamentar. Em 1994 foram realizadas as primeiras eleições multipartidárias<sup>40</sup>. Todos estes acontecimentos e mudanças, que ocorreram ao longo de aproximadamente 20 anos, deixaram marcas na população. É compreensível que, em 1996, ano de publicação de *A Varanda do Frangipani*, o país se encontrasse numa situação de fragilidade política e económica, de confusão (devida a todas as mudanças anteriormente referidas) e de divisão interna (devida à guerra, pois os conflitos entre as populações não se esquecem facilmente). Moçambique não é uma nação homogénea, em que os povos tenham lutado juntos para estabelecer as fronteiras. É uma nação constituída por comunidades e povos diversos e dispersos, cada um com as suas tradições e culturas, que não são fáceis de harmonizar com a nova cultura moderna e ocidentalizada que se tem vindo a desenvolver nas cidades, fruto dos acontecimentos históricos e da globalização. Moçambique é um país recente e que ainda está a definir o seu rumo.

Posto isto, pode deduzir-se que, em *A Varanda do Frangipani*, o polícia Izidine Naíta faz uma viagem interior relevante – uma viagem em busca das suas origens - e o fim da história marca na realidade aquilo que Brookshaw designa por “the passing of an

---

<sup>38</sup> Apesar de o domínio português ter sido frágil, incapaz de unificar Moçambique, que ainda hoje é constituído por muitos povos diferentes.

<sup>39</sup> Moçambique estava numa situação de divisão interna devido à luta armada e ao conflito entre as duas forças políticas principais, FRELIMO e RENAMO.

<sup>40</sup> Dados retirados de <http://www.portaldogoverno.gov.mz/>, <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mo%C3%A7ambique> e <http://www.nkhoswe.org/spip.php?article54> última consulta a 14/01/2010.

age and a new beginning” (Brookshaw, 2005: 148), ou seja, uma etapa de maior harmonia com os valores culturais próprios de Moçambique, antigos e modernos, decorrentes da consciencialização e aceitação de todos os aspectos históricos e sociais anteriormente mencionados. O facto de o fantasma de Ermelindo Mucanga regressar à terra e levar consigo os velhos residentes do asilo, para finalmente todos descansarem em paz, pode simbolizar que pelo menos um objectivo foi cumprido: eles transmitiram os seus saberes, o conhecimento foi comunicado à geração seguinte. Deste modo, o ciclo da vida recomeça, a terra pode renascer e começar de novo a dar frutos, as gerações futuras sabem qual é o seu passado e a sua identidade. O final da história, que, como já foi referido, ocorre exactamente no mesmo local onde a história começou, debaixo da frangipaneira que sobreviveu à destruição do forte, tem o valor simbólico de esperança no futuro.

No artigo “Frontiers crossed and frontiers lost”<sup>41</sup>, David Brookshaw sugere que, para além do sentimento de alienação e desorientação decorrentes da guerra civil e da instabilidade política vivida em Moçambique, este texto fala também da natureza ambígua e fluida da identidade do povo moçambicano (cf. Brookshaw, 2004: 251), aspectos aos quais Rothwell acrescenta, no artigo “Fuzzy Frontiers”, o factor de subversão das dicotomias e das fronteiras impostas pelo antigo poder colonial (cf. Rothwell, 1998: 56), características que desafiam as expectativas dos leitores a vários níveis. Em “Frontiers crossed and frontiers lost”, Brookshaw defende ainda que a noção de ambiguidade e fluidez da identidade do povo moçambicano é veiculada pela utilização da fantasia e de verdades múltiplas (em oposição ao realismo convencional), pelo recurso ao absurdo e incongruente, pelo hibridismo linguístico e pela exploração das técnicas dos contos orais, mas também pela utilização de metáforas de fronteira, por exemplo o rio e o mar, que sinalizam a identidade em mutação constante, e muitas vezes paradoxal, dos indivíduos num ambiente pós-colonial<sup>42</sup> (cf. Brookshaw, 2004: 252). As fronteiras ou demarcações referidas por Rothwell no artigo de introdução à revista *Portuguese Literary & Cultural Studies 10* - escrita/oralidade, mar/terra, realidade/fantasia (cf. Rothwell, 2003: xvii) – são instâncias que, de acordo com Brookshaw, tanto servem para separar como para unir, são o local onde diferentes

---

<sup>41</sup> BROOKSHAW, David (2004). “Frontiers crossed and frontiers lost: some thoughts on the fiction of Mia Couto and José Eduardo Agualusa”, in Ribeiro, Margarida Calafate (Ed.) et al. *A Primavera Toda Para Ti*. Lisboa: Presença.

<sup>42</sup> Símbolos de fluidez e liberdade (cf. Brookshaw, 2004: 252); elementos que funcionam como ponto de contacto e de miscigenação, mas também como obstáculo e símbolo da diferença entre os indivíduos e os povos.

influências culturais se misturam, mas também o local onde se está a formar uma espécie de identidade nacional (cf. Brookshaw, 2004: 253). Esta capacidade de mestiçar categorias e atravessar fronteiras é uma das características mais marcantes da prosa de Mia Couto, possuidora daquilo que Jan Nederveen Pieterse define como “a destabilizing hybridity that blurs the canon, reverses the current, subverts the centre” (*apud* Brookshaw, 2005: 148), que é uma característica fundamental daquilo que se entende por literatura pós-colonial. Segundo Phillip Rothwell, “[t]he notion of borders is key to an understanding of post-colonial Mozambique. Wherever they occur, they reveal an ambivalent nature” e acrescenta que “Couto moves Mozambican literature from the binaries of the colonial era to the in-betweenness of the present day” (Rothwell, 1998: 56 e 59).

Uma das fronteiras que Mia Couto atravessa é a língua portuguesa. Ainda que Mia Couto tenha nascido em Moçambique, se considere moçambicano e tenha lutado pela independência do seu país, e que o Português tenha sido adoptado como língua oficial de Moçambique depois da independência, o facto de o autor utilizar a língua portuguesa para escrever suscita algumas considerações.

Por um lado, o Português é uma língua não autóctone, tendo sido adoptado como língua oficial na tentativa de unificar Moçambique (um país constituído por variados povos que falam línguas diferentes) após a independência, sendo adicionalmente a língua do país colonizador. No artigo “Reevaluating Mozambique”, Rothwell afirma que este facto não contribui, na opinião de alguns críticos, para o povo moçambicano se libertar efectivamente do colonialismo (cf. Rothwell, 2003: xvii). O autor desenvolve este argumento no artigo “Fuzzy Frontiers”, referindo que, apesar de ter sido implementado o ensino de Português em todo o país, a iniciativa não foi muito bem sucedida, pois ainda hoje apenas uma minoria da população, localizada principalmente nas zonas urbanas, fala a língua portuguesa. Por este motivo, há quem afirme que o facto de Mia Couto escrever em Português exclui à partida muitos leitores moçambicanos, uma parte da população que é retratada nas obras do autor, mas que, por não compreender a língua, não consegue aceder aos conteúdos nem pode reagir às obras, não pode entrar num diálogo com o autor, porque a língua funciona como barreira entre eles (cf. Rothwell, 1998: 59). Por outro lado, o Português é a língua materna do autor, a língua dos afectos, aquela que, na minha opinião, consegue exprimir as sensibilidades de forma mais profunda, pelo que faz todo o sentido que Mia Couto escreva em Português.



A língua portuguesa pode funcionar como uma barreira dentro de Moçambique, mas também funciona como meio de divulgação das obras deste autor em diversos países, sejam eles países lusófonos ou outros (por intermédio de traduções). Fundamentalmente, o facto de o autor ser publicado por uma editora portuguesa contribui para a divulgação das suas obras perante um público-alvo localizado fora de Moçambique, ou seja, ultrapassando as fronteiras do próprio país. Assim sendo, Mia Couto consegue alcançar um público internacional muito mais amplo do que se escrevesse numa das línguas autóctones de Moçambique. Este aspecto levanta outra questão, relacionada com o público-alvo das obras de Mia Couto: o autor parece não se dirigir a um público moçambicano, mas sim maioritariamente aos leitores em Portugal (onde se encontra sedeadada a editora que o publica) e aos falantes de Português nos restantes países do mundo, divulgando uma visão própria sobre os acontecimentos e as gentes de Moçambique, um retrato social realizado com auxílio das lentes da imaginação. Esse retrato talvez não seja do agrado de todos os moçambicanos, por não se enquadrar nas normas literárias mais convencionais ou mais revolucionárias<sup>43</sup>, talvez até por não ser um “retrato fiel”.

Em contrapartida, Mia Couto utiliza frequentemente palavras africanas nas suas histórias, o que provoca simultaneamente um afastamento em relação ao leitor lusófono comum sem qualquer conhecimento dessas línguas, que, desse modo, não consegue compreender as palavras sem o auxílio de um glossário que sirva de ponte entre esses dois idiomas. Em “Fuzzy Frontiers”, Rothwell cita Ashcroft, Griffiths e Tiffin, que designaram este processo por “metonymic gap”:

[...] the effect of alien cultures making both their presence and absence felt through the deployment by an author of words from the alien culture into his or her discourse. Words with an African origin found in Couto’s work [...] represent both the parallel African cultures and the lusophone reader’s distance from those cultures. [...] the boundary between African culture and the lusophone reader is breached at the same time as it is highlighted and reinforced. (Rothwell, 1998: 60)

---

<sup>43</sup> A poesia era o género literário mais utilizado pelos escritores moçambicanos durante o período colonial como meio de resistência, pois mais facilmente escapava à censura (cf. DEANDREA, Pietro (1999). “History never walks here, it runs in any direction”. Carnival and Magic in the Fiction of Kojouhar Laing and Mia Couto”, in Linguanti, Elsa; Casotti, Francesco & Concilio, Carmen (Eds.) *Coterminous Worlds: Magical realism and contemporary post-colonial literature in English*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, p. 222).

Este efeito de aproximação e afastamento do leitor lusófono é realçado por duas outras características da escrita de Mia Couto, anteriormente referidas. Em primeiro lugar, pela manipulação da língua portuguesa – por um lado, o leitor identifica-se, e ao mesmo tempo não se identifica, com este tipo de Português que apresenta formas não padronizadas; por outro, a língua é uma ferramenta versátil que pode ser utilizada com vários propósitos e para obter determinados efeitos estilísticos, que podem ser explorados numa vertente criativa, aproveitando as potencialidades poéticas da linguagem, tal como o próprio autor indica:

As línguas servem para comunicar<sup>44</sup>. Mas elas não apenas «servem». Elas transcendem essa dimensão funcional. [...] as línguas que sabemos – e mesmo as que não sabemos que sabíamos – são múltiplas e nem sempre capturáveis pela lógica racionalista que domina o nosso consciente. Existe algo que escapa à norma e aos códigos. Essa dimensão esquiva é aquela que a mim, enquanto escritor, mais me fascina. O que me move é a vocação divina da palavra, que não apenas nomeia mas que inventa e produz encantamento. (Couto, 2009: 16)

Em segundo lugar, o efeito de aproximação e afastamento acima descrito é realçado pela manipulação e subversão dos modelos literários convencionais do ocidente. Estas últimas manifestam-se, de acordo com Chabal, pela utilização de fórmulas associadas à oralidade e ao conto em todas as obras deste autor, incluindo romances; pela referência a espaços de fronteira acima indicados; por um desenrolar dos acontecimentos inesperado ou irreal; por deixar a história sem conclusão ou sem conclusão óbvia; pelo recurso às técnicas do realismo mágico<sup>45</sup>, a alusão a factos mágicos ou sobrenaturais misturados com factos reais (ou hipoteticamente possíveis); e

---

<sup>44</sup> A dimensão comunicativa da linguagem, referida pelo autor, é apenas uma entre muitas outras existentes, que actualmente são menos dominantes e menos comerciais. Estas outras dimensões, por exemplo, a dimensão poética ou a dimensão emotiva, podem ser subversivas em relação às dimensões dominantes e, por isso mesmo, menos atractivas de um ponto de vista comercial.

<sup>45</sup> Sobre esta questão pode citar-se Pietro Deandrea que, a propósito da literatura africana anglófona, afirma: “One of the very few attempts to give a theoretical account of magical realism in anglophone African literature is represented by the Nigerian critic-novelist Kole Omotoso’s *The Form of the African Novel* (1979 [pág. 26]), where the definition ‘marvellous realism’ is employed. The concept in question is interpreted in its ontological and historical implications as ‘the juxtaposition of the belief system of one archaic economic and social system side by side with the belief system of another economic and social system, this time capitalism.’” (Cf. Deandrea. 1999: 209). A esta tentativa de definição pode acrescentar-se a utilização da subversão das dimensões temporais, espaciais, biológicas, ou outras, típicas do pensamento realista, com a intenção de fazer uma crítica social.

pela utilização de excentricidades linguísticas (cf. Chabal, 2004: 256-260)<sup>46</sup>. A estes aspectos de manipulação e subversão dos modelos literários convencionais do ocidente, Brookshaw acrescenta a provocação e desafio ao essencialismo e à generalização, como forma de resistência às noções impostas “de cima”<sup>47</sup>; a ficcionalização dos acontecimentos na tentativa de esquecer eventos traumáticos do passado e de reinventar a história por intermédio da imaginação e do sonho (cf. Brookshaw, 2005: 143), de forma a exorcizar “the ghosts of the past which still haunt Mozambique, and therefore to effect some sort of reconciliation with that past” (Brookshaw, 2005: 147).

Outro tipo de fronteira que Mia Couto atravessa está relacionado com as dicotomias herdadas das formas de pensamento ocidental, ou seja, categorias que racionalizam e compartimentam tudo o que nos rodeia. Por exemplo, poesia/prosa, escrita/oralidade, tradição/modernidade, passado/presente, realidade/fantasia, entre muitas outras. Estas dicotomias, de acordo com Boaventura de Sousa Santos, escondem sempre uma relação hierárquica (cf. Santos, 2002: 6-7). No entanto, segundo Brookshaw, em todas as obras de Mia Couto se verifica “a breaking down of binaries and a blurring of borders between storyteller and listener, author and reader” (Brookshaw, 2005: 148). No caso de *A Varanda do Frangipani*, este esbater de fronteiras e de dicotomias está patente ao longo de toda a obra. Por exemplo: os capítulos em que os habitantes do forte são entrevistados são, na sua totalidade, constituídos pelo monólogo da personagem entrevistada, como se esta estivesse a contar um conto, e onde apenas se depreende a presença do polícia que recolhe o depoimento, sem haver uma interação explícita entre eles. Estes monólogos também podem ser interpretados como sendo uma mensagem do autor para o leitor, veiculada sob a forma de um conto e obedecendo à função didáctica dos contos. Além disso, todas as personagens da obra se encontram “between two worlds and without a world” (Brookshaw, 2005: 148). Izidine Naíta, por exemplo, encontra-se numa situação cultural entre a educação ocidental que recebeu e o mundo tradicional dos seus antepassados, que não compreende; Ermelindo Mucanga é uma personagem que se encontra entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos; todos os velhos habitantes do forte são seres que, por serem velhos e estarem isolados, dizem coisas que já não se sabe se são realidade ou fantasia, ou mesmo fruto da senilidade; Domingos Mourão é o colonizador

---

<sup>46</sup> CHABAL, Patrick (2004). “Karingana ua Karingana: Mia Couto as a story teller” in Ribeiro, Margarida Calafate (Ed.) et al. *A Primavera Toda Para Ti*. Lisboa: Presença.

<sup>47</sup> Ou seja, pelos países colonizadores.

branco que criou raízes em Moçambique, de tal modo que até lhe foi atribuído um nome moçambicano (Xidimingo); Navaia Caetano é um velho que se comporta como criança; Nãozinha, a feiticeira, transita entre o estado sólido e o estado líquido; Ernestina está presente por intermédio da carta que escreveu, ao mesmo tempo que está fisicamente ausente do forte; Marta Gimo está também numa situação intermédia, fazendo o papel de mediadora e intérprete entre Izidine e os velhos; o administrador Vasto Excelêncio, além de ser mulato (uma mistura de raças), é uma personagem que se encontra numa posição de poder, mas que abusa desse mesmo poder, maltratando as restantes personagens e olhando apenas aos próprios interesses.

Rothwell afirma que todos estes factores da escrita de Mia Couto nos fazem aperceber de que a cultura contemporânea de Moçambique é caracterizada por um complexo sincretismo cultural (cf. Rothwell, 2003: xvii) e desafiam os leitores ocidentais a atravessar os limites da sua realidade, ou seja:

[...] to leave behind the scientific constraints of their empirical culture and to enter a realm where things really are perceived differently. [...] By challenging reality, the text invites the reader to consider reality. [...] Generally, it is Western perceptions of reality that are called into question not by African cultures but by the *interaction* of Western and African cultures in a way that distorts the integrity and delineation of both. (Rothwell, 1998: 61)

Basicamente, o contacto com os textos de Mia Couto, seja em Português, Inglês, ou outra língua, ajuda os leitores a terem um vislumbre de um “universo de outros saberes”, aquilo que Mia Couto descreve da seguinte forma pelas suas próprias palavras, referindo-se ao contacto com as gentes de regiões remotas do seu país no decurso da sua actividade profissional como biólogo: “Nessas regiões encontro gente que não sabe ler livros. Mas que sabe ler o seu mundo. [...] Nessas visitas que faço à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e a afastar-me das minhas certezas” (Couto, 2008: 17). Não será esse mesmo o propósito da literatura: a abertura de horizontes, a aprendizagem de outras maneiras de ser e de perceber a realidade, de modo a ter um conhecimento mais profundo do mundo que nos rodeia?

### 3 - Problemas de tradução da obra de Mia Couto para Inglês

Ao longo da minha pesquisa tenho verificado que uma das opiniões mais comuns em relação às obras de Mia Couto é que estas são muito difíceis, se não mesmo impossíveis de traduzir. David Brookshaw, tradutor das obras deste autor para Inglês, conhece essas opiniões, mas não partilha das mesmas.

O que os leitores e críticos de língua portuguesa mais apreciam e consideram que se perde na tradução por não se conseguir transpor para outra língua é aquilo que Rothwell designa por “*linguagem cotidiana*, a unique blend of day-to-day cadences and speech patterns of those around him mixed with a highly individual intellectual style, which rejoices in enriching the language system through undermining its rules” (Rothwell, 1998: 60).

Na obra *Mia Couto: Brinciação Vocabular*, Fernanda Cavacas especifica que este uso inovador da língua portuguesa advém fundamentalmente da conjugação de aspectos como a forma oralizante do discurso, a organização sintáctica do texto, os variados recursos estilísticos que veiculam polissemias e o léxico (criado sempre com base nas regras da língua portuguesa) (Cavacas, 1999: 16).

O facto é que, melhor ou pior, Mia Couto está traduzido em mais de 20 línguas diferentes. E ainda que se possa admitir que será mais fácil traduzi-lo para línguas românicas, em que os jogos de palavras podem resultar semelhantes precisamente devido à semelhança entre as próprias línguas, David Brookshaw traduziu-o para Inglês, uma língua que tem um funcionamento muito diferente do Português, tanto a nível fonológico, morfológico e sintáctico como a nível gramatical. Fundamentalmente, David Brookshaw defende que traduzir não é uma tarefa impossível e que deve ser feita uma abordagem criativa à tradução, tal como se pode verificar no seguinte excerto do artigo “Translating Mia Couto: The Need for a Creative Approach”<sup>48</sup>, que o tradutor reiterou no congresso WALTIC - Writers’ and Literary Translators’ International Congress, que decorreu em Junho-Julho de 2008, em Estocolmo<sup>49</sup>:

---

<sup>48</sup> BROOKSHAW, David (2006). “Translating Mia Couto: The Need for a Creative Approach”, in *In Other Words – The Journal for Literary Translators*, no. 27.

<sup>49</sup> BROOKSHAW, David (2008). “Some Thoughts on Translating Mia Couto”, Writers’ and Literary Translators’ International Congress, WALTIC – The Value of Words.

[...] if the act of translation does involve loss, this does not necessarily mean that all is lost. It is the responsibility of the translator to claw back through his or her creative endeavour, something that will keep the gap between the original and the new, translated version as narrow as possible. (Brookshaw, 2006: 59 e 2008)

O conceito de criatividade aplicada à tradução está intimamente relacionado com as abordagens pós-coloniais da tradução, por exemplo com o canibalismo brasileiro e a transcrição de Haroldo de Campos - a tradução deixa de ser vista como uma actividade secundária e derivativa, para passar a ser considerada uma forma de apropriação, uma re-escrita, uma “transcrição” ou “transtextualização” do texto de partida. Em “Liberating Calibans”<sup>50</sup>, Else Vieira utiliza a terminologia de Haroldo de Campos e defende que “[t]ranslation as transtextualization or transcreation demythicizes the ideology of fidelity. If translation transtextualizes, it is no longer a one-way flow” (Vieira, 1999: 110).

### 3.1 - Problemas referenciados pelo tradutor

Em diversos artigos acerca deste assunto, Brookshaw identifica os dois aspectos principais que colocam maiores dificuldades ao traduzir Mia Couto. O primeiro aspecto prende-se com a criatividade linguística. Tal como o próprio tradutor afirma, “[o]ne of the features of his linguistic experimentation is the combination of words in Portuguese to produce new hybrid meanings, but also new sounds” (Brookshaw, 2008), ou seja, “the neologisms, play on words and puns which characterise his writing” (Brookshaw, 2006: 56). Isto remete-nos para questões linguísticas ligadas à experimentação e às capacidades plásticas da língua: a criação de palavras novas (p. ex. “inutensílios”, “carpinteirava”, “atrapalhaço”); a utilização de jogos de palavras com recurso a hominímia (p. ex. “banco” de jardim e “banco” instituição bancária); a alteração de frases feitas (p. ex. “pelas outras palavras”, “morto ao tiro”, “seria roído pelas próprias unhas”) e expressões idiomáticas (p. ex. “custasse os olhos e a cara”); rimas e aliterações (p. ex. “do extremo à extremidade”, “a nação carecia de encenação”,

---

<sup>50</sup> VIEIRA, Else Ribeiro Pires (1999). “Liberating Calibans. Readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos’ poetics of transcreation”, in Bassnett, Susan & Trivedi, Harish (Eds.) *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*. London/New York: Routledge.

“proveniências do porvir”); trocadilhos (p. ex. “de paradeiro em desparadeiro”, “cordão desumbilical”).

O segundo aspecto identificado por David Brookshaw prende-se com “the invisible or barely implied cultural context” (Brookshaw, 2006: 57 e 2008), em que se faz referência a facetas históricas, sociais ou culturais específicas, mais ou menos óbvias para os leitores lusófonos, ou para os leitores moçambicanos, mas não necessariamente para leitores de outras línguas.

Os aspectos referidos pelo tradutor confirmam de certa forma as minhas expectativas iniciais relativamente às dificuldades de tradução das obras Mia Couto.

Na comunicação que apresentou no congresso WALTIC, acima referido, Brookshaw descreve algumas estratégias que utilizou para resolver problemas de tradução específicos deste autor. Por exemplo, para lidar com as palavras novas inventadas por Mia Couto, o tradutor afirma que se esforça por utilizar recursos estilísticos paralelos aos utilizados na língua de partida, como se depreende do seguinte excerto:

[...] in English, adjustments would have to be made, not because English is any less elastic or prone to neologisms than Portuguese, but any experimentation must be done in such a way that an anglophone reader would both appreciate the word play and extract meanings from it. (Brookshaw, 2008)

Este inevitável ajustamento às convenções da língua de chegada é efectivamente uma das questões que mais controvérsias gera quando se fala de tradução.

Para exemplificar a forma de lidar com esta questão, Brookshaw remete para palavras de diversos textos de Mia Couto, nomeadamente o título de um dos livros de crónicas, *Pensatempos* (amálgama a partir das palavras *pensar*, *tempo* e *passatempo*), apresentando a seguinte justificação para a sua proposta de tradução:

The combination cannot be reproduced so closely in English, for while we have the word ‘pensive’, meaning to be thoughtful, to ruminate, we cannot combine it with ‘pastime’ with the same effect. Perhaps one answer might be ‘Pensativities’, which would combine the necessary idea of ‘pensiveness’, but also add in resonances of ‘sensitivity’ or even echo the idea of ‘activities’. So

while the reference to time may be lost, it is nevertheless replaced by another suggestiveness based on an English word play. (Brookshaw, 2008)

Neste exemplo, o próprio tradutor chama a atenção para a necessidade de alterar o jogo de palavras devido a limitações de natureza linguística. As palavras formadas por amálgama colocam problemas aos tradutores porque são vocábulos que contêm aquilo que Ana Margarida Nunes e Rosa Lúcia Coimbra designam por “uma condensação semântica que quase sempre ultrapassa a mera soma dos sentidos das palavras de partida, formando-se, no fundo, como que uma mensagem telegráfica, uma mini-mensagem em cada palavra” (Nunes & Coimbra, 2007: 166)<sup>51</sup>. Este tipo de formação de palavras está directamente dependente da morfologia das palavras de partida, e torna-se tanto mais difícil de reproduzir no texto de chegada quanto maiores forem as diferenças morfológicas entre as duas línguas.

A alteração feita pelo tradutor provoca uma mudança dos significados e das conotações e associações de ideias no texto de chegada, mas o tradutor também manifesta a preocupação de o fazer de modo que a solução resulte semelhante e compatível com o jogo de palavras original. Neste caso, as palavras utilizadas em Inglês possuem um registo mais formal do que as palavras utilizadas em Português, o que resulta num jogo de palavras menos leve, infantil, ou brincalhão, mas que é perfeitamente compreensível para os leitores de língua inglesa. A referência do tradutor à presença de outra “suggestiveness” não existente no texto de partida chama também a atenção para o papel criativo da tradução na negociação de “perdas e ganhos”.

Outro exemplo, indicado de forma recorrente pelo tradutor nos artigos que escreveu acerca deste assunto, refere-se à utilização das palavras homónimas *banco* (de jardim) e *banco* (instituição financeira) no conto *Velho com jardim nas traseiras do tempo*, em que a personagem principal é um sem-abrigo que vive num banco de jardim, jardim esse que vai ser arrasado para poder ser construída a dependência de um banco. Ao saber da notícia, ele fica contente, porque pensa que vai ficar a cuidar do jardim do novo banco, afirmando “ando de banco para Banco”. O tradutor defende que “[i]n almost all cases word play in Portuguese (that is the play on two separate meanings of the same word) cannot be reproduced in English, and a strategy has to be found to

---

<sup>51</sup> NUNES, Ana Margarida; COIMBRA, Rosa Lúcia (2007). “Um Estudo da Amálgama e do seu Valor Metafórico em Mia Couto”, in Actas del VI Congreso de Lingüística General. Vol. 2, Tomo I, Madrid: Arco Libros.



recreate the playfulness in the target language”. Neste caso, a solução encontrada pelo tradutor foi a seguinte:

[...] to play with a word in English that both trees and banks have in common, namely, ‘branches’, so that with a slight adjustment to the reference to his bench as having been made from the branches of trees, the translation became: ‘I’m going from branch to Branch’. (Brookshaw, 2008).

Este exemplo demonstra que houve um grande esforço criativo por parte do tradutor para encontrar uma solução que se coadunasse com o jogo de palavras em Português e que permitisse o funcionamento da narrativa em Inglês.

No entanto, as alterações feitas pelo tradutor introduzem no texto novos significados que modificam a caracterização do local e da personagem principal. Para que o jogo de palavras resultasse bem em Inglês foi necessário acrescentar informação, a noção de *branches*, o que faz surgir na história uns bancos de jardim feitos de ramos. Deste modo, transmite-se uma ideia de rudimentaridade que é inexistente no original. Adicionalmente, a ideia de ir de ramo em ramo também é inexistente no texto em Português. Posto isto, há significados e associações de ideias em Inglês, diferentes dos que decorrem do texto em Português, que, do meu ponto de vista, podem ser interpretados de uma forma ambígua: por um lado, tal como no original, a personagem principal está muito satisfeita, estando implícita também na tradução a expectativa ingênua de uma futura melhoria de vida veiculada pela utilização de maiúscula na segunda ocorrência de *Banco/Branch*; por outro lado, na minha opinião, a ideia de ir de ramo em ramo na versão inglesa poderá eventualmente trazer associações intertextuais à história de Tarzan. Esta associação de ideias pode trazer referências positivas ao homem “puro”, não contaminado pelos vícios da sociedade; mas Tarzan é também símbolo do homem primitivo, não civilizado, meio animal, facto que pode trazer conotações negativas quando associado a uma personagem negra africana, principalmente sabendo que a história foi escrita e traduzida por homens brancos. Ou seja, há a possibilidade de se ver na versão inglesa uma imagem mais rudimentar associada às personagens africanas desfavorecidas, imagem essa que pode ser extrapolada pelo leitor para as pessoas africanas em geral, o que nos remete para a questão da tradução como veículo de formação e veiculação de identidades culturais (imagem do Outro), abordada anteriormente. Este exemplo prova um princípio da maior importância em qualquer

discussão sobre tradução: que as palavras utilizadas (quer no original, quer na tradução) podem originar no leitor associações de ideias que não foram previstas nem pelo tradutor nem pelo escritor, fazendo com que o texto ganhe vida própria e independente dos seus criadores – uma questão importante na discussão da relação entre “original” (criativo) e “tradução” (imitativa)

Apesar das possíveis leituras imprevistas que referi, é necessário reconhecer e louvar o empenho e o esforço do tradutor, por ter encontrado um jogo de palavras que faz sentido em Inglês e sem o qual o enredo não produziria efeito na língua de chegada.

Para além do problema de tradução decorrente de palavras homónimas, Brookshaw refere no mesmo artigo o facto de ser difícil para o tradutor reproduzir na língua de chegada “both word play and accompanying alliteration”. O exemplo dado pelo tradutor de Mia Couto foi retirado de *O Último Voo do Flamingo/The Last Flight of the Flamingo*.

‘A vila se interrogava – não tivesse ela andanças, mas ao menos valesse heranças.’ In this case, the play on the words ‘andanças’ (wanderings, journeys, but also adventures) and ‘heranças’ (literally inheritances) is reproduced in English through the use of the expression ‘to get one’s leg over’ (be successful in one’s amorous advances) and ‘legacy’, to bring about the following result: “who would end up with the old spinster’s wealth? The townsfolk asked themselves. She hadn’t been legged over, but at least she was worth a legacy”. (Brookshaw, 2008)

A solução encontrada pelo tradutor funciona muito bem: transformou-se a rima “andanças/heranças” num jogo aliterativo “legged/legacy”. Quanto à expressão idiomática “to get one’s leg over”, apesar de ser claramente uma expressão inglesa, creio que se coaduna bem com a natureza coloquial do texto. Neste caso, ocorre apenas uma pequena alteração ao nível semântico: enquanto na versão portuguesa não se tem a certeza acerca das verdadeiras posses da personagem, na versão inglesa transmite-se a ideia de que ela tem de facto muitas posses.

Por último, David Brookshaw refere em diversas ocasiões um exemplo daquilo que designa por “implied cultural context”, também pertencente à obra *O Último Voo do Flamingo*: “Mudam-se os tempos, desnudam-se as vontades”.

The problem here is that any educated Portuguese will recognise this as a play on the words of a sonnet by Camões, ‘Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades’ (‘Times change, our desires change’). But it could be argued that a close, or even, literal translation (‘times change, our desires are laid bare’) fails the original. On the other hand, there would have been little point in trying to find lines from an English poem with which to play, for that might have superimposed too specific a cultural context upon the original. The solution eventually chosen was to distort a well-known English proverb referring to the effects of passing time, but the ending was changed to try and evoke the ‘vontade’ (‘wish’, ‘desire’) of the original: ‘Time and mind wait for no man.’ (Brookshaw, 2008)

Neste exemplo, a utilização do provérbio é equivalente à frase em Português, no sentido em que funciona como máxima ou sentença popular, portanto, parte do património cultural da língua. Na frase em Português, a apresentação de uma alteração linguística criativa por parte de quem escreve provoca um certo sobressalto no leitor, que decorre de um sentimento simultâneo de familiaridade e estranheza. O recurso ao provérbio inglês “Time and tide wait for no man”, com a substituição do termo “tide” pelo termo “mind”, produz um efeito semelhante: o jogo de palavras baseou-se, tal como no original, num fenómeno de assonância (muda-se/desnuda-se; time/mind) que evoca a quase rima do provérbio original (time/tide). Apesar de acrescentar uma alusão implícita ao mar que é inexistente no texto em Português, a utilização do provérbio não modifica marcadamente o sentido da narrativa. Por outro lado, o contexto cultural não foi transposto para Inglês, foi substituído por uma referência cultural própria da língua inglesa, com perdas e ganhos inevitáveis: perde-se a referência a Camões (que é tão importante no contexto da cultura portuguesa como Shakespeare para a cultura inglesa), mas ganha-se um efeito estilístico importante, muito difícil de conseguir de outra forma. Uma vez mais, o tradutor demonstrou que se preocupa bastante com a percepção que o leitor tem da história, procurando criar efeitos linguísticos e literários que tenham o mesmo impacto que os do texto de partida.

Nas ocasiões em que não consegue encontrar uma solução igualmente criativa para determinado jogo de palavras em Português, David Brookshaw afirma: “you try and compensate for that later on, when Mia is using language perhaps fairly normally and you see a chance to be a bit inventive in English” (Kent, 2005: 12)<sup>52</sup>, sem no entanto indicar exemplos concretos. A compensação é uma das estratégias de tradução identificadas, por exemplo, por Mona Baker na obra *In Other Words. A Coursebook on Translation*<sup>53</sup> e que será abordada mais à frente. No próximo capítulo serão também analisados alguns exemplos que, na minha opinião, ilustram esta categoria de compensação.

Nos exemplos acima referidos, dados pelo tradutor, é visível o esforço que fez para conseguir um efeito estilístico próximo do existente no texto original, que surpreendesse o leitor. Se pensarmos que os textos de Mia Couto estão cravejados de situações de criatividade linguística da mais diversa natureza, não é certamente tarefa fácil. No entanto, como se pode verificar pelos exemplos dados, o tradutor faz um esforço consciente para explorar os recursos da língua inglesa de modo a encontrar soluções variadas e, muitas vezes, eficazes para os problemas de tradução com que se deparou, utilizando estratégias paralelas às existentes no texto de partida (no próximo capítulo serão analisadas algumas frases de *A Varanda do Frangipani*).

### 3.2 - Aspectos teóricos

Na já referida comunicação que fez para a conferência WALTIC, David Brookshaw aborda o tema da tradução numa perspectiva mais teórica e abrangente, mas sempre pertinente para a tradução da obra de Mia Couto.

Para começar, coloca as seguintes questões: “in what way is the translator a servant of the original writer, and to what extent is s/he a re-creator of the translated writer’s original material?”. A resposta que sugere baseia-se no ensaio “How to read a translation”, de Venuti:

---

<sup>52</sup> KENT, Sarah (2005). “Fiction across frontiers”, in ITI Bulletin, July-August 2005.

<sup>53</sup> BAKER, Mona (2007). *In Other Words. A Coursebook on Translation*. London & New York: Routledge.

We should view the translator as a special kind of writer, possessing not an originality that competes against the foreign author's, but rather an art of mimicry, aided by a stylistic repertoire that taps into the literary resources of the translating language. (Venuti *apud* Brookshaw, 2008)

Daí, Brookshaw retira a conclusão de que é inevitável fazer alterações ao texto, decorrentes das condicionantes da língua de chegada:

[...] the sound, order of words, the very cadence of the original language must go, to be replaced by other linguistic conventions (or, in the case of translating Mia Couto, inconventions) that the audience of the translating language will be able to somehow accept as an expression of its own culture. (Brookshaw, 2008)

Na minha perspectiva, não concordo que o texto traduzido tenha de ser aceite pelos leitores como uma “forma de expressão *da* sua própria cultura”. Considero antes que o texto traduzido tem de ser expresso utilizando os termos e convenções da língua de chegada, de modo a ser compreensível para os leitores, mas que deve manifestar, tanto quanto possível, a cultura de partida (ou seja, ser uma forma de expressão *da* cultura de partida *na* cultura de chegada).

Brookshaw prossegue, afirmando que estas inevitáveis alterações ao texto podem resultar numa perda da capacidade de reconhecer a língua original no texto traduzido. Este facto é considerado, do ponto de vista de alguns críticos de tradução, indicador da impossibilidade de traduzir a obra de Mia Couto (cf. Brookshaw, 2008). No entanto, já verificámos que o tradutor não partilha dessa opinião. Brookshaw afirma em seguida que o tradutor se encontra numa situação delicada, pois tem de encontrar um equilíbrio entre as características tradicionalmente associadas à tradução: “fidelidade” e “liberdade”. Estas características estão dependentes daquilo que o tradutor considera ser a intenção do autor, bem como da interpretação que faz do texto. Independentemente da interpretação que se possa fazer, Brookshaw defende que a tradução envolve sempre uma parte de re-criação: “[t]he surface print is important, but the need to transmit the cultural echoes and suggestions behind that print fuel the argument that translation must also involve re-creation” (Brookshaw, 2008). Ou seja, como a teoria da tradução tem discutido desde Cícero, S. Jerónimo, entre outros, nem sempre uma tradução literal é desejável, por não produzir o efeito pretendido. Consoante o tipo de texto, poderá haver

mais ou menos necessidade de o tradutor intervir com a sua capacidade criativa e de exploração dos recursos linguísticos da língua de chegada.

Dadas as suas características muito inventivas, as obras de Mia Couto permitem, na minha opinião, uma grande margem de manobra ao tradutor, dando-lhe liberdade para também ser criativo na forma de lidar com os problemas de tradução que vão surgindo, o que não se poderá dizer de obras de outra natureza, por exemplo, trabalhos científicos ou textos técnicos.

As afirmações de David Brookshaw acima referidas suscitam algumas considerações fundamentais acerca da actividade de tradução:

Em primeiro lugar, é necessário admitir que qualquer tradução implica uma interpretação por parte do tradutor e uma inevitável re-escrita do texto de partida para que este fique inteligível na língua de chegada. A interpretação e re-escrita implicam também que pode haver uma alteração dos significados e das associações de ideias por parte dos leitores. Em *The Translator's Invisibility*, Venuti explica este fenómeno dizendo que, na tradução, há uma forçosa substituição das características linguísticas e culturais do texto de partida por um texto com características próprias da cultura de chegada. E prossegue, dizendo que as diferenças entre os textos nunca podem ser removidas na totalidade, o que faz com que haja uma redução e exclusão de possibilidades, mas também um acréscimo de muitas outras possibilidades, específicas da língua de chegada (cf. Venuti, 2002: 18). Este aspecto é relevante para a tradução das obras de Mia Couto, por exemplo, no que toca ao uso inventivo da linguagem. Apesar de nem sempre ser possível recriar em Inglês os jogos e associações de palavras existentes em Português, e de haver algumas ideias que se perdem (porque as palavras da língua de chegada não as veiculam) e outras ideias que se ganham (sejam elas parecidas ou diferentes do que se apresenta no texto original), o tradutor sentiu a necessidade de explorar as possibilidades e a riqueza da língua de chegada, e de recorrer a estratégias de compensação, para que o leitor anglófono pudesse tirar o máximo partido do texto e, de alguma forma, ter acesso – mesmo que indirectamente – ao estilo de Mia Couto. As características da obra deste autor permitem, neste aspecto, grande liberdade ao tradutor.

Em segundo lugar, havendo uma re-escrita e uma interpretação do texto, entre muitas interpretações possíveis, pode surgir o receio de que a tradução de algum modo

não faça justiça ao original, que não seja “fiel” ou “equivalente”, que não espelhe a “intenção do autor”, ou que o tradutor se aproprie em demasia da obra original, fazendo com que deixe de se reconhecer esse mesmo original.

Como questão teórica, esta argumentação foi já sujeita a discussão, nomeadamente a partir das posições pós-estruturalistas<sup>54</sup>, proponentes do conceito de morte do autor e defensoras da pluralidade de sentidos potencializada na leitura. Deixa de haver a preocupação com a fixação do significado, sendo possíveis várias interpretações. Mais abaixo será abordada a temática da equivalência, uma das teorias que tem vindo a ser desenvolvida por alguns estudiosos da tradução, e que tem alguma relevância para o presente estudo.

Finalmente, em terceiro lugar, há a questão relacionada com a importância de se produzir um texto inteligível. Contudo, uma obra não tem de ser simplificada, nem “aculturada” à cultura de chegada, para ser inteligível. Isto é, devido à necessidade de re-escrever o texto de acordo com as convenções linguísticas da cultura de chegada, pode haver uma tendência para amenizar e adaptar os aspectos que se apresentam como diferenças linguísticas e culturais, para “mover o escritor em direcção [ao leitor]”<sup>55</sup>, ou, nas palavras críticas de Venuti, para “domesticar” o texto de partida, criando “fluent translations that invisibly inscribe foreign texts with English-language values and provide readers with the narcissistic experience of recognizing their own culture in a cultural other” (Venuti, 2002: 16).

A conclusão que daqui se pode retirar é que o tradutor se encontra sempre numa posição de equilíbrio delicado: por um lado, tem necessariamente de modificar o texto de partida; por outro, não o pode modificar de tal forma que este se transforme numa obra completamente diferente. Os conceitos de fidelidade e liberdade continuam a atormentar os tradutores, ainda que estes, como afirmam Susan Bassnett e André

---

<sup>54</sup> Por exemplo, de Roland Barthes e Michel Foucault.

<sup>55</sup> Expressão utilizada por Friedrich Schleiermacher na obra *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Schleiermacher, neste ensaio de 1813, refere que o tradutor pode optar por um de dois métodos: ou “move o leitor em direcção a[o escritor]” (provocando uma sensação de estranhamento no leitor), ou “move o escritor em direcção a[o leitor]” (“naturalizando” o texto, como se o autor o tivesse escrito na língua de chegada, para o público-alvo da tradução) (cf. Schleiermacher, Friedrich (2003) *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Porto: Porto Editora. Traduzido por José M. Miranda Justo, p. 61, e Munday, 2002: 28).

Lefevere em *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*<sup>56</sup>, sejam livres de optar por “the kind of faithfulness that will ensure, in their opinion, that a given text is received by the target audience in optimal conditions” (Bassnett & Lefevere, 1998: 3). E isto sucede porque, segundo estes autores, há diferentes tipos de fidelidade que podem ser apropriados em situações diversas.

A importância atribuída ao conceito de fidelidade em tradução advém dos ensinamentos de São Jerónimo, especificamente acerca da tradução da Bíblia para Latim. Por ser considerado um livro sagrado, portador da palavra de Deus, cada palavra assume uma importância vital. Por conseguinte, São Jerónimo sentiu a necessidade de se ater o máximo possível ao original, de traduzir “à letra”, sob pena de se perder a mensagem divina<sup>57</sup>. No entanto, como indicam Bassnett e Lefevere, actualmente a Bíblia não exerce a mesma influência que exercia no passado, e o pensamento acerca da tradução evoluiu por outros caminhos, para além da discussão acerca da dicotomia fidelidade/liberdade. Por exemplo, foi possível redefinir o conceito de equivalência, que já não é vista como uma correspondência mecânica de termos nos dicionários, mas sim como uma escolha estratégica feita pelos tradutores (cf. Bassnett & Lefevere, 1998: 3). Esta escolha estratégica depende de vários factores, nomeadamente de subjectividades inerentes aos sistemas cultural e linguístico de partida e de chegada (Faull, 2004: 15), de factores históricos, e também de factores textuais externos e internos, como os referidos por Christiane Nord<sup>58</sup>.

Posto isto, é fácil compreender por que razão, na cultura ocidental, a tradução foi durante muito tempo considerada uma actividade secundária em relação à actividade do autor. Por um lado, porque implica a re-escrita de um texto original, o que faz com que a tradução seja vista potencialmente como uma representação de segunda categoria,

---

<sup>56</sup> BASSNETT, Susan & André LEFEVERE (1998). *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Cromwell Press

<sup>57</sup> O conceito de fidelidade é referido na carta *De optimo genere interpretandi*, escrita por São Jerónimo no início do séc. V d.C (cf. São Jerónimo (1995). *Carta a Pamáquio sobre os problemas da tradução*, Ep. 27. Lisboa: Edições Cosmos. Traduzido por Aires A. Nascimento). Além de defender a tradução palavra por palavra, no que toca ao texto bíblico, São Jerónimo defende que, noutro tipo de textos, é preferível traduzir o sentido das palavras.

<sup>58</sup> No seu ensaio, Nord indica vários factores textuais externos e internos relevantes para os tradutores. Exemplos de factores textuais externos: quem emite o texto, para quê, através de que meio, onde, quando, com que função? Exemplos de factores textuais internos: o que se diz (ou não se diz), a ordem pela qual se diz, a utilização de que elementos não verbais, qual o tom, com que efeito? (cf. NORD, Christiane (1988). *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: J.Groos).



numa situação em que, como explica Venuti, “only the foreign text can be original, an authentic copy, true to the author’s personality or intention, whereas the translation is derivative, fake, potentially a false copy” (Venuti, 2002: 6-7). Por outro lado, o tradutor é incentivado pela indústria livreira e pelas práticas tradicionais de tradução a adoptar aquilo que Venuti designa por “transparent discourse, producing the illusion of authorial presence whereby the translated text can be taken as the original” (Venuti, 2002: 7). Esta ilusão que se designa por transparência obtém-se pela utilização de formas de discurso habituais na língua de chegada, pela utilização de sintaxe coerente, pelo estabelecimento de significações claras, em oposição à manutenção de ambiguidades (Venuti, 2002: 1), ou, de acordo com Charles Bernstein, pelo recurso a uma ideologia que “emphasises nonidiosyncratic, smooth transition, elimination of awkwardness, &c. – anything that might concentrate attention on the language itself” (*apud* Venuti, 2002: 5-6)<sup>59</sup>. Estas práticas tornam fluida e fácil a leitura do texto traduzido, mas mascaram as condições em que a tradução foi produzida, e suprimem as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro que podem provocar estranheza no leitor, inculcando no texto traduzido os valores dominantes da língua e da cultura de chegada, fazendo com que não pareça uma tradução. Com este tipo de abordagem, que Venuti designa de “domesticação” (do texto traduzido) e de “invisibilidade” (do facto de se tratar de uma tradução), o texto traduzido passa por original, expressão da intenção do autor estrangeiro (cf. Venuti, 1999: 31 e 2002: 6-7).

As considerações de David Brookshaw acerca da tradução apresentam alguns ecos deste tipo de abordagem orientada para o público-alvo e centrada num discurso fluido, sem que no entanto se refira às suas estratégias como sendo “domesticantes”. Creio que, nesse aspecto, os textos de Mia Couto lhe dão alguma liberdade: por um lado, espera-se à partida que os textos traduzidos apresentem alguma “quirkiness” característica<sup>60</sup>, a manifestação da cultura do Outro africano, e da forma de expressão de Mia Couto em particular, em termos linguísticos pouco habituais, exóticos e surpreendentes. Por outro lado, as especificidades linguísticas e culturais que colocam dificuldades de tradução têm de ser inevitavelmente resolvidas com recurso ao sistema linguístico e cultural inglês, dominante a nível mundial – o que implica necessariamente

---

<sup>59</sup> Citação retirada da obra *Content’s Dream. Essays 1975-1984*, publicada pela primeira vez em 1986.

<sup>60</sup> Esta é uma palavra utilizada pelo tradutor em diversas ocasiões ao referir-se à prosa de Mia Couto (cf. a entrevista em anexo, bem como alguns artigos, por exemplo Kent, 2005: 13 e Brookshaw, 2006: 55). Este conceito será retomado no capítulo 4.

uma certa manipulação linguística e ideológica, deliberada ou não, que, tal como referem Bassnett e Lefevere no prefácio à obra de Venuti *The Translator's Invisibility*, pode em algumas ocasiões contribuir para divulgar uma ideologia diferente da ideologia dominante na cultura de chegada e para a evolução dessa mesma cultura pelo contacto com um Outro diferente e interessante, ou, pelo contrário, contribuir noutras ocasiões para impor os valores dominantes da cultura de chegada à cultura de partida. Adicionalmente, por estar sempre sujeito a forças etnocêntricas da cultura de chegada, o tradutor tem naturalmente tendência para reduzir a variedade e a criatividade linguística do original pela utilização daquilo que Antoine Berman, na sua obra *La Traducción comme épreuve de l'étranger*, designou por tendências para a deformação<sup>61</sup> (cf. Munday, 2002: 149 e Venuti, 2000: 288<sup>62</sup>).

### 3.3 - Estratégias de tradução

No que toca às estratégias de tradução, por vezes é dada liberdade ao tradutor, mas outras vezes o tradutor recebe directivas específicas da editora, às quais tem de obedecer (quer ao nível da utilização lexical, quer ao nível da introdução de “melhoramentos” no texto original) – o que não foi o caso da presente obra, como se pode ler na entrevista a David Brookshaw, em anexo. As estratégias de tradução utilizadas pelos tradutores podem basear-se em diversos modelos existentes, seja uma tradução literal tal como era defendida por São Jerónimo (no que respeita ao texto bíblico), uma tradução adaptada ao iniciador da tradução, privilegiando os valores da língua de chegada, tal como era defendida por Horácio, ou uma tradução que provoque estranhamento, mantendo a alteridade do texto de partida, tal como era defendida por Schleiermacher (cf. Bassnett & Lefevere, 1998: xii-xiii), ou, inclusivamente, ser uma

---

<sup>61</sup> Berman identificou doze tendências: 1) a racionalização (por exemplo, preenchimento de lacunas); 2) a clarificação (ou explicitação do texto original); 3) a expansão (aumento do número de palavras); 4) o enobrecimento (melhoramento do original); 5) o empobrecimento qualitativo (substituição de palavras por equivalentes que não apresentam as mesmas características sonoras ou icónicas); 6) o empobrecimento quantitativo (perda de variação lexical), 7) a destruição de ritmos; 8) a destruição de redes de significação implícitas; 9) a destruição de padrões linguísticos (estruturas frásicas, por exemplo); 10) a destruição de redes vernáculas (por exemplo, padrões linguísticos locais) ou a respectiva exotização (nomeadamente, pelo uso de itálico); 11) a destruição de expressões e expressões idiomáticas; 12) a ocultação da sobreposição de línguas (por exemplo, de diferentes normas linguísticas).

<sup>62</sup> VENUTI, Lawrence (Ed.) (2000). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge.

mistura de todas estas estratégias, consoante as circunstâncias em que cada texto é produzido e a própria sensibilidade do tradutor.

Há já algum tempo que os estudos de tradução abordam o contexto cultural de partida e de chegada, para além dos aspectos de natureza linguística. Isso permitiu que se abrissem outras possibilidades, nomeadamente a possibilidade de diferentes textos requererem diferentes estratégias de tradução, porque as traduções, de acordo com Bassnett e Lefevere, não são “fiéis” ou “livres”, “boas” ou “más” por si mesmas e para todo o sempre. É necessário ter em atenção as circunstâncias em que a tradução é elaborada, podendo esta ser mais fiel numa situação e mais livre noutras, de modo a satisfazer, por exemplo, a entidade que encomenda a tradução (cf. Bassnett & Lefevere, 1998: 3-4). Os aspectos históricos e culturais têm vindo a adquirir uma importância crescente para a teoria da tradução, principalmente a partir da década de 1970 com o desenvolvimento da teoria dos polissistemas.

Um outro conceito que também tem ocupado os pensamentos dos estudiosos da tradução é o da equivalência. No final dos anos 50, o estruturalista Roman Jakobson elaborou um ensaio acerca dos aspectos linguísticos da tradução, no qual focava significado linguístico e equivalência, entre outros. Jakobson segue a distinção feita por Saussure entre significante (o sinal escrito ou falado) e significado (o conceito a que se pretende aludir), que, em conjunto, formam o signo linguístico. Jakobson defende que não existe uma equivalência total e completa entre os signos linguísticos nas diferentes línguas, ou seja, há geralmente diferenças interlinguísticas entre os termos e os campos semânticos que estes veiculam. Por esse motivo, segundo este autor, a tradução implica substituir as mensagens veiculadas numa língua, não por palavras isoladas, mas sim por outras mensagens numa língua diferente. Para que a mensagem seja equivalente nos textos de partida e de chegada, os termos utilizados serão necessariamente diferentes, pois pertencem a dois sistemas de signos (línguas) diferentes que transmitem a realidade de forma diferente (cf. Munday, 2002: 36-37). Esta teoria é importante, porque sugere um procedimento que vai para além da correspondência directa entre duas palavras em línguas diferentes.

Nos anos 60, Eugene Nida tentou desenvolver uma abordagem da tradução mais científica, procurando uma definição funcional de significado, segundo a qual uma palavra adquire significado através do contexto, podendo produzir reacções diversas consoante a cultura em que se insere. No decurso do seu trabalho, Nida sugere a

existência de dois tipos de equivalência: formal e dinâmica. A equivalência formal propõe a manutenção de uma estrutura muito próxima da do texto de partida, tanto a nível da forma como do conteúdo. A equivalência dinâmica propõe que se adapte totalmente a mensagem ao receptor e às suas expectativas, eliminando os aspectos que possam provocar estranhamento. Apesar de tudo, Nida recebeu muitas críticas a propósito desta sua teoria, por não ser suficientemente “científica” e deixar as opções muito ao critério e à sensibilidade do tradutor (cf. Munday, 2002: 41-42). No entanto, este factor interventivo (de decisão) por parte do tradutor merece alguma atenção. É um conceito que tem vindo a ganhar importância na teoria da tradução.

Mona Baker, na obra *In Other Words*, aborda também vários tipos de equivalência: ao nível da palavra, das expressões, a nível gramatical, textual e pragmático, salvaguardando o facto de que a dita equivalência é influenciada por diversos factores linguísticos e culturais, o que faz com que seja sempre relativa. Adicionalmente, Baker indica que cada palavra pode ter simultaneamente vários tipos diferentes de significado: proposicional (aquilo que descreve ou a que se refere), expressivo (juízo de valor atribuído a essa palavra), pressuposto (dependente de restrições de co-ocorrência com outras palavras) e evocado (associado a variações de dialecto e registo). Todos estes tipos de significado contribuem de forma mais ou menos subtil para construir o significado geral da palavra, da frase ou do texto, fazendo com que estes sejam difíceis de analisar e coloquem problemas ao tradutor (cf. Baker, 1992: 6-17). Outro tipo de problemas ocorre em situações de não equivalência, por exemplo: ausência de conceitos específicos em determinada cultura, conceitos não lexicalizados na língua de chegada, palavras de elevada complexidade semântica na língua de partida, distinção de significados diferentes nas línguas de partida e de chegada, ausência de hiperónimos ou hipónimos, diferenças de perspectiva, diferenças de valor expressivo, entre outros (cf. Baker, 1992: 20-26)<sup>63</sup>. As estratégias para lidar com estes problemas são variadas, por exemplo: utilização de uma palavra mais geral (hiperónimo), utilização de uma palavra menos expressiva, substituição cultural, utilização de uma palavra de empréstimo seguida de explicação, paráfrase, omissão, ilustração, podendo haver muitas mais estratégias à disposição do tradutor (cf. Baker, 1992: 26-42). Uma dessas estratégias, que Baker também refere, é a compensação. Segundo a autora, a aplicação desta estratégia não se restringe apenas a expressões idiomáticas ou frases

---

<sup>63</sup> Menciono apenas os problemas identificados ao nível da palavra, por ser principalmente essa a unidade em análise no presente trabalho.

feitas, podendo ser utilizada para repor perdas de significado, de emotividade ou de efeitos estilísticos, que não tenha sido possível reproduzir directamente em determinado ponto do texto. É uma estratégia que permite obter um “impacto equivalente”, em vez de um “significado equivalente” (cf. Baker, 1992: 78) – conceito que é relevante na tradução de *A Varanda do Frangipani*, como se poderá verificar no próximo capítulo.

Alguns modelos propostos mais recentemente afirmam-se mais conscientes das forças etnocêntricas em acção no processo de tradução, advogando o recurso a estratégias tais como “abusive fidelity” (conceito de Phillip Lewis, *apud* Venuti, 2002: 23) ou “resistancy” (Venuti, 2002: 290-291). Em *The Scandals of Translation*, Venuti explica que estas propostas se referem a estratégias que visam manter as discontinuidades do texto original, explorando estruturas fonológicas, sintácticas e discursivas, ambiguidades e plurivocidades, bem como as características do texto de partida que desafiem ou resistam aos valores culturais dominantes na língua de partida, tentando recriar de forma análoga a subversão existente no texto de partida, de modo a produzir um efeito que obrigue o leitor a alterar as suas expectativas, a ser surpreendido pelo contacto com a cultura do Outro. Isso pode ser conseguido apresentando aos leitores termos da sua própria cultura que tenham sido, de certa forma, tornados estranhos e “made fascinating by a revisionary encounter with a foreign text” (Venuti, 1999: 5). Estes novos modelos admitem que a tradução implica algum nível de domesticação, mas não necessariamente assimilação, uma redução do texto estrangeiro aos valores da cultura de chegada (cf. Venuti, 2002: 203). Na tradução de *A Varanda do Frangipani*, David Brookshaw torna estranhas e fascinantes as palavras em Inglês sempre que cria jogos de palavras inesperados e faz utilizações subversivas da linguagem.

Na obra *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, Mia Couto afirma o seguinte: “critérios hoje dominantes desvalorizam palavra e pensamento em nome do lucro fácil e imediato. Falo de razões comerciais que se fecham a outras culturas, outras línguas, outras lógicas” (Couto, 2008: 15). No entanto, se considerarmos que um texto é suficientemente interessante e importante para ser traduzido e recebido numa cultura diferente da cultura de origem, talvez essa diferença cultural deva de alguma forma ser veiculada no texto de chegada. Este factor tem importância acrescida quando se trata de um texto de uma cultura não dominante, africana, que vai ser recebido numa cultura

hegemónica, anglo-americana, pouco habituada a reconhecer o valor daquilo que provém de culturas minoritárias, excepto quando se enquadra nas noções ocidentalizadas de exotismo. As estratégias utilizadas para traduzir os textos de Mia Couto são muito variadas, como se poderá verificar no capítulo que se segue, porque variados são também os problemas que as suas obras colocam ao tradutor.

## 4 - Análise de *Under the Frangipani* numa perspectiva de tradução

Tal como é referido por David Brookshaw nos artigos “Translating Mia Couto: The Need for a Creative Approach” e “Some Thoughts on Translating Mia Couto”, os problemas de tradução das obras deste autor moçambicano prendem-se essencialmente com o uso criativo da linguagem, nomeadamente neologismos e jogos de palavras, e também com a transposição do contexto cultural. Sem pretender fazer um levantamento exaustivo de ocorrências<sup>64</sup>, pois tal iria ultrapassar o âmbito do presente trabalho, serão analisados de seguida alguns exemplos concretos de cada um dos aspectos referidos, no sentido de verificar de que modo David Brookshaw coloca em prática a abordagem criativa que defende.

Em primeiro lugar serão dados exemplos de neologismos, seguidos de jogos de palavras e trocadilhos, utilização criativa de expressões idiomáticas, combinações inesperadas de palavras com valor metafórico e/ou poético, referências ao contexto cultural de partida e, finalmente, exemplos de estratégias de compensação por parte do tradutor. Posteriormente, será analisada a tradução do título da obra, a tradução dos nomes próprios das personagens, a referência a palavras moçambicanas, bem como ocorrências de hibridismo linguístico.

### 4.1 - Neologismos

No que toca aos neologismos, tomo a título de exemplo algumas frases ilustrativas que recolhi do primeiro capítulo de *A Varanda do Frangipani*, confrontando-as de seguida com as frases correspondentes em Inglês produzidas pelo tradutor. Estes exemplos inserem-se num trecho em que Ermelindo Mucanga se queixa de ter sido enterrado com as ferramentas do seu ofício, feitas de metal, situação essa que não deveria ter acontecido:

---

<sup>64</sup> Por constrangimentos de espaço, limito a análise ao primeiro capítulo da obra. *A Varanda do Frangipani* é uma obra tão rica, que qualquer capítulo teria exemplos suficientes para preencher uma dissertação sobre o assunto. Optei pelo primeiro capítulo porque me parece lógico começar pelo princípio. Tomo como unidade de análise palavras e expressões, por serem unidades concisas, mais simples de sistematizar e analisar do que outro tipo de unidades mais extensas. Pareceu-me igualmente importante citar na íntegra as frases em que se inserem os exemplos, bem como fazer uma pequena contextualização das mesmas, para proporcionar uma melhor noção das opções tomadas.

	Português	Inglês
1	E ainda pior: coisa que brilha é <b>chamatriz</b> da maldição. (pág. 12)	And what's worse, a shiny object <b>attracts</b> a curse. (pág. 2)
2	Com tais <b>inutensílios</b> , me arrisco a ser um desses defuntos estragadores do mundo. (pág. 12)	With my <b>tools</b> by my side, I risk being one of those dead people who wreak havoc on the world. (pág. 2)
3	Todas estas <b>atropelias</b> sucederam porque morri fora do meu lugar. (pág. 12)	All these <b>upsets</b> happened because I didn't die in my rightful place. (pág. 2)
4	Trabalhava longe da minha vila natal. <b>Carpinteirava</b> em obras de restauro na fortaleza dos portugueses, em São Nicolau. (pág. 12)	I was working far from my home town. <b>I was a carpenter</b> at the Portuguese fort of São Nicolau, which was then being restored. (pág. 2)

Por estes exemplos se pode verificar que não é fácil criar neologismos em Inglês exactamente da mesma forma e no mesmo local onde existem em Português.

Relativamente à frase 1), a palavra “attracts” é uma palavra que descreve e explicita, mas que não veicula o jogo de palavras existente na palavra “chamatriz” (chamatriz = chamariz + sufixo -triz, indicador de uma palavra feminina derivada de uma palavra masculina, tal como embaixatriz, imperatriz, etc.). Adicionalmente, a palavra “object” é neutra, logo não poderia ser qualificada por uma palavra com sufixo feminino, que iria provocar um erro gramatical.

No que toca à frase 2), o tradutor optou por omitir completamente a noção de negação veiculada pelo prefixo in- em Português (inutensílios = utensílios inúteis), perdendo-se o efeito irónico decorrente: os objectos tornam-se inúteis porque um morto não se pode servir deles. Há também o acréscimo de uma explicitação na frase inglesa: “with my tools by my side” (o facto de os utensílios estarem ao lado do corpo de Ermelindo Mucanga).

Na frase 3), o tradutor optou não por criar uma palavra nova em Inglês, mas sim por utilizar a palavra “upsets” que, não sendo tão imaginativa como “atropelias” (atropelias = atropelos + tropelias), ainda assim veicula a ideia de acontecimentos inesperados com resultados contrários aos desejáveis.



Por fim, na frase 4), o tradutor optou por referir de forma descritiva a profissão da personagem, enquanto em Português o autor utilizou a estratégia de transformar o substantivo “carpinteiro” em verbo.

Estas frases são exemplos em que se perde algo na tradução, porque a tradução não reproduz o neologismo nem o efeito estilístico presente no original.

Consideremos duas outras frases, um pouco mais adiante no texto, em que Ermelindo Mucanga se refere ao facto de ser um mensageiro entre os homens e os deuses:

5	Quando chegar ao lugar dos divinos já eles terão recebido a <b>contrapalavra</b> de outrem. (pág. 14)	By the time I get to where the gods dwell, they will have received <b>untidings</b> from someone else. (pág. 5)
---	---	---

Em conversa com o pangolim, este sugere que Ermelindo Mucanga entre no corpo de alguém que esteja para morrer, para que o fantasma possa descansar em paz definitivamente, ao que Ermelindo responde:

6	- <i>Quer dizer que eu vou ter que <b>fantasmear-me</b> por um alguém?</i> (pág. 16)	- <i>You mean, I'm going to <b>ghost myself</b> via someone else's body?</i> (pág. 7)
---	--	---

Nestes dois últimos exemplos, o tradutor reproduziu o neologismo em Inglês recorrendo a estratégias paralelas às utilizadas em Português. No exemplo 5), fez-se uso de um prefixo de negação para criar uma palavra nova (contrapalavra = palavra + prefixo contra-; untidings = tidings + prefixo un-. Este, sendo prefixo de negação, vai negar ou contradizer “tidings”), enquanto no exemplo 6) se transforma o substantivo “fantasma”/“ghost” em verbo.

Ou seja, com base apenas nestes seis exemplos, pode verificar-se que, quando não utiliza estratégias semelhantes às utilizadas pelo autor, o tradutor opta por descrever o sentido das palavras ou por omitir uma parte do significado considerada dispensável, mantendo a ideia essencial à continuação da narrativa. A omissão é uma estratégia frequente para lidar com problemas de não equivalência entre as línguas, tal como afirma Baker (2007: 40 e 77). Apesar de ser uma forma de solucionar o problema

colocado ao tradutor, faz com que se perca uma parte das características distintivas do estilo de Mia Couto.

#### 4.2 - Jogos de palavras e trocadilhos

Relativamente aos jogos de palavras e trocadilhos, analisemos as seguintes considerações de Ermelindo Mucanga relativas ao seu enterro inapropriado, em que o autor brinca com duas palavras semelhantes:

7	Minha campa estendeu-se por minha inteira dimensão, <b>do extremo à extremidade</b> . (pág. 11)	My resting place stretched <b>from one end to the other</b> of my whole length. (pág 1)
8	Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam <b>de paradeiro em desparadeiro</b> . (pág. 12)	As they didn't assign me a proper funeral, I became a ghost, one of those souls who wander <b>from somewhere to nowhere</b> . (pág. 2)

Nos exemplos que se seguem, Ermelindo refere-se à necessidade política de encontrar um herói nacional, dá uma explicação de quem é o pangolim (o mensageiro dos deuses) e faz referência ao que sente perante a perspectiva de regressar ao mundo dos vivos:

9	A <b>nação</b> carecia de <b>encenação</b> . (pág. 14)	The <b>nation</b> needed a <b>stage</b> . (pág. 4)
10	[O pangolim] Tomba na terra para entregar novidades ao mundo, <b>as proveniências do porvir</b> . (pág. 15)	It falls to earth to spread news to the world, <b>to the ancestors of the future</b> . (pág. 5)
11	De meu recanto eu veria o mundo <b>translucidar, ilúcido</b> . (pág. 17)	From my little corner, I would see the world <b>through a gauze, translucently</b> . (pág. 7)

Nestes exemplos em Português, há sempre referência a duas palavras com etimologia e/ou grafia semelhantes: extremo/extremidade; paradeiro/desparadeiro; nação/encenação; proveniências/porvir; translucidar/ilúcido. Nas frases em Inglês, as soluções foram variadas. No exemplo 7), o tradutor optou por utilizar uma expressão corrente em Inglês – “from one end to the other” – para descrever a expressão utilizada em Português. Apesar de não manter o paralelismo entre as palavras, cria uma dicotomia através da referência a dois pontos opostos (“one end”/“the other”). Além disso, a expressão em inglês parece-me bem conseguida, porque o número de palavras utilizadas (dez: “from one end to the other of my whole length”) também transmite a noção de grande comprimento.

Por sua vez, no exemplo 8), David Brookshaw utilizou uma expressão corrente que mantém o paralelismo e a rima entre as palavras: “somewhere”/“nowhere”. No entanto, não recriou o neologismo “desparadeiro”.

No exemplo 9) não se mantém o paralelismo entre as palavras nem a rima daí decorrente, tendo o tradutor optado por utilizar uma semântica aproximada: “stage” é o local onde se faz uma “encenação”, um teatro.

No exemplo 10), David Brookshaw não manteve o paralelismo existente em Português, mas encontrou uma expressão com palavras de certa forma opostas: “ancestors”, que remete para o passado, e “future”, o que resulta numa expressão pouco usual, que funciona em termos que o próprio Mia Couto utiliza noutras ocasiões, coadunando-se com o efeito produzido pela expressão do texto de partida. A frase em Inglês não utiliza palavras tão formais como a frase em Português, simplificando-a, e sofre uma alteração da perspectiva: “as proveniências do porvir” refere-se às notícias enviadas pelos deuses, o que irá suceder no futuro com base no passado, enquanto “to the ancestors of the future” se refere às pessoas, no presente, que vão receber essas notícias dos deuses.

Por fim, no exemplo 11), o tradutor optou por não manter o paralelismo entre as palavras e por remodelar significativamente o final da frase. Uma parte do significado não foi transposta para a frase em Inglês e foram acrescentadas outras significações não existentes na frase em Português, ou seja: por um lado, é omitida toda a significação de “ilúcido”; por outro, o verbo “translucidar” é transformado num advérbio e explicitado adicionalmente por uma expressão que não existe na frase de partida: “through a gauze”. Ganhou-se clareza na frase, mas perdeu-se o efeito estilístico decorrente da

utilização das duas palavras de grafia semelhante, bem como a referência directa a uma “ausência de lucidez”.

Com base nestes exemplos pode depreender-se que o tradutor tentou dentro do possível manter os jogos de palavras, fazendo-o de forma mais ou menos aproximada em três dos casos. Nos restantes dois casos, 9) e 11), o tradutor não manteve os jogos de palavras, produzindo uma tradução que omite uns significados e acrescenta outros inexistentes no original. No exemplo 11), adicionalmente, omitiram-se as significações que poderiam talvez complicar ou alongar demasiado a frase em Inglês, explicitando-se outras.

### 4.3 - Utilização criativa de expressões idiomáticas

Podem ainda ser dados outros exemplos relacionados com os jogos de palavras, nomeadamente no que se refere à utilização criativa de expressões idiomáticas:

12	Ou seria <b>o vice-versa?</b> (pág. 14)	Or was it <b>the other way around?</b> (pág. 4)
13	A condecoração devia ser evitada, <b>custasse os olhos e a cara.</b> (pág. 15)	That award was to be avoided, <b>whatever the cost.</b> (pág. 5)
14	- <i>Foi morto ao tiro.</i> (pág. 18)	- <i>He was <b>shot dead.</b></i> (pág. 9)
15	- <i>Deixe o resto <b>por minhas contas.</b></i> (pág. 18)	- <i><b>Leave the rest to me.</b></i> (pág. 9)
16	O pangolim me assegurava <b>futuros mais-que-perfeitos.</b> (pág. 20)	The anteater gave me assurances of a <b>more-than-perfect future.</b> (pág. 11)

Aqui, o autor recorreu a expressões comuns em Português (vice-versa, custar os olhos *da cara*, morto *a tiro*, deixar por *minha conta*, futuro mais-que-perfeito - este último, uma alusão ao tempo verbal), introduzindo algumas pequenas alterações à respectiva formulação. Deste modo, as expressões e as frases em que se inserem permanecem perfeitamente compreensíveis para o leitor, despertando-lhe simultaneamente uma sensação de surpresa, por serem imprevistas. Nestes casos, o tradutor utilizou expressões semelhantes às do original, coloquiais e comuns em Inglês

(the other way around, whatever the cost, shot dead, leave the rest to me, *bright* future), sem no entanto introduzir qualquer tipo de inovação lexical que provoque surpresa ao ler. Exceção será talvez o exemplo 16), em que o leitor de língua inglesa pode fazer a associação com os tempos verbais *future perfect* ou *pluperfect*. No exemplo 12), creio que se poderia ter mantido o jogo de palavras: “Or was it *the* vice-versa?” A frase permaneceria compreensível, mas, tal como no texto de Mia Couto, possuiria uma inovação lexical que provoca surpresa no leitor.

Tal como sucede com os neologismos, também as expressões idiomáticas estão estreitamente ligadas ao sistema linguístico e cultural, sendo, por isso, na maioria dos casos, difíceis de transpor para uma língua diferente. Em quatro dos cinco exemplos analisados na tabela acima, o tradutor manteve as expressões tal como são no original, não produzindo um efeito semelhante ao existente no texto de partida. Assim sendo, as frases de chegada ganham clareza, mas perdem parte (ou mesmo a totalidade) do efeito estilístico que gera surpresa no leitor.

#### 4.4 - Combinações inesperadas de palavras com valor metafórico e/ou poético

Outro tipo de uso criativo da linguagem ocorre pela utilização de combinações inesperadas de palavras com valor metafórico e/ou poético. Consideremos os seguintes exemplos, pertencentes à apresentação de Ermelindo Mucanga e à descrição do forte de São Nicolau:

17	Durante anos fui um <b>vivo de patente, gente de autorizada raça.</b> (pág. 11)	For years, I was an <b>esteemed inhabitant of life, a person of respectable origin.</b> (pág. 1)
18	Ali se <b>descoloriam os tempos, tudo engomado a silêncios e ausências.</b> (pág. 13)	Here, <b>time was drained of its colour, everything starched by silence and emptiness.</b> (pág. 3)

Nos exemplo que se segue, fala-se do contexto histórico que levou ao isolamento do forte:

19	Veio a guerra, <b>abrindo pastos para mortes.</b> (pág. 13)	Then civil war came, <b>producing a harvest of death.</b> (pág. 3)
----	---	--

Nestes outros dois exemplos, Ermelindo Mucanga conta os sonhos que teve de como utilizavam o tipo certo de areia para o enterrarem de acordo com a tradição e expressa as suas dúvidas quanto ao regresso ao mundo dos vivos:

20	Areia viva, <b>povoada de andanças.</b> [areia que haviam retirado de um morro de muchém] (pág. 17)	Live sand, <b>colonized by the restless.</b> (pág. 8)
21	<b>Uma dúvida me enrugava.</b> (pág. 18)	But then I was <b>furrowed by a doubt.</b> (pág. 9)

No exemplo 17), a expressão “a person of respectable origin” é um pouco mais formal, descritiva e não tão forte nem inesperada como em Português. Na frase de Mia Couto, as palavras “patente”, “autorizada” e “raça” transmitem uma certa autoridade, uma noção de hierarquia militar inexistente na frase inglesa. Apesar disso, em Inglês é transmitida a noção de que se trata de uma pessoa conceituada. Não sendo possível reproduzir exactamente o mesmo jogo de palavras em Inglês, creio que o tradutor foi bastante criativo, principalmente no que toca à expressão “esteemed inhabitant of life”.

Por sua vez, no exemplo 18), o tradutor produziu uma frase muito próxima do original, com efeito equivalente. Apenas considero que a expressão “drained of its colour” parece referir-se a um processo mais rápido do que “descoloriam” (processo demorado, que sucede, por exemplo, às fotografias que não estão resguardadas da luz), e que “emptiness” não veicula a dimensão pessoal que existe na palavra “ausências”. *Ausências* pressupõe, por oposição, que houve presenças – humanas – sendo reforçada pela palavra anterior “silêncios”, que pressupõe a existência de vozes. No caso da fortaleza de São Nicolau, essa ausência refere-se aos habitantes, que são cada vez menos e que não recebem visitas. Por ser um asilo de pessoas idosas, pode referir-se também ao facto de já não terem lucidez – estão presentes, mas ao mesmo tempo estão ausentes. No meu entender, “emptiness” veicula uma noção aproximada, colocando mais ênfase na sensação de *vazio* e menos ênfase na dimensão pessoal.

No exemplo 19), o tradutor encontrou uma solução criativa com recurso a uma metáfora de um campo semântico semelhante: em vez de “pastos” temos “colheita”, que

remete igualmente para uma grande quantidade de mortes e acrescenta a alusão à figura da morte, *the Grim Reaper*. Nesta frase, o tradutor acrescentou uma explicitação interna: “civil war”, em vez de apenas “guerra”.

No exemplo 20), a tradução é bastante criativa. O tradutor encontrou aquilo que eu considero uma boa solução para “povoada de andanças”, referindo-se às térmitas que habitam a areia. Ainda que em Português “andanças” não seja um substantivo concreto e que, por isso mesmo, a expressão “povoada de andanças” seja uma combinação de palavras inesperada e surpreendente, “colonized by the restless” transmite muito bem a ideia de haver muitas criaturas inquietas a habitar nessa areia, fazendo alusão a uma colónia de térmitas.

No exemplo 21) o tradutor encontrou na língua de chegada um verbo equivalente ao verbo utilizado em Português: “furrowed” corresponde exactamente a “enrugava”, no sentido de *franzir o sobrolho*.

Estes são exemplos de frases em que, na minha opinião, a tradução possui todas as características necessárias para surpreender o leitor, tal como sucede em Português.

Vejamos agora alguns exemplos de combinações inesperadas de palavras em que o efeito produzido não é tão surpreendente na tradução:

22	O velho [avô de Ermelindo] deixava a <b>perna de fora do corpo</b> , dormia junto de perigosas folhagens. (pág. 16)	The old man slept with <b>his legs spread out from his trunk</b> , next to dangerous foliage. (pág. 6)
23	<b>Por estreada vez</b> iria escutar, sem o filtro da terra, as humanas vozes do asilo. (pág. 18)	<b>For the very first time</b> I would be able to listen to human voices in the refuge, free of the earth’s filter. (pág. 9)
24	Eu que fosse e <b>agasalhasse a alma de verde</b> . (pág. 20)	I should go, and <b>wrap my soul in green</b> . (pág. 10)
25	Até eu, <b>falecido veterano</b> , conto sabedoria pelos dedos. (pág. 13)	Even a <b>veteran of death</b> like me can count wisdom on the fingers of my hand. (pág. 3)

No exemplo 22), a dimensão fantástica de dormir com “a perna de fora do corpo”, não é veiculada. O tradutor optou por uma tradução descritiva (“spread out from

his trunk”) que clarifica o sentido, mas que não provoca surpresa ao ler. Creio que poderia ter sido mantida nesta frase a ideia da frase original, sem prejuízo da inteligibilidade (por exemplo, “the old man slept with his legs outside his body...”).

Na frase 23), a expressão inicial, surpreendente pela utilização da palavra “estreada” para transmitir a ideia de *primeira*, é substituída igualmente por uma expressão neutramente descritiva e não inovadora: “the very first”.

Por sua vez, na frase 24) “wrap” transmite a noção de “embrulhar, envolver”, sem no entanto ser veiculada a noção de aconchego e calor inerente à palavra “agasalhar”.

Na frase 25), aquilo que em Português é uma expressão cômica (a meu ver, um “falecido” é necessariamente inofensivo e, sendo um “falecido veterano”, tem uma certa autoridade militar, mas também já deve estar de alguma forma debilitado – pois está implícita a noção de que já faleceu há muitos anos) transforma-se em Inglês numa expressão um pouco assustadora, com a carga semântica de “death” a pesar sobre a frase. No entanto, “veteran of death” tem um certo paralelismo com a expressão inglesa “veteran of war”, cuja acepção é positiva.

Perante este tipo de problemas decorrentes do uso de combinações inesperadas de palavras com valor metafórico e/ou poético, o tradutor terá talvez mais facilidade em encontrar soluções equivalentes em Inglês do que nas ocasiões em que ocorrem neologismos e trocadilhos. Continua a haver algumas limitações decorrentes da utilização de um sistema linguístico diferente do sistema linguístico de partida, mas há também maior liberdade para criar combinações de palavras, uma vez que estas não estão dependentes de outras palavras específicas (por exemplo como sucede no caso de palavras homónimas) ou de idiomatismos. Em conclusão, e no que toca aos exemplos dados neste tópico, creio que o tradutor foi muito bem sucedido em várias das suas escolhas, mas poderia ter sido mais ousado em algumas ocasiões.

#### **4.5 - Contexto cultural de partida**

O segundo grande problema de tradução referido por David Brookshaw é o que ele próprio designa por contexto cultural, as referências culturais que são óbvias para os



leitores portugueses ou lusófonos, mas que podem não o ser para leitores de outras línguas<sup>65</sup>. Vejamos o seguinte exemplo, que integra a descrição do forte de São Nicolau:

26	Naquela pedra deflagraram canhões <b>lusitanos</b> sobre navios holandeses. (pág. 13)	From its stonework, <b>Portuguese</b> cannons blazed against Dutch ships. (pág. 3)
----	---	--

Nesta frase, o tradutor substituiu a palavra “lusitanos” pela palavra mais generalista “Portuguese”, certamente com o intuito de clarificar um conceito que é pouco habitual e provavelmente mais difícil de compreender para o leitor anglófono comum. Ou seja, o tradutor tornou a leitura mais fluida e transparente, coisa que não teria sucedido se tivesse utilizado a palavra “Lusitan” ou “Lusitanian”.

#### 4.6 - Estratégias de compensação

Em entrevista ao Institute of Translation and Interpreting, e perante a pergunta sobre como lida com a criatividade linguística de Mia Couto, David Brookshaw afirma o seguinte:

What I find is that sometimes responding to a particularly inventive use of language doesn't work in English, so the translation might be a bit bland, but you try and compensate for that later on when Mia is using language perhaps fairly normally and you see a chance to be a bit inventive in English. So at least you're translating the spirit of the text, which is extremely important. (Kent, 2005: 12)

Nem todas as obras se prestam a este tipo de estratégia, no entanto, sendo a obra em análise uma obra literária de ficção, repleta de criatividade, tal como já foi mencionado, creio que a estratégia de compensação pode ter resultados positivos na tradução para Inglês (ou para qualquer outra língua), contribuindo para transmitir aquilo que David Brookshaw designa por “the spirit of the text”, as características próprias da

---

<sup>65</sup> Mesmo as referências culturais que possam ser óbvias para leitores moçambicanos, podem não o ser para leitores portugueses ou de outros países lusófonos, e menos ainda para os leitores de outras línguas e culturas.

escrita de Mia Couto que transmitem ao leitor uma sensação de surpresa sempre que lê algo inesperado.

A meu ver, as seguintes frases enquadram-se nesta estratégia de compensação. São pensamentos de Ermelindo Mucanga acerca de si próprio, dos acontecimentos que o afectaram e do pangolim:

27	Faço parte <b>daqueles</b> que <b>não são lembrados</b> . (pág. 12)	I belong to the <b>fellowship</b> of those who are <b>unremembered</b> . (pág. 2)
28	Estavam <b>a mexer</b> na minha tumba. (pág. 13)	Someone was <b>interfering</b> with my grave. (pág. 4)
29	O pangolim <b>se intrigou</b> : (pág. 15)	The anteater <b>began to prey upon my interests</b> . (pág. 6)
30	No asilo não faltaria <b>quem estivesse para morrer</b> . (pág. 16)	In the refuge there would be no shortage of <b>people on their last legs</b> . (pág. 7)
31	Eu falecia <b>sentado, queixo na varanda</b> dos joelhos. (pág. 17)	I was dying <b>resting on my haunches</b> , my <b>chin perched</b> on my knees. (pág. 8)
32	O pangolim avaselinava a conversa e <b>engrossava a vista</b> . (pág. 20)	The anteater greased his talk and <b>larded his description</b> . (pág. 11)

No exemplo 27), para a expressão “não são lembrados”, o tradutor utilizou a palavra “remembered” acrescida do prefixo un-, em vez de recorrer à negação com *not*, que é a forma mais comum de negação. Esta é uma estratégia que Mia Couto utiliza com frequência nos seus textos.

Na frase 28), “interfering” transmite o incómodo do falecido de forma mais humorística do que a palavra portuguesa “mexer”.

Por sua vez, no exemplo 29), “began to prey upon my interests” não corresponde exactamente a “se intrigou”, mas é uma expressão coloquial e transmite em Inglês uma maior sensação de curiosidade por parte do pangolim.

Na frase 30), o tradutor optou por uma expressão coloquial inglesa “on their last legs”, para veicular de forma humorística o significado de “quem estivesse para morrer”.

No exemplo 31), “resting on my haunches” transmite ainda mais exactamente a posição do falecido: ele está agachado, e não sentado como numa cadeira. Por outro lado, “chin perched on my knees” também é uma forma criativa de dizer que a personagem tem o queixo apoiado nos joelhos, como se estes fossem uma varanda ou janela, apesar de não ser uma expressão tão poética como em Português.

Por fim, na frase 32), apesar de não ter criado um neologismo como “avaselinava”, optando pela palavra generalista “greased”, o tradutor resolveu muito bem o final da frase com a expressão “larded his description”. Não é exactamente equivalente à expressão em Português, mas transmite a ideia de abundância, de proposta muito desejável. A expressão em Português traz associações a outra expressão, *fazer a vista grossa*, que, no entanto, só se aplica se interpretarmos que o pangolim não liga ao que Ermelindo Mucanga lhe diz, persistindo na tentativa de o convencer a regressar ao mundo dos vivos, ou então se considerarmos que Mia Couto utilizou esta expressão intencionalmente com um sentido diferente.

Com base nestes exemplos pode dizer-se que o tradutor foi bem sucedido, em diversas ocasiões, na transmissão daquilo que ele próprio designa por espírito do texto, ou seja, encontrou palavras e expressões em Inglês que se coadunam com o estilo literário de Mia Couto e que podem ser utilizadas nas ocasiões em que o texto em Português utiliza formas de expressão menos inventivas, de modo a compensar os momentos em que as opções em Inglês não tenham resultado tão inventivas como no original.

#### **4.7 - O título da obra**

No que toca à tradução do título da obra, David Brookshaw refere que a questão de traduzir títulos não lhe tem colocado muitos problemas em geral. Quanto à tradução do título *A Varanda do Frangipani*, afirma o seguinte:

Clearly, ‘A Varanda do Frangipani’ could not be translated as ‘the frangipani balcony’ (or ‘veranda’), but as the action begins in the grave of Ermelindo Mucanga under the frangipani, and leads back there at the end, the title ‘Under the Frangipani’ seemed a happy choice. But then, of course, Mia’s own title had been derived from the words of Eduardo Lourenço, who had described

Mozambique as a huge balcony overlooking the Indian Ocean, and whose words feature in one of the novel's epigraphs. The idea enshrined in the original title, therefore, had to be worked into the text, and the opportunity presented itself when Xidimingo, the old Portuguese inmate of the fort that provides the novel's setting, describes his nation as 'this terrace', after which, the translator took the liberty of adding, 'this balcony over the ocean', by way of compensation for not doing a photocopy translation of the original Portuguese title. (Brookshaw, 2006: 55-56)

É notável a argumentação do tradutor. A escolha do título está bem justificada, e resulta plenamente em Inglês. O tradutor reconhece a relevância da palavra “varanda” no contexto da obra e a respectiva ligação à frase proferida por Eduardo Lourenço. Do meu ponto de vista, ainda que a transferência da alusão à varanda do título para o interior do texto não cause um impacto tão imediato como sucede em Português e esta possa mesmo passar despercebida, enquadra-se bem na fala de uma personagem melancólica como o português Xidimingo.

Também aqui se verifica uma estratégia de compensação, embora um pouco diferente dos exemplos dados anteriormente: enquanto nos exemplos anteriores o tradutor utilizou a plasticidade da língua inglesa para criar expressões surpreendentes em locais onde o original é menos surpreendente, neste exemplo o tradutor simplesmente transpôs a referência para um local diferente (retirou-a do título e colocou-a no interior do texto).

#### **4.8 - Nomes próprios**

Relativamente à tradução de nomes próprios, David Brookshaw afirma o seguinte:

One feature of my experience in Zimbabwe opened my eyes to the way English nouns, often describing moral qualities, had been transformed, often with a typical creative exuberance, into given names: Forthright, Honesty, Goodness, which explains why Vasto Excelência, in *A Varanda do Frangipani*, easily became Vastsome Excellency in *Under the Frangipani*, and Ana Deusqueira, in

*O Último Voo do Flamingo*, became Ana Godwilling in *The Last Flight of the Flamingo*. (Brookshaw, 2006: 55)

Actualmente, creio que a prática mais comum é não se traduzirem os nomes próprios, excepto quando estes já possuem uma forma na língua de chegada, como sucede, por exemplo, com os topónimos (por exemplo, “Mozambique”). No que toca a nomes de pessoas, só em ocasiões muito específicas é que se traduzem (refiro-me, por exemplo, ao nome de membros da realeza sobejamente conhecidos, ou ao nome adoptado pelo Papa). Quando se trata de nomes de pessoas, torna-se uma questão um pouco complicada. Por um lado, os nomes são parte integrante de uma cultura e, se forem alterados de modo a surgirem outras “famílias” na tradução, há algo de característico que se vai perder. Por outro lado, há obras em que os nomes servem outros propósitos, por exemplo, para transmitir uma mensagem, comunicar uma característica intrínseca da personagem, que pode ou não ser transposta para o texto de chegada se o nome for traduzido. Neste último caso, pede-se ao leitor que participe novamente na ilusão<sup>66</sup> de que as personagens e os acontecimentos relatados são reais, ainda que haja este tipo de incongruência: a existência de nomes obviamente anglófonos num contexto lusófono.

David Brookshaw não traduziu os nomes de todas as personagens desta obra: Ermelindo Mucanga, Izidine Naíta, Marta Gimo, Navaia Caetano, Domingos Mourão, Ernestina e Salufo Tuco (uma personagem secundária), todos eles mantêm o nome tal como no original. Mesmo o nome do forte, São Nicolau, é mantido como no original. Os nomes que sofrem alterações são os que, por algum motivo, apresentam complicações para o leitor anglófono, e o nome de Vasto Excelêncio.

Em primeiro lugar, o nome moçambicano de Domingos Mourão, “Xidimingo”, passa a “Sidimingo” – talvez porque o X inicial em Inglês seja lido como [z], e a mudança tenha sido para manter uma sonoridade semelhante. No entanto, “Sidimingo” também não é igual a “Xidimingo”. Para o ser, teria de ser grafado *Shidimingo*.

Outro nome que sofreu alterações foi o de Nhonhoso, que passou a “Old Gaffer”. A palavra “Nhonhoso” deve ser bastante difícil de ler para uma pessoa de língua inglesa, que não esteja familiarizada com o fonema [ɲ]. Por esse motivo, compreendo que o tradutor tenha alterado o nome. “Gaffer”, por seu lado, é uma palavra inglesa de registo informal que significa “an old man” ou “a man who is in charge of

---

<sup>66</sup> “Suspension of disbelief”/“suspensão da incredulidade”.

other workers”<sup>67</sup>. No contexto da obra, trata-se evidentemente de um “old man”, que se comporta como se o forte fosse os domínios dele. Aliás, o próprio nome Nhonhoso poderá ter origem numa corruptela da palavra “senhor” (no Brasil ainda se utilizam em algumas regiões as formas nhonhô, sinhô, nhô<sup>68</sup>). O nome “Nhonhoso” parece descrever alguém insistente, que se torna aborrecido com as suas histórias, noção transmitida apenas parcialmente na forma inglesa, que me parece veicular no geral uma sensação mais positiva e divertida.

Depois surge Nãozinha, a feiticeira, que vê o seu nome alterado para “Little Miss No”. Uma vez mais, o nome “Nãozinha” coloca dificuldades a um leitor anglófono, por dois motivos: a presença do fonema [ɲ] e do ditongo nasal [ãw]. Neste sentido, compreende-se a opção do tradutor, que decidiu explicitar o nome em Inglês. Tal como sucede com o nome em Português, “Little Miss No” transmite um certo carinho pela personagem (“Little”, “Miss”), mantendo uma aura de mistério adequada a uma feiticeira (porquê “No”/“Não”?).

Por último, Vasto Excelência vê o seu nome ser alterado para Vastsome Excellency. Ao contrário das personagens anteriormente referidas, este nome não coloca grandes problemas ao leitor anglófono. A meu ver, a semelhança entre “Vasto Excelência” e “Vast Excellency” é muito clara. Se o tradutor tivesse optado por manter o nome no original, creio que o leitor anglófono também teria conseguido fazer essa ligação<sup>69</sup>. No entanto, a argumentação do tradutor é perfeitamente válida, demonstrando a sua grande atenção aos pormenores e a ponderação de diferentes opções. O tradutor decidiu tornar explícita na tradução deste nome uma característica tipicamente africana (neste caso, do Zimbabué): a de utilizar a designação de virtudes como nomes próprios de pessoas. Imagino que o resultado para o leitor seja tão surpreendente em Inglês como em Português, factor que contribui para veicular o “espírito do texto”.

Para além dos problemas de tradução mencionados por David Brookshaw e referidos anteriormente, há ainda elementos que, sendo característicos dos textos de Mia Couto, podem constituir dificuldades de tradução, mas aos quais David Brookshaw não faz referência explícita nos textos a que tive acesso. O primeiro prende-se com a

---

<sup>67</sup> Cf. <http://dictionary.cambridge.org/results.asp?searchword=gaffer>, versão online do Cambridge Advanced Learner’s Dictionary of English, consultado a 28/07/2009.

<sup>68</sup> Cf. <http://members.fortunecity.com/denpa/lingua.html>, consultado a 26/01/2010.

<sup>69</sup> O mesmo sucede com o nome do forte: “São Nicolau” não foi traduzido, mas possui grandes semelhanças com “St. Nicholas”. Também o nome Ernestina tem sonoridade semelhante a “earnest”.

utilização de palavras de origem moçambicana. O segundo aspecto prende-se com o hibridismo linguístico.

#### **4.9 - Palavras de origem moçambicana**

Como referi anteriormente, as palavras moçambicanas que surgem na obra são explicitadas na edição portuguesa por meio de um glossário, colocado no final do livro. Na edição inglesa, não existe nenhum glossário, por isso coloca-se a questão: como é que David Brookshaw resolveu este problema?

No artigo “Translating Mia Couto: The Need for a Creative Approach”, David Brookshaw fala da tradução de textos que apresentam “linguistic idiosyncrasies that anchor the text in a particular cultural environment”, nos quais se podem incluir os textos de Mia Couto. Nesse artigo, David Brookshaw refere que é preciso ter algum cuidado, pois a criatividade linguística do autor em causa não espelha exactamente a maneira de falar dos moçambicanos (como foi referido anteriormente) e que esse facto levanta uma questão:

[...] the question as to what type of English would best express Couto’s Mozambicanness. Would a type of African English not be the most appropriate form of expression? [...] When I returned to England and began translating that first collection of stories, the only Anglophone African term I remember using was the Zimbabwean (or South African) ‘bottle store’ to describe the Mozambican Portuguese ‘cantina’. Since then, I have realised that Mia’s quality as a writer enables him to speak across continents, and that all forms of English can be applied to translate him: it may be that a slightly ‘quirky’, more or less British English, is as legitimate and perhaps as effective as a Southern African English in transposing Mia Couto’s narrative. (Brookshaw, 2006: 54-55).

O que David Brookshaw não contempla nesta argumentação são os termos de origem africana, nem os termos portugueses que só se utilizam em Moçambique (ou noutros países africanos) e que, por esse motivo, talvez pudessem ser traduzidos por palavras inglesas que também só se utilizem em países de África.

No artigo “Translating mental images and sociocultural models in plurilingual discourse”<sup>70</sup>, Rebeca Hernández afirma que o plurilinguismo é uma das características mais distintivas das sociedades e literaturas pós-coloniais. A tradução deste plurilinguismo coloca o tradutor num dilema, em que tem de optar por uma tradução multilingue, fiel às características intrínsecas do original, ou por uma tradução monolinguê e fluente, que facilita a comunicação com o leitor e a transacção comercial entre as culturas, mas reforça a assimilação da cultura não-dominante pela cultura dominante (cf. Hernández, 2007: 43). E prossegue, dizendo que as decisões tomadas durante o processo de tradução não afectam apenas a fluência, a compreensão ou a preservação da identidade do texto:

They also affect the configuration of images and social constructs projected by that text onto the readers’ minds during the reception and interpretation processes, most of all because those elements, lexical or otherwise, that the writer chooses to insert from the national language are a means to represent the more local and evocative aspects of his/her reality, precisely those that are less familiar to the average non-native reader. [...] The absence of African words [...] eliminates the need to open new mental spaces for the culturally bound elements represented [...] by the native words. (Hernández, 2007: 44-45)

Consideremos, a título de exemplo, as ocorrências das palavras “xipoco” e “xicuembo” no primeiro capítulo, por ordem sequencial:

33	Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de <b>xipoco</b> , essas almas que vagueiam de paradeiro em desparadeiro. (pág. 12)	As they didn’t assign me a proper funeral, I became a <b>ghost</b> , one of those souls who wander from somewhere to nowhere. (pág. 2)
34	Mas um <b>xipoco</b> que reocupa o seu antigo corpo arrisca perigos muito mortais: [...]. (pág. 15)	But a <b>spirit</b> that reoccupies its former body risks mortal dangers: [...]. (pág. 5)

<sup>70</sup> HERNÁNDEZ, Rebeca (2007). “Translating mental images and sociocultural models in plurilingual discourse: Examples from translations of postcolonial literary texts in Portuguese”, in Schulte, Rainer & Kratz, Dennis (Eds.), *Translation Review*, Number 73. Dallas: Center for Translation Studies and the American Literary Translators Association (ALTA), pp. 43-52.



35	- <i>Você irá exercer-se como um <b>xipoco</b>.</i> (pág. 16)	- <i>You'll take the form of a <b>shipoco</b>, a <b>night spirit</b>.</i> (pág. 7)
36	Nessa mesma noite, eu estava transitando para <b>xipoco</b> . (pág. 16)	That night, I was already on my way to becoming a <b>shipoco</b> . (pág. 7)
37	Não ascenderei nunca ao estado de <b>xicuembo</b> , que são os defuntos definitivos, com direito a serem chamados e amados pelos vivos. (pág. 12)	I shall never be elevated to the position of an <b>ancestor</b> , someone well and truly dead and gone for good, with a right to be invoked and cherished by the living. (pág. 2)

Como já foi referido anteriormente, na edição portuguesa os termos moçambicanos estão explicitados no final do livro, num glossário, o que não sucede na edição inglesa. Por este motivo, e para que o texto não se torne incompreensível para o leitor anglófono, o tradutor recorre a explicitações internas (poderia também recorrer a notas de rodapé, ou notas do tradutor, mas essa é uma opção que sobrecarrega o texto e distrai o leitor).

Nestes exemplos pode verificar-se que, nas duas primeiras ocorrências, não foi utilizada a palavra “shipoco” nas frases inglesas, sendo utilizada uma explicitação interna: “ghost”, “spirit”<sup>71</sup>. No exemplo 35) é utilizada a palavra “shipoco”, grafada a itálico, juntamente com uma explicitação interna, “a night spirit”, e só a partir daí é utilizada a palavra moçambicana sem mais explicitações.

Na frase 37), a palavra “xicuembo” é substituída por outra palavra, “ancestor”, cujo significado é complementado pelo resto da frase.

Nestes exemplos pode verificar-se uma tendência para aquilo que Venuti designaria por domesticação, ou seja, nem sempre há a manutenção em Inglês das palavras que são características da cultura de Moçambique, sendo estas substituídas por outras palavras pertencentes à cultura de chegada. Este processo facilita indubitavelmente a compreensão do texto, mas, segundo Hernández, anula o efeito produzido pelas palavras africanas, símbolo de uma realidade diferente e associada a um contexto específico, para a qual devem ser criados ou construídos novos espaços mentais, de modo a alargar horizontes e a encorajar a percepção e o reconhecimento do Outro (cf. Hernández, 2007: 46 e 49).

<sup>71</sup> Definições constantes do glossário da edição portuguesa: “Xipoco: fantasma”, “Xicuembo: feitiço, ou ainda os antepassados divinizados pela família”.

Consideremos duas outras palavras utilizadas para descrever um animal africano:

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

Nesta frase, o tradutor optou por soluções diversas. A palavra moçambicana “halakavuma”<sup>72</sup> foi mantida, mas grafada a itálico, tal como “shipoco” na frase 35). Além da palavra “halakavuma”, há também a palavra “pangolim” que, em Português, significa exactamente um papa-formigas cujo corpo está coberto de escamas (em oposição ao outro tipo de papa-formigas, cujo corpo está coberto de pêlo). Sabendo que em Inglês existe a palavra “pangolin”, creio que o motivo que levou o tradutor a utilizar a palavra “anteater” foi apenas o de explicar mais claramente de que animal se trata. Assim sendo, em Inglês foram utilizadas as palavras “anteater” e “scaly”, que não deixam ao leitor margem para dúvidas. No final da frase, o tradutor optou por utilizar a expressão “as we call it” para transmitir o sentido de “nosso”, ou seja, optou por fazer mais uma explicitação interna que, a meu ver, veicula uma noção de pertença (à terra e às gentes africanas) menos intensa do que sucede com a palavra “nosso”. Também neste exemplo se pode dizer que houve um certo grau de domesticação ou de aproximação do universo do leitor.

A este respeito, pode ainda ser referido o seguinte exemplo:

39	Agora, que o país era uma <b>machamba</b> de ruínas, me chamavam a mim, pequenito carpinteiro!/? (pág. 15)	Now that the country is a <b>harvest</b> of ruins, why do they call for me, a humble carpenter? (pág. 6)
----	--	--

<sup>72</sup> “Halakavuma: pangolim, mamífero coberto de escamas que se alimenta de formigas. Em todo o Moçambique se acredita que o pangolim habita os céus, descendo à terra para transmitir aos chefes tradicionais as novidades sobre o futuro”.

A frase apresenta a palavra moçambicana “machamba”, que significa *terreno de cultivo*<sup>73</sup>. Em substituição, o tradutor utilizou a palavra “harvest”, que possui um valor semântico relacionado com o da palavra portuguesa *colheita* e que mantém o valor metafórico da expressão, trazendo possivelmente à mente do leitor, mais uma vez, a imagem de *the Grim Reaper*, com todas as conotações associadas à morte. Neste caso, creio que seria difícil incluir a palavra “machamba” acrescida de uma explicitação interna sem alongar demasiado a frase e se perder parte do efeito emotivo. Uma alternativa seria utilizar outra palavra de origem africana, comum em países africanos de língua inglesa, que tivesse um significado semelhante a “machamba”<sup>74</sup>. Esta é uma estratégia que também poderia ter sido utilizada para as restantes palavras moçambicanas presentes no texto.

Consideremos ainda os seguintes exemplos, incluídos na mesma temática:

40	Descia à terra nessa posição, meu corpo assentava sobre areia que haviam retirado de um <b>morro de muchém</b> . (pág. 17)	That’s how I was lowered into the earth, and my body came to rest on sand dug from a <b>termite mound</b> . (pág. 8)
41	O luto se estendia por todas as aldeias como um <b>cacimbo</b> espesso. (pág. 18)	Grief spread through every village like a thick blanket of <b>mist</b> . (pág. 8)

Nestas frases, em que Ermelindo Mucanga conta os seus sonhos acerca de uma morte mais honrada para si próprio, Mia Couto utilizou outras palavras africanas que também não foram incluídas na tradução. Na frase 40) surge a palavra “muchém”, que é a palavra moçambicana para *térmita*, e na frase 41) surge a palavra “cacimbo”, que significa *neblina espessa*<sup>75</sup>. Ao contrário das palavras anteriores, estas são mais conhecidas em Portugal (talvez por serem mais comuns, por serem mais utilizadas pelas comunidades africanas residentes em Portugal, ou mesmo pelos portugueses que viveram em África). Ambas foram traduzidas por palavras inglesas generalistas, sem nenhuma referência específica ao contexto africano, para além da que é dada pelo resto

<sup>73</sup> No glossário da edição portuguesa, a definição de machamba é “terreno agrícola para produção familiar”.

<sup>74</sup> No entanto, creio que a palavra “mashamba” também é utilizada em países africanos de língua inglesa. Cf. <http://www.mashamba.com/>, consultado a 27/01/2010.

<sup>75</sup> Definição retirada do glossário da edição portuguesa: “Muchém: o mesmo que formiga muchém (as térmitas)”. A palavra “cacimbo” não consta no glossário.

do texto. Será que existem palavras em Inglês africano que se refiram a estes elementos e que pudessem ser utilizadas na tradução?

Uma forma mais directamente dissimilatória de traduzir seria ter mantido estas palavras e referências moçambicanas na tradução (tal como no original)<sup>76</sup>, ao que o tradutor poderia acrescentar uma explicitação interna, como sucede noutros exemplos da tradução.

#### 4.10 - Híbridismo linguístico

Outro aspecto que não é referido por David Brookshaw como problema de tradução é o híbridismo linguístico característico das obras de Mia Couto. Ao ler o excerto do artigo acima referido, e também a entrevista ao tradutor, em anexo, depreende-se que a estratégia para lidar com este tipo de problema é a utilização de “a slightly ‘quirky’, more or less British English”. Consideremos alguns exemplos:

42	A pessoa deve sair do mundo <b>tal igual como</b> nasceu, enrolada em poupança de tamanho. (pág. 11)	People are supposed to leave the world <b>just as</b> they entered it, curled up as if saving on space. (pág. 1)
43	<b>Caso senão</b> eu nunca mais teria sossego. (pág. 14)	<b>Otherwise</b> I'd never get any peace. (pág. 4)

No exemplo 42), há uma mistura entre a expressão *tal e qual como e igual*, tendo como resultado a expressão híbrida “tal igual como”. Na frase 43), é utilizada a expressão híbrida “caso senão”, que também é uma mistura entre *caso contrário e senão*. Em nenhum destes casos o tradutor utilizou expressões inglesas que, de algum modo, transmitissem esse híbridismo.

44	Quem sabe foi bom, assim <b>evitado de assistir</b> a guerras e desgraças. (pág. 12)	Maybe it was just as well, for <b>I didn't have to witness</b> wars and other disasters. (pág. 2)
----	--	---

<sup>76</sup> Nas literaturas pós-coloniais, a própria escrita é considerada uma tradução da realidade não-ocidental. David Brookshaw também alude a este facto na entrevista em anexo.

45	Como <b>não me apropriaram funeral</b> fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desparadeiro. (pág. 12)	As they <b>didn't assign me a proper funeral</b> , I became a ghost, one of those souls who wander from somewhere to nowhere. (pág. 2)
46	<b>Sem ter sido cerimoniado</b> acabei um morto desencontrado da sua morte. (pág. 12)	Seeing as <b>I hadn't been given a formal send-off</b> , I ended up as a dead man who couldn't find his death. (pág. 2)

Nestes três exemplos, Mia Couto utilizou palavras que existem em Português (dois participios passados e um infinitivo pessoal), mas cuja utilização é feita de modo pouco convencional. No exemplo 44), é utilizada a expressão “evitado de assistir”, que utiliza o participio passado com o sentido de *não tive de*. Neste caso, David Brookshaw utilizou uma expressão descritiva, normal e não surpreendente em Inglês: “didn't have to witness”. Por seu turno, no exemplo 45) é utilizada a expressão “não me apropriaram funeral”, com o sentido de *não me fizeram um funeral apropriado*. Desta vez, o tradutor encontrou uma expressão que, apesar de não utilizar palavras invulgares, resulta pouco convencional e surpreendente pela utilização do verbo “assign” em conjunto com “a proper funeral”. Por fim, no exemplo 46), é utilizada a expressão “sem ter sido cerimoniado”, com o sentido *sem ter sido realizada a cerimónia adequada*. Neste caso, David Brookshaw veicula o sentido de humor através da junção de “formal”, que transmite seriedade, e “send-off”, que é uma expressão coloquial e humorística para *cerimónias fúnebres*, e que compensa de certa forma o final da frase, mais humorístico em Português do que em Inglês.

Para finalizar, consideremos as seguintes frases:

47	<b>Fazia a piada:</b> meu país nascia, em roupas de bandeira, e eu descia ao chão, exilado da luz. (pág. 12)	<b>That was the funny thing:</b> my country was being born, dressed up in its flag, and I was being lowered into the ground, banished from the light. (pág. 2)
----	--	--

48	Além disso, um herói é como o santo. <b>Ninguém lhe ama</b> de verdade. (pág. 14)	Apart from this, a hero is like a saint. <b>No one</b> really and truly <b>loves him</b> . (pág. 4)
49	Ele [o pangolim] <b>se enrosca</b> a meus pés e <b>faço-lhe uso</b> como almofada. (pág. 15)	<b>It curls up</b> by my feet, and <b>I use it</b> as a pillow. (pág. 5)
50	Tudo se passaria ali, na mesmíssima varanda, <b>no embaixo</b> da árvore onde eu estava enterrado. (pág. 20)	Everything would happen right there on that very same terrace, <b>under</b> the tree where I was buried. (pág. 11)

Nestes exemplos, Mia Couto utiliza formas coloquiais de Português características de países lusófonos que não Portugal: a expressão “fazia a piada” e “no embaixo”; a utilização de “lhe” para indicar o complemento indirecto em “ninguém lhe ama” e “faço-lhe uso”; a inversão no início da frase em “se enrosca”. Em nenhum destes casos o tradutor transmitiu essa noção de linguagem com variantes diferentes da língua padrão. Poder-se-á argumentar que a utilização de formas híbridas e de padrões linguísticos próprios de países africanos de língua inglesa não seria a solução ideal, por trazer para o texto referências anglófonas específicas, inexistentes no texto de partida. No entanto, creio que uma ou outra ocorrência de variantes linguísticas não pertencentes ao padrão europeu poderia contribuir para criar no leitor aquilo que em Inglês se designa por *mood* (ou, em Português, estado de espírito).

Obviamente, qualquer tradução implica a reescrita do texto e a alteração de palavras e expressões, a criação de um texto que deixa de ser incompreensível para os leitores da língua de chegada e que passa a veicular significados, umas vezes mais próximos do original, outras vezes menos, dependendo dos constrangimentos linguísticos e das escolhas do tradutor. Se analisarmos os exemplos dados tendo em consideração as tendências para a deformação referidas por Berman (cf. Munday, 2002: 150-151), verificamos que as que ocorrem com maior frequência na tradução desta obra são a tendência para a clarificação (mediante a explicitação de conceitos), o empobrecimento qualitativo (ou seja, a substituição de palavras e expressões por equivalentes do texto de chegada aos quais falta a riqueza sonora, ou as características significativas ou “icónicas” da palavra ou expressão original) e a destruição de redes vernáculas ou a respectiva exotização (ausência do hibridismo linguístico que

desempenha um papel importante na criação do ambiente da obra; utilização de itálico nas palavras estrangeiras). Se analisarmos a tradução tendo em atenção os aspectos de equivalência referidos por Baker, verificamos que, consoante a situação, o tradutor recorreu a vários tipos diferentes de equivalência, desde a paráfrase à explicitação interna e à utilização de hiperónimos, passando pela omissão e pela substituição de expressões por outras (próprias da cultura de chegada), mas também à compensação e à exploração da plasticidade e dos recursos da língua de chegada, de modo a criar efeitos linguísticos de alguma forma equivalentes aos utilizados por Mia Couto.

## 5 - Conclusões

Com o presente estudo pretendi fazer uma breve análise da tradução do romance *A Varanda do Frangipani* para língua inglesa. Os problemas identificados pelo tradutor, David Brookshaw, prendiam-se essencialmente com aspectos linguísticos (os neologismos, jogos de palavras e trocadilhos, característicos da escrita de Mia Couto), mas também com referências culturais. No decurso deste trabalho foram identificados outros aspectos, não referidos por Brookshaw na bibliografia a que tive acesso, mas que podem ser considerados problemas de tradução, nomeadamente o hibridismo linguístico e a ocorrência de termos moçambicanos, que são explicitados na edição portuguesa por um glossário (inexistente na edição inglesa – o que indicia uma certa tendência para evitar o “estranhamento”).

Tomando como base os exemplos dados, uma amostragem retirada da obra *A Varanda do Frangipani*, verifica-se que há uma tendência para aproximar o texto do leitor, através do recurso a explicitações, à não inclusão de parte dos vocábulos africanos, à normalização de formas de expressão. Por exemplo, o hibridismo e a mistura de padrões linguísticos, características do texto que contribuem para provocar no leitor uma sensação de surpresa pelo confronto com o inesperado<sup>77</sup> (*Überraschung*) e para criar novos espaços mentais relativos a uma realidade diferente, não transparecem de uma forma geral na tradução. No entanto, verifica-se simultaneamente que houve um grande empenho criativo por parte do tradutor, que realizou uma abordagem ao texto por vezes bastante imaginativa e humorística, notando-se um grande esforço por criar palavras novas e expressões invulgares e surpreendentes em Inglês, bem como por manter uma linguagem poética e um registo coloquial semelhantes aos do texto original. Pode dizer-se que David Brookshaw conjuga, sempre que possível, os aspectos referidos por Fernanda Cavacas (o léxico inovador, a forma oralizante do discurso e recursos estilísticos que veiculam polissemias), de modo que a tradução se coadune com a criatividade literária de Mia Couto e o “espírito do texto”.

Brookshaw por vezes racionaliza ou explicita as ideias no texto traduzido, expressando-as de forma mais directa e compreensível para os leitores, e omite algumas palavras moçambicanas, fazendo com que, na minha opinião, a tradução inglesa se

---

<sup>77</sup> Além dos aspectos morfológicos, também a sintaxe inesperada acompanha e complementa a narrativa que é, por si própria, inesperada.



possa considerar em geral um pouco “domesticada”. A meu ver, a abordagem do tradutor é, no que toca à sintaxe, um pouco conservadora, acentuando a inteligibilidade e fluidez do texto traduzido, não se enquadrando, por conseguinte, numa estratégia de recriação do texto mais radical e ousada, como por exemplo a “resistancy”/”abusive fidelity” defendida por Venuti. Apesar disso, é uma abordagem que procura surpreender e fascinar o leitor, principalmente a nível lexical. O tradutor explora ao máximo as potencialidades da língua inglesa, criando no texto de chegada jogos e combinações inesperadas de palavras com o propósito de provocar no leitor um efeito surpreendente, semelhante ao que o leitor do texto em Português poderá sentir.

Ainda que ocorram mudanças no texto traduzido e que algo se perca na tradução, concordo com a afirmação de David Brookshaw: definitivamente “not all is lost”.

## Anexos

### A – O Autor

#### A.1 - Breve biobibliografia de Mia Couto

António Emílio Leite Couto nasceu em 1955 na Beira, Moçambique, filho de emigrantes portugueses. Foi o amor pelos gatos que deu origem ao nome de infância pelo qual é mais conhecido, Mia Couto. Foi jornalista, director da Agência de Informação de Moçambique, da revista *Tempo* e do jornal *Notícias* de Maputo. Foi também militante da Frelimo. É professor, biólogo, ambientalista e escritor reconhecido internacionalmente.

A sua obra é rica e variada, incluindo romances, poesia, contos, crónicas e ensaios. O seu primeiro livro foi uma obra poética, publicada em Maputo, mas foram os contos que lhe deram projecção internacional. Recebeu inúmeros prémios, entre os quais o Prémio Anual de Jornalismo Areosa Pena (1989), o Grande Prémio de Ficção Narrativa (1990), o Prémio Nacional de Ficção da Associação de Escritores Moçambicanos (1995), o Prémio Vergílio Ferreira (1999) pelo conjunto da sua obra, o prémio Mário António, atribuído pela Fundação Calouste Gulbenkian (2001), o Prémio Nacional de Literatura José Craveirinha da Associação de Escritores Moçambicanos (2003), o prémio brasileiro Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura (2007), e o Prémio União Latina de Literaturas Românicas (2007), atribuído pela primeira vez a um escritor africano. O seu livro *Terra Sonâmbula* foi considerado um dos 12 melhores livros africanos do século XX por um júri da Feira Internacional do Zimbábue. A sua obra está actualmente traduzida em cerca de 20 países<sup>78</sup>.

Mia Couto é um autor de ficção detentor de um aguçado sentido de reflexão crítica e de intervenção social, mas também de uma grande sensibilidade poética, patentes em todos os seus textos. Uma das características que mais se destacam na sua escrita é o experimentalismo linguístico (como refere David Brookshaw na entrevista

---

<sup>78</sup> Dados recolhidos nos livros de Mia Couto e em [http://www.infopedia.pt/\\$mia-couto](http://www.infopedia.pt/$mia-couto), <http://www.answers.com/topic/mia-couto>, [http://books.google.pt/books?id=lvI-Xw5CJdwC&dq=post-colonial+african+writers&printsec=frontcover&source=bn&hl=pt-PT&ei=azSOS4KILJCL4Qaex4X8DA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=5&ved=0CC0Q6AEwBA#v=onepage&q=post-colonial%20african%20writers&f=false](http://books.google.pt/books?id=lvI-Xw5CJdwC&dq=post-colonial+african+writers&printsec=frontcover&source=bn&hl=pt-PT&ei=azSOS4KILJCL4Qaex4X8DA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CC0Q6AEwBA#v=onepage&q=post-colonial%20african%20writers&f=false), <http://www.congrexnetwork.com/dbs/waltic/dyncat.cfm?catid=434>, última consulta a 02/03/2010.

em anexo), que dá um colorido especial às suas histórias - histórias essas que se centram na mundivisão das pessoas de cultura africana, e mais especificamente moçambicana, na influência dos acontecimentos dramáticos ocorridos após a independência e durante a guerra civil, na busca e na afirmação de uma identidade nacional própria, bebendo influências na tradição oral africana e no seu contacto com os diferentes povos moçambicanos sem, no entanto, desprezar a modernidade e a herança portuguesa.

Obras de Mia Couto publicadas até ao momento em Portugal, pela Editorial Caminho:

- *Vozes Anoitecidas* (contos) – 1ª edição, 1987;
- *Cada Homem é uma Raça* (estórias) – 1ª edição, 1990;
- *Cronicando* (crónicas) – 1ª edição, 1991;
- *Terra Sonâmbula* (romance) – 1ª edição, 1992;
- *Estórias Abensonhadas* – 1ª edição, 1994;
- *A Varanda do Frangipani* (romance) – 1ª edição, 1996;
- *Contos do Nascer da Terra* – 1ª edição, 1997;
- *Vinte e Zinco* (romance) – 1ª edição, 1999;
- *Raiz de Orvalho e Outros Poemas* – 1ª edição, 1999;
- *Mar me Quer* – 1ª edição, 2000;
- *O Último Voo do Flamingo* (romance) – 1ª edição, 2000;
- *Na Berma de Nenhuma Estrada e outros contos* – 1ª edição, 2001;
- *O Gato e o Escuro* (infantil-juvenil) – 1ª edição, 2001;
- *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (romance) – 1ª edição 2002;
- *O Fio das Missangas* (contos) – 1ª edição, 2004;
- *A Chuva Pasmada* – 2004;
- *Pensatempos. Textos de Opinião* – 1ª edição, 2005;
- *O Outro Pé da Sereia* (romance) – 2006;
- *idades cidades divindades* (poesia) – 2007;
- *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (romance) – 1ª edição, 2008;
- *O Beijo da Palavrinha* (infantil-juvenil) – 1ª edição, 2008;
- *E se Obama fosse africano? e Outras Interinvenções* – 2009;
- *Jesusalém* - 2009.

Em Moçambique, as obras de Mia Couto foram inicialmente publicadas pela Associação de Escritores de Moçambique - AEMO, sendo actualmente publicadas pela Editorial Ndjira, empresa fundada em 1995, detida maioritariamente pela Caminho e com sede em Maputo, e que, segundo a editora portuguesa, “[t]em por objecto o exercício da actividade editorial em particular a edição de livros, programas e revistas de carácter científico, ficcional e recreativo. O catálogo desta editora conta hoje com 96 títulos de 87 Autores”.<sup>79</sup>

Em Angola, as obras de Mia Couto são publicadas pela editora Nzila, enquanto no Brasil a editora responsável pela publicação das obras do autor é a Companhia das Letras.

---

<sup>79</sup> [http://html.editorial-caminho.pt/area\\_outrasinfos\\_\\_q1obj\\_--\\_3D63001\\_\\_q236\\_\\_q30\\_\\_q41\\_\\_q5.htm](http://html.editorial-caminho.pt/area_outrasinfos__q1obj_--_3D63001__q236__q30__q41__q5.htm), última consulta a 02/03/2010.

## A.2 - Entrevista a Mia Couto

No decurso do presente estudo tentei entrar em contacto com Mia Couto, mas infelizmente não consegui obter resposta por parte do autor em tempo útil. Fica aqui, no entanto, registada a entrevista que elaborei:

- Os seus textos são cada vez mais procurados, nomeadamente em países de língua não portuguesa (tanto, que as suas obras estão traduzidas em inúmeros países). Que comentários lhe suscita este interesse pelas suas obras, nomeadamente nos países de língua inglesa, cada vez menos interessados em traduzir obras de outras literaturas?

- O facto de estar traduzido em tantas línguas dá-lhe muita projecção e visibilidade internacional. Sente que essa visibilidade contribui para a divulgação de Moçambique e para a valorização da diversidade literária e cultural nos outros países?

- Em que países sente que há maior receptividade aos seus livros e textos? E menor receptividade?

- As editoras de língua não portuguesa entram em contacto consigo para solicitar alterações aos textos? Se sim, que tipo de alterações?

- Quando um dos seus textos é traduzido, o tradutor sente necessidade de entrar em contacto consigo para pedir esclarecimentos? Em caso afirmativo, esses esclarecimentos incidem essencialmente sobre que aspectos do texto?

- O próprio Mia Couto sente necessidade de contactar os tradutores e de lhes dar indicações ou transmitir “exigências” quanto à forma de traduzir – ou acha que o texto deixa de ser “seu” quando é publicado e que a tradução é “mais uma das leituras possíveis”, preferindo não interferir nela?

- A tradução das suas obras para Inglês é feita apenas por um tradutor, David Brookshaw. Nas traduções para outras línguas que não o Inglês, há também

normalmente apenas um(a) tradutor(a) a “especializar-se” nas suas obras? Se não é esse o caso, é sensível aos diferentes modos de o traduzir?

- Acha que a tradução é necessariamente “traição”?

- O próprio Mia Couto tem por vezes necessidade de recorrer a tradutores ou intérpretes - tanto no seu trabalho como biólogo, como quando se dirige a países cujas línguas não fala, ou quando é necessário traduzir os seus livros. Na sua opinião, qual é o papel do tradutor/intérprete?

- Em situações de tensão cultural, de conflito, ou de acção humanitária, esse papel do tradutor/intérprete é igual? Ou a situação altera-se quando há desigualdades de poder? Por outras palavras: há pressões (políticas ou de outra natureza) sobre os tradutores/intérpretes nessas situações?

- No livro *O Último Voo do Flamingo*, o narrador é um tradutor/intérprete. Essa personagem, ainda que seja uma das mais importantes da história, não tem nome, nem sequer faz realmente trabalho de tradução (pois o inspector das Nações Unidas fala e compreende Português). Por que motivos criou e utilizou esta personagem aparentemente “inútil”?

- Na Conferência Internacional de Literatura WALTIC, em Estocolmo, referiu que “nem sempre as palavras servem de ponte na tradução desses mundos diversos” existentes em Moçambique (situação que também se aplica a outros locais e outras realidades). Quando as palavras falham, a que outros meios se pode recorrer?

- Nessa mesma conferência, referiu: “[nas] visitas que faço à savana, vou aprendendo sensibilidades que me ajudam a sair de mim e a afastar-me das minhas certezas”. São estes os efeitos que gostaria que as suas obras surtisses nos leitores, quando estes “visitam” os seus livros?

- Na sua qualidade de escritor, e mais particularmente como escritor moçambicano de origens portuguesas, assume-se deliberadamente como construtor de

pontes entre diferentes culturas, criando laços entre as margens que estão separadas (mas também unidas) pelas águas?

## B – O Tradutor

### B.1 - Breve biobibliografia de David Brookshaw

David Brookshaw nasceu em 1946, em Londres. É doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de Londres e é professor de Estudos Brasileiros, Estudos Portugueses e Literatura Africana em Português no Departamento de Estudos Hispânicos, Portugueses e Latino-Americanos da Universidade de Bristol, em Inglaterra. O seu contacto inicial com a língua portuguesa deveu-se a um período de três anos em que residiu em Portugal, antes de iniciar os estudos universitários. Tem especial interesse em temas como literaturas pós-coloniais e identidade nacional, literatura e migração, a expressão de exílio, etnicidade e hibridismo nas literaturas em Português, bem como literatura comparada e tradução literária. É o tradutor das obras de Mia Couto para língua inglesa, publicadas pelas editoras Serpent's Tail e Heinemann.

Traduziu também obras de outros autores de língua portuguesa, como por exemplo Henrique de Senna Fernandes, Onésimo Teotónio Almeida e José Rodrigues Miguéis. Publicou inúmeros artigos sobre literatura brasileira e literatura africana em língua portuguesa e, mais recentemente, sobre as percepções da China na literatura portuguesa. Tem publicadas várias contribuições em antologias sobre literatura em língua portuguesa e participou em diversas conferências subordinadas a estes temas.

David Brookshaw é autor de vários livros, entre os quais: *Race and Color in Brazilian Literature* (Scarecrow Press, 1986), *Paradise Betrayed: Brazilian Literature of the Indian* (CEDLA, 1988), *Visions of China: Stories from Macau* (Hong Kong University Press, 2002), *Perceptions of China in Modern Portuguese Literature – Border Gates* (Edwin Mellen Press Ltd, 2002).<sup>80</sup>

Obras de Mia Couto traduzidas por David Brookshaw até ao momento:

- *Voices Made Night/Vozes Anotecidas* (Heinemann, 1990. A edição inglesa inclui duas histórias que não constam no original; cf. entrevista em anexo);
- *Every Man is a Race/Cada Homem é uma Raça* (Heinemann, 1994);
- *Under The Frangipani/A Varanda do Frangipani* (Serpent's Tail, 2001);

---

<sup>80</sup> Dados recolhidos em <http://www.bris.ac.uk/hispanic/department/staff/db.html>, <http://www.bristol.ac.uk/ceas/members/associates/brookshaw.shtml> e <http://www.congrexnetwork.com/dbs/waltic/dyncat.cfm?catid=190#david>, última consulta a 02/03/2010.



- *The Last Flight of the Flamingo/O Último Voo do Flamingo* (Serpent's Tail, 2004);
- *Sleepwalking Land/Terra Sonâmbula* (Serpent's Tail, 2006);
- *A River Called Time/Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (Serpent's Tail, 2008).

## B.2 - Entrevista a David Brookshaw

No decurso do presente trabalho, considerei importante entrar em contacto com David Brookshaw e colocar-lhe algumas questões relacionadas com a tradução da obra de Mia Couto para Inglês, às quais o tradutor amavelmente respondeu. Segue-se a transcrição integral da entrevista:

- If I am not mistaken, you read Mia Couto's texts for the first time in the mid 1980's, while you were working as an external examiner at the University of Zimbabwe. Was Mia Couto a well known writer there at the time?

*David Brookshaw:* *Vozes Anoitecidas* had been published in Maputo in 1986, and almost immediately afterwards by Caminho in Lisbon. The work was known by members of staff in the Portuguese Section of the Department of Modern Languages at UZ, and I was made aware of it on my second or third visit there in November, 1986 or November, 1987.

- Before your translation of *Vozes Anoitecidas/Voices Made Night*, there was another unpublished English version, *Voices in the Night*. Whose idea was it to translate this author into English? When and where did this happen?

*DB:* I think it must have been in November 1987 that I was shown the manuscript of a translation of the stories, or some of the stories, which had been done by someone who may now be a lecturer in Portuguese at UZ, and who did a master's thesis on Mia Couto in the 1990s. My recollection was that colleagues in the Department didn't feel that it was a particularly good translation. My memory of it is that it wasn't a particularly adventurous one. At some point during that visit, it was suggested that I might translate the stories and maybe get a British publisher interested.

- Did it take long between your translation and the publication of the texts?

*DB:* I must have begun translating the stories at the end of 1987 or beginning of 1988, because when I went to Maputo to visit Mia over the Easter vacation in 1988, I had already translated a substantial amount of the book, and was able to ask him questions. During 1988, I approached (I think) both Penguin and Heinemann. Heinemann at this time was a major publisher of African literature through its African

Writers Series, which had been in existence since the early 1960s. Penguin were very sympathetic and liked the sample I sent, but were unable to consider it for reasons I can't recall, but Heinemann were immediately very keen, and probably asked for some more samples. The collection was published in Spring, 1990, and Mia Couto came over to England for the launch.

- Was the idea to publish his first translated texts well received in Britain? Did you have to get in touch with many publishers before Heinemann accepted the task?

*DB:* The reviews of *Voices Made Night* were generally very good. See above for the answer to the second part of your question.

- Do you know why Heinemann stopped publishing Mia Couto? And why Serpent's Tail was chosen to be their follower?

*DB:* In the late 1990s, Heinemann was taken over by another parent company. This company decided to discontinue the African Writers Series. In the meantime Serpent's Tail was known as one of the more adventurous publishers that was not afraid to take on translations of foreign-language writers (at the same time, grants were available to cover the costs of translation). The director of Serpent's Tail, Peter Ayrton, had a particular interest in translations.

- Did the publishers have any demands pertaining to the translations? If so, which demands?

*DB:* No. The only occasion when something extra was asked for was when Heinemann decided to publish *Voices Made Night*, but felt that the original Portuguese version was too short, and asked for a couple more stories. That is why the English translation features two stories that weren't in either the Mozambican or the Portuguese editions of *Voices Anotecidas*.

- After translating the texts, did the publishers ask you to introduce any changes? If so, what kind of changes?

*DB:* There was usually a copy-editor who either worked for the publisher or was contracted by the publisher. The copy-editor went through the text, clarifying certain things with me. Occasionally, I had to explain some slightly unorthodox use of English as corresponding to an unorthodox use of Portuguese by Mia Couto.

- Did you get in touch with Mia Couto to obtain explanations about the Portuguese text? Can you give examples?

*DB:* Yes. I never did a translation without consulting the author. My queries usually centered on what he meant exactly by a particular sentence that I found unclear or ambiguous, and occasionally the meanings of local terms with which I was unfamiliar (although increasingly, use of the internet has made it much easier to establish the names of local flora and fauna).

- Did Mia Couto have suggestions, or even “demands”, about general or particular aspects of the translation? Or is the author so aware of the specificities of language, that he is “naturally” sensitive to the problems and difficulties of translation?

*DB:* No, he has never made demands.

- In the article “Translating Mia Couto: the need for a creative approach” you say that the main challenges are “the neologisms, play on words and puns”, but there are also “cultural echoes”, e.g., intertextual references to well known expressions in Portuguese. How do you materialize that creative approach? And what limits do you impose yourself? Are there boundaries you feel should not be crossed?

*DB:* I can’t remember whether it’s in that article that I mention the strategy I used to translate ‘Mudam-se os tempos desnudam-se as vontades’, but clearly that was a case of the type you mention (if I didn’t mention why I ‘translated’ it as I did, let me know). Suffice to say here that a literal translation would not have translated the cultural context. I think that the translator should not try and upstage the author, but I see no harm in responding to the original play on words with an equivalent in English, even if the translation is, on the surface at least, somewhat loose.

- In that same article you said that it wasn’t really necessary to use African English words to convey Mia Couto’s ideas. Did you try to keep some of the quirkiness of his language in English? Can you give examples?

*DB:* Yes, I tried to keep some of the quirkiness of the original. This was especially important in the first two collections, *Voices Made Night* and *Every Man is a Race*, when Couto was at the height of his own linguistic experimentalism.

- At the end of the article, you refer that “if the act of translation does involve loss, this does not necessarily mean that all is lost. It is the responsibility of the translator to claw back through his or her creative endeavour something that will keep the gap between the original and the new, translated version as narrow as possible”. Do you ever feel “lost in translation”?

*DB:* I don't agree, in principle, with those who claim that there are some texts that are impossible to translate, because if they really are impossible to translate, then they are not worth translating anyway. I often find translating extremely challenging, and occasionally feel lost during the process of seeking solutions, but I guess that is part of the fun of translating.

- At the WALTIC Congress in Stockholm, you said that Mia Couto is “an intermediary between cultures, belonging to and affected by both, while also occupying a type of third hybrid space”. As a literary translator, do you also recognize yourself in these words?

*DB:* Yes. I think Mia Couto himself is a kind of translator of an African reality, an intermediary. As a translator of his original for an English-speaking public, then I am also an intermediary.

- Your translations of Mia Couto have generally been very well received. What influence do you think your translations have in British readers?

*DB:* Well, I hope I open a window onto a world and a literature that they were unfamiliar with before. As a teacher of Portuguese, I would also like to think that their interest in Mia Couto and in Mozambican literature, would stimulate them to learn Portuguese – maybe, this is a paradox, but it says something about my two activities, as a scholar and teacher of Portuguese, and as a literary translator from Portuguese.

- Is there demand for more of Mia Couto's texts in Britain?

*DB:* Not obviously. His books are generally well received, but he is not a best-seller as he is in Portugal.

- Are you currently working on any other translation from Mia Couto's texts?

*DB:* Not at present, although I have done reports on two further novels for *Serpent's Tail*.

- In what ways do you think this author contributes to enrich British literary culture?

*DB:* Any literary translation hopefully makes the reading public here more aware and appreciative of the literature that is produced in other linguistic spheres. This is especially so in a world that is currently dominated by English, and in a country where only a tiny proportion of books published are translations from other languages (a similarly small proportion of books are translated in the US, far smaller than in France and Germany, for example).

## Bibliografia

ASHCROFT, Bill (Ed.) et al. (2003). *The Postcolonial Studies Reader*. London: Routledge.

BAKER, Mona (2007). *In Other Words. A Coursebook on Translation*. London & New York: Routledge.

BASSNETT, Susan & André LEFEVERE (1998). *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Cromwell Press.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires (1999). "Liberating Calibans. Readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' poetics of transcreation", in Bassnett, Susan & Trivedi, Harish (Eds.) (1999) *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*. London/New York: Routledge, 95-113

BROOKSHAW, David (2004). "Frontiers crossed and frontiers lost: some thoughts on the fiction of Mia Couto and José Eduardo Agualusa", in Ribeiro, Margarida Calafate (Ed.) et al. *A Primavera Toda Para Ti*. Lisboa: Presença, 250-254.

BROOKSHAW, David (2005). "The Power of The Story in Postcolonial Fiction: The Novels of Brian Castro and Mia Couto", *Revista de Cultura*, 13, 143-149. Acedido online em <http://www.icm.gov.mo/deippub/rcMagE.asp>, consultado a 12/01/2009

BROOKSHAW, David (2006). "Translating Mia Couto: The Need for a Creative Approach", in *In Other Words – The Journal for Literary Translators*, no. 27, 53-59.

BROOKSHAW, David (2008). "Some Thoughts on Translating Mia Couto", Writers' and Literary Translators' International Congress, WALTIC – The Value of Words. Acedido online em [http://www.congrexnetwork.com/dbs/waltic/files/PDF/Congress\\_Program\\_pdf.pdf](http://www.congrexnetwork.com/dbs/waltic/files/PDF/Congress_Program_pdf.pdf), consultado a 04/02/2009

CAVACAS, Fernanda (1999). *Mia Couto: Brinciação Vocabular*. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões

CAVACAS, Fernanda (2000). *Mia Couto: pensamentos e improvérios*. Lisboa: Mar Além, Instituto Camões

CAVACAS, Fernanda (2001). *Mia Couto: acrediteísmos*. Lisboa: Mar Além

CHABAL, Patrick (1994). *Vozes Moçambicanas: Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega, pp. 274-291.

CHABAL, Patrick (2004). “Karingana ua Karingana: Mia Couto as a story teller” in Ribeiro, Margarida Calafate (Ed.) et al. *A Primavera Toda Para Ti*. Lisboa: Presença, 256-261.

COUTO, Mia (2001). *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Editorial Caminho [1ª edição: 1996]

COUTO, Mia (2008). *Under the Frangipani*. London: Serpent’s Tail. Translated by David Brookshaw [1ª edição inglesa: 2001]

COUTO, Mia (2009). *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho

DEANDREA, Pietro (1999). “‘History never walks here, it runs in any direction’. Carnival and Magic in the Fiction of Kojo Laing and Mia Couto”, in Linguanti, Elsa; Casotti, Francesco & Concilio, Carmen (Eds.) *Coterminous Worlds: Magical realism and contemporary post-colonial literature in English*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi. Acedido online em <http://books.google.pt/books?id=6B60c4r1Be4C&printsec=frontcover&dq=Coterminous+Worlds&cd=1#>, consultado a 05/02/2010

HERNÁNDEZ, Rebeca (2007). “Translating mental images and sociocultural models in plurilingual discourse: Examples from translations of postcolonial literary texts in Portuguese”, in Schulte, Rainer & Kratz, Dennis (Eds.), *Translation Review*, Number 73. Dallas: Center for Translation Studies and the American Literary Translators Association (ALTA), pp. 43-52. Acedido online em <http://translation.utdallas.edu/resources/pubs/TR73.pdf>, consultado a 23/10/2009

KENT, Sarah (2005). “Fiction across frontiers”, in ITI Bulletin, July-August 2005. Acedido online em <http://www.iti.org.uk/uploadedFiles/articles/P12%20Fiction%20Across%20Frontiers.pdf>, consultado a 05/01/2009

MARTINS, Celina (2006). *O Entrelaçar das Vozes Mestiças*. Estoril: Príncípa Editora

MUNDAY, Jeremy (2002). *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. London/New York: Routledge

NORD, Christiane (1988). *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: J.Groos



NUNES, Ana Margarida; COIMBRA, Rosa Lúcia (2007). “Um Estudo da Amálgama e do seu Valor Metafórico em Mia Couto”, in *Actas del VI Congreso de Lingüística General*. Vol. 2, Tomo I, Madrid: Arco Libros. Acedido online em [http://www2.ii.ua.pt/cidlc/gcl/files/publicacoes/6CILG\\_2007.pdf](http://www2.ii.ua.pt/cidlc/gcl/files/publicacoes/6CILG_2007.pdf), consultado a 04/02/2010

PAREKH, Pushpa Naidu & JAGNE, Siga Fatima (Eds.) (1998). *Postcolonial African Writers. A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press. Acedido online em [http://books.google.pt/books?id=lvI-Xw5CJdwC&dq=post-colonial+african+writers&printsec=frontcover&source=bn&hl=pt-PT&ei=azSOS4KILJCL4Qaex4X8DA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=5&ved=0CC0Q6AEwBA#v=onepage&q=post-colonial%20african%20writers&f=false](http://books.google.pt/books?id=lvI-Xw5CJdwC&dq=post-colonial+african+writers&printsec=frontcover&source=bn&hl=pt-PT&ei=azSOS4KILJCL4Qaex4X8DA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CC0Q6AEwBA#v=onepage&q=post-colonial%20african%20writers&f=false), consultado a 05/01/2009

ROTHWELL, Phillip (1998). “Fuzzy Frontiers. Mozambique: False Borders – Mia Couto: False Margins” in *Portuguese Literary & Cultural Studies 1*. Acedido online em <http://www.scribd.com/doc/3006664/plcs1>, consultado a 28/07/2009

ROTHWELL, Phillip (2003). “Introduction: Reevaluating Mozambique” in *Portuguese Literary & Cultural Studies 10*. Acedido online em <http://www.plcs.umassd.edu/plcs/plcs10.htm>, consultado a 28/07/2009

SANTOS, Boaventura de Sousa (2002). “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 237-280.

SÃO JERÓNIMO (1995). *Carta a Pamáquio sobre os problemas da tradução*, Ep. 27. Lisboa: Edições Cosmos. Traduzido por Aires A. Nascimento

SCHÄFFNER, Christina (Ed.) (2000). *Translation in the Global Village*. Clevedon/New York: Multilingual Matters Ltd

SCHLEIERMACHER, Friedrich (2003) *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Porto: Porto Editora. Traduzido por José M. Miranda Justo

SOUSA, Judite de. *Grande Entrevista*, RTP1, 21/06/2007. Acedido online em [http://ww1.rtp.pt/multimedia/index.php?pagURL=arquivo&tvprog=1436&idpod=6962&formato=wmv&pag=arquivo&pagina=5&data\\_inicio=&data\\_fim=&prog=1436&quantos=10&escolha=](http://ww1.rtp.pt/multimedia/index.php?pagURL=arquivo&tvprog=1436&idpod=6962&formato=wmv&pag=arquivo&pagina=5&data_inicio=&data_fim=&prog=1436&quantos=10&escolha=) [ou <http://ww1.rtp.pt/multimedia/index.php?tvprog=1436&formato=flv>, seleccionando depois a data da entrevista], consultado a 04/02/2009

VENUTI, Lawrence (1999). *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*. London/New York: Routledge.

VENUTI, Lawrence (Ed.) (2000). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge.

VENUTI, Lawrence (2002). *The Translator's Invisibility: A history of translation*. London/New York: Routledge

<http://dictionary.cambridge.org/results.asp?searchword=gaffer>, consultado a 28/07/2009

<http://editora-ndjira.blogspot.com/>, consultado a 14/01/2010

<http://members.fortunecity.com/denpa/lingua.html>, consultado a 26/01/2010

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mo%C3%A7ambique>, consultado a 14/01/2010

<http://www.amazon.com/>, consultado a 12/01/2010

<http://www.answers.com/topic/mia-couto>, consultado a 02/03/2010

<http://www.bris.ac.uk/hispanic/department/staff/db.html>, consultado a 02/03/2010

<http://www.bristol.ac.uk/ceas/members/associates/brookshaw.shtml>, consultado a 02/03/2010

<http://www.congrexnetwork.com/dbs/waltic/dyncat.cfm?catid=190#david>, consultado a 02/03/2010

<http://www.congrexnetwork.com/dbs/waltic/dyncat.cfm?catid=434>, consultado a 02/03/2010

<http://www.companhiadasletras.com.br/>, consultado a 14/01/2010

<http://www.culturgest.pt/actual/delfimsardo.html>, última consulta a 02/03/2010

<http://www.heinemann.com/series/2.aspx>, consultado a 05/01/2009

[http://www.infopedia.pt/\\$mia-couto](http://www.infopedia.pt/$mia-couto), consultado a 02/03/2010

<http://www.instituto-camoes.pt/alemanha/coloquio-mocambique-inovacao-e-recomeco.html>, consultado a 02/03/2010

<http://www.magical-realism.com>, consultado a 12/01/2010

<http://www.mashamba.com/>, consultado a 27/01/2010

<http://www.newint.org/issue339/facts.htm>, consultado a 12/01/2010

[http://www.nzila.co.ao/livros\\_obras.htm](http://www.nzila.co.ao/livros_obras.htm), consultado a 14/01/2010

<http://www.portaldogoverno.gov.mz/>, consultado a 14/01/2010

<http://www.serpentstail.com/>, consultado a 05/01/2009

[www.editorial-caminho.pt](http://www.editorial-caminho.pt), consultado a 02/03/2010