



Perspectiva de Tradução Intersemiótica Intratextual
Uma proposição de tradução intersemiótica na narrativa *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum

Perspective of Intersemiotic Intratext Translation
A proposition of intersemiotic translation, in narrative *Relato de um certo Oriente*, written by Milton Hatoum

Marta Betânia Marinho Silva
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Resumo: O texto trata de perspectiva de tradução intersemiótica intratextual, no nível da ficção, em *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, num mesmo código: verbal, na passagem do oral – original – para o escrito – tradução.
Palavras-chave: Tradução Intratextual, Relato oral, Relato escrito, Original, Tradução.

Abstract: Text treats of perspective of intersemiotic intratext translation, in fiction level, in *Relato de um certo Oriente*, written by Milton Hatoum, in a same code: verbal, in the passage from oral – original – to written – translation.
Key-words: Intratext translation, oral report, written report, original text, translation.

Introdução

Este estudo salienta questões de tradução intersemiótica no nível intratextual, buscando apoio no desenrolar da narrativa *Relato de um certo Oriente*¹, de Milton Hatoum.

Cabe esclarecer que, mesmo entendendo-se que uma Tradução Intersemiótica (TI) se dê em códigos distintos de representação de um mesmo objeto, como um filme a partir de uma obra escrita ou um quadro representativo de um poema, pressupõe-se essa tradução intersemiótica intratextual, no nível da ficção, na passagem do oral (dados colhidos dos personagens relatores ou narradores-fonte, com designado neste estudo) – representando o **original** – para o escrito (aglutinação dos dados pela narradora principal, num relato único) – representando a **tradução**.

¹ Toma-se por base a 2ª edição dessa obra, publicada em 2000 pela Cia. das Letras. As citações estão indicadas pela sigla RCO, seguida de indicação da página do livro.

Por analogia, fundamenta-se esse estudo em Plaza (1987), que propõe uma “reflexão sobre a teoria de Charles Sanders Peirce que dá apoio à Teoria da Tradução Intersemiótica” (Plaza, 1987, XI), de modo a esclarecer as questões levantadas intratextualmente na obra citada. Nesse sentido, a proposta apresentada aprofunda os estudos de Plaza, ou mesmo lhes dá outras direções como a de se trabalhar a tradução intersemiótica em nível intratextual, isto é, numa mesma obra.

Antes, porém, vale informar ao leitor do que trata a obra supramencionada. Em *Relato de um certo Oriente*, a narradora (inominada), sob o pretexto de, num primeiro momento, rever a matriarca da família (Emilie), retorna à sua cidade natal (Manaus) imbuída, no entanto, e principalmente, do dever de coletar dados para enviá-los, através de uma carta, a um irmão (também inominado) que se encontra distante, em outro continente, na cidade de Barcelona/Espanha.

Esse coletar dados (relatos orais) e a disposição destes numa carta (relato escrito) foi o que motivou o estudo tradutório ora mencionado.

(Re)visitando a Tradução Intersemiótica

Em se tratando da Tradução Intersemiótica, Julio Plaza (1987, p.2) afirma:

A tradução [...] se apresenta como a ‘forma mais atenta de ler’ a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente.

Entende-se, assim, que à medida que o indivíduo (re)presenta os fatos históricos, ele os está traduzindo, não lhes dando uma nova significância, mas novos sentidos², pautando-se essa tradução na forma com que as informações chegam àquela pessoa. Nesse sentido, afirma-se que:

[...] passado-presente-futuro, ou original-tradução-recepção, estão necessariamente atravessados pelos meios de produção social e artística, pois é na tradução dos momentos da história para o presente que aparece como forma dominante ‘não a verdade do passado, mas a construção inteligível de nosso tempo’ (MCLUHAN apud PLAZA, 1987, p.13).

Esses são aspectos que são apontados para uma tradução própria do historicismo, em que se presentificam “aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente” (PLAZA, 1987, p.2). Para o projeto poético-artístico, por conseguinte, a “construção inteligível” também se faz presente, já que “os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições” (Paráfrase a Karl Marx apud PLAZA, 1987, p.5).

De fato, a arbitrariedade dificilmente faz parte do universo do artista, já que ele conta com experiências e vivências que podem ser traduzidas nas suas obras. Corroborando com essa visão, Milton Hatoum diz que:

² Significado e sentido podem, por vezes, estar em dissonância, tomando-se as diversas acepções que um termo pode assumir em determinado contexto.

Numa obra literária os traços da cor local e as circunstâncias históricas, geográficas e sociais são inevitáveis, pois o escritor está sempre rondando suas origens; às vezes, sem se dar conta, são sempre essas origens que o seguem de perto, como uma sombra, ou mesmo de longe, como um sonho ou um pesadelo (HATOUM, 1996).

No nível autor-obra – como Milton Hatoum / *Relato de um certo Oriente* –, o passado vivido e experienciado não é deixado de lado, porém pode ser recriado, traduzido, de modo a não permitir o imbricamento da história familiar do escritor com a ficcional, se este assim o requer. É o caso que tem como exemplo *Relato de um certo Oriente*. Segundo Hatoum, “o arquivo vivo da família [uma tia doceira manaura] não se reconhecia na ficção”, nessa obra; então:

Se ela não relacionava os homens e as mulheres do nosso clã com as personagens do texto, era um sinal de que o romance havia ultrapassado as fronteiras e talvez os limites estreitos da periferia. Por isso, essas personagens com suas histórias já não pertencem à minha família, ao Amazonas ou ao Oriente. Já não pertencem sequer a mim mesmo e sim aos leitores: à imaginação e ao devaneio de cada leitor (HATOUM, 1996).

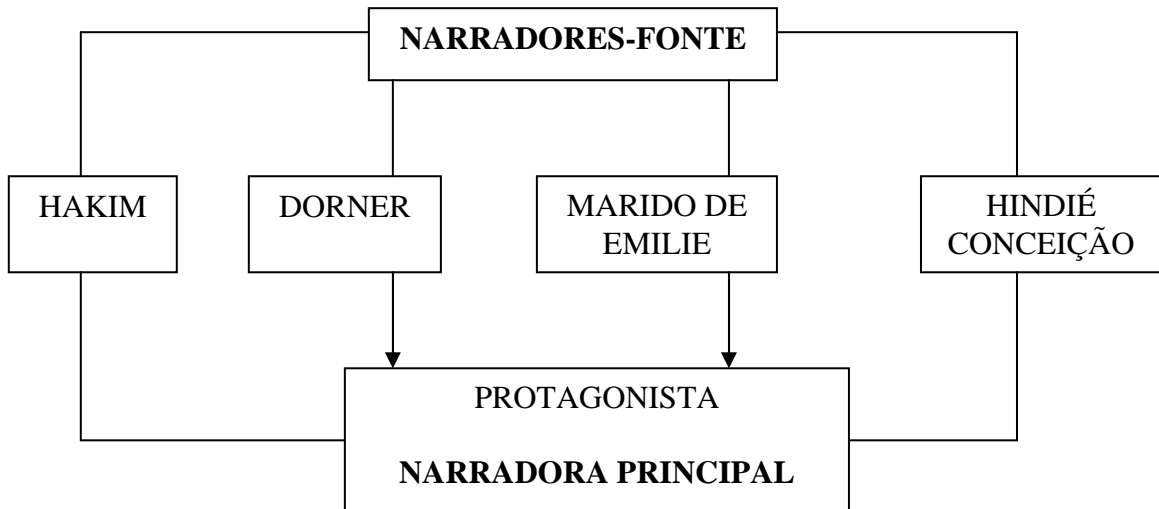
A Tradução Intersemiótica Intratextual – uma proposta possível?

“É uma imagem possível para evocar uma tradução: a cauda do cometa seguindo de perto o cometa, e num ponto impreciso da cauda, esta parece querer gravitar sozinha, desmembrar-se para ser atraída por outro astro, mas sempre imantada ao corpo a que pertence; a cauda e o cometa, o original e a tradução, a extremidade que toca a cabeça do corpo, início e fim de um mesmo percurso...”
Hatoum (RCO, p.133)

Na obra *Relato de um certo Oriente*, a tradução explicitada como forma de “articular o passado” (BENJAMIN apud PLAZA, 1987, p.4) perpassará todo o texto, representando, desse modo, uma tradução intratextual, em que as vozes de outras pessoas serão transcritas, ou até mesmo recriadas, para se obter uma unidade. É a mão da protagonista que guiará essa tradução, sendo, pois, o papel da narradora principal o de tradutora dos narradores-fonte. Na obra, a narradora principal funciona como tradutora dos narradores-fonte, como se verifica no diagrama 1 a seguir:

Diagrama 1

Relação narradora principal / narradores-fonte



Esses narradores assumem, assim, a função de relatores de acontecimentos, dos quais a narradora principal será a relatora final; ou seja, de posse dos dados, a protagonista será a tradutora dos originais relatados, atentando para o seguinte fato: “a tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado” (PLAZA, 1987, p.6). Quer dizer, traduzindo o passado da sua família, pelas informações colhidas, ela própria, com a sua escrita, influencia esse passado.

No texto, a protagonista, antes mesmo de começar a colher os depoimentos e as informações que se propunha obter desses narradores-fonte, corroborando, inclusive, a hibridização de gêneros que a narrativa permite (memorialismo, documentário, relato, epistolografia, romance)³, já aponta:

Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar [clínica de repouso], escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava (RCO, p.163).

³ A miscigenação de gêneros citada é justificada, segundo estudos empreendidos nesse sentido, por esta autora, da seguinte forma: RCO é: *memorialismo* em virtude de a história se apoiar em lembranças, ensejando um resgate pela memória da história de vida da protagonista e de seu irmão; *documentário* por compreender um registro escrito que dará a permanência do texto no tempo; *relato* em razão de sua origem: depoimentos de parentes e amigos – pessoas fidedignas na ficção – que garantem a “veracidade” das informações; *epistolografia*, forma fixa textual, por tratar-se da maneira com que foram os relatos encaminhados ao irmão da protagonista, e que se converte também numa espécie de documento, prova concreta dos dados colhidos; e, por fim, *romance*, forma textual livre, que aglutina as demais formas narrativas, dando ao texto – embora pareça contraditório – uma forma narrativa convergente ao gênero romanesco.

Para a narradora principal – definido o *que* escrever (depoimentos colhidos através de uma *diversidade de fontes*) –, o *como* fazê-lo (*seleção, seqüência, transcrição*) constitui-se num processo angustiante, por estarem envolvidos, nessa etapa, problemas de organização, de escolha de léxico, entre outros, haja vista que quem está escrevendo o faz com o intento de ser compreendido por uma outra pessoa. O seu grande entrave é, pois, a aglutinação dos dados de forma tal que seja entendida pelo seu irmão. Esse processo contínuo e necessário traduz-se numa longa caminhada, exercitando, de alguma forma, o sentido reflexivo que é parte integrante do ser humano.

A reflexão⁴ do *como* fazer vai estar devidamente marcada pela linguagem no próprio texto, de forma a demonstrar o processo pelo qual um escritor passa na sua escritura. Saindo do nível ficcional, pode-se afirmar que essa reflexão marca a presença do autor dentro da obra, no seu trabalho criativo. Pode-se afirmar que é o alter-ego ficcional de Milton Hatoum afluindo na história. Nesse sentido, ressalte-se um argumento apresentado por Saramago (1998, p.26): “[...] não há, objectivamente, nenhuma diferença entre a mão que guia o pincel ou o vaporizador sobre a tela, e a mão que desenha as letras sobre o papel ou as faz aparecer no ecrã [tela] do computador”; ou como o próprio Hatoum (2000, p.10-12) afirma:

O romance é [...] um trabalho paciente e exaustivo de engenharia, em que as partes vão sendo construídas lentamente. [...] a forma depende [da] experiência, que pode ser vivenciada, sonhada ou ouvida pelo escritor. Eu fiz um projeto para o romance, trabalhei que nem um arquiteto, pois naquela época eu ainda fazia projetos de arquitetura. Fiz gráficos, desenhos, esboços, mas perdi tudo numa das minhas mudanças ou andanças.

Voltando ao nível ficcional, o sentido reflexivo se presentifica na figura da narradora principal, quando ela própria se questiona como fazer o relato, conforme configura a seguinte passagem do texto:

Confesso [protagonista] que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se emaranhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância (RCO, p.165).

Essas reflexões têm apoio na função metalingüística de que o texto se utiliza. Assim, o uso da metalingüagem⁵, na obra, é crucial, por, pelo menos, duas razões: primeiro por apontar os meios pelos quais a narradora envereda na elaboração e conclusão do seu relato, transpassado pelas inúmeras dificuldades com que se depara; segundo, porque é através dessa

⁴ Vale a pena destacar que é com o movimento Modernista que o aspecto reflexivo da linguagem é instaurado, demonstrando um verdadeiro processo por que passou (e passa) o projeto literário brasileiro. Segundo Affonso Ávila (1975), esse projeto teve três momentos ímpares: “o que antes representara no Barroco e no Romantismo os estágios, respectivamente, de *apropriação* da realidade e de *posse* da realidade, evolui no Modernismo para um estágio de *reflexão* sobre a realidade, valendo para o fenômeno da linguagem um análogo esquema de três fases, isto é: *apropriação* da linguagem, no Barroco, *posse* da linguagem, no Romantismo, e *reflexão* sobre a linguagem, no Modernismo”. Ressalta-se, pois, que a obra estudada aprofunda, ou mais contundentemente, enraíza a função reflexiva da linguagem, na medida em que o *como* fazer é explicitamente denunciado.

⁵ Esse termo faz parte de estudos realizados por Roman Jakobson, nos quais foram estabelecidas as Funções da Linguagem, com o fim de encontrar fundamentos que indicassem ser a literatura uma modalidade específica da linguagem verbal. São as seguintes funções por ele constituídas: *função referencial ou de comunicação, função expressiva ou emotiva, função conativa, função poética ou estética, função fática e função metalingüística* (JAKOBSON, 1970, p.119).

escrita que essa protagonista vai se encontrar. É a própria linguagem do texto que vai determinar esse encontro, “numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida” (RCO, p.166); é o movimento do texto que vai permitir a reconstrução da vida da narradora; é a linguagem do texto que vai dar indícios ao leitor das inúmeras dificuldades por que vai passar a narradora principal até a efetivação do seu trabalho.

As dificuldades, assim, parecem se delinear desde o momento em que a protagonista chega a Manaus, “na casa [da mãe biológica] que desconhecia” (RCO, p.164), explicitadas no seguinte fragmento:

Um pedaço de papel me chamou a atenção. Parecia o rabisco de uma criança [...]. Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, com minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d’água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa (RCO, p.10).

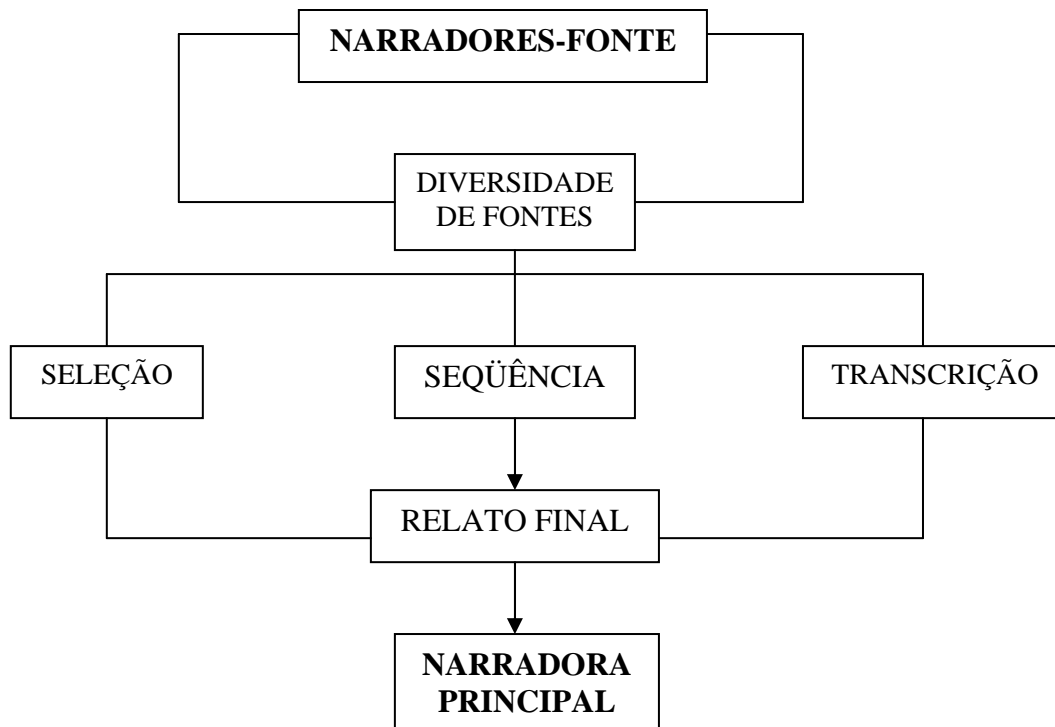
A protagonista se acha perdida tal qual o desenho que encontra. Conseguiria ela reunir os depoimentos – “afluentes” – e traduzi-los em um relato final, fazendo-os desaguar num só rio? Com o firme propósito de apenas reunir os dados, mas não de alterá-los, à narradora cabia apenas o papel de tradutora de informações, ao que lhe “restava então recorrer à [sua] própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes” (RCO, p.166). Gigantesco por acolher uma imensidão de fatos, recolhidos por vozes de conhecidos; frágil por se encontrar no mar de memórias e saber-se aglutinadora daqueles fatos. Gigante e frágil revelam, pois, o peso da responsabilidade da narradora, detendo uma enormidade de informações: “O teu presságio me deu trabalho” (RCO, p.165) – o ser “gigante” –, bem como, de posse desses dados, sentir-se fragilizada: “Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa” (RCO, p.165).

Nesse sentido, a exposição dos dados colhidos admite apenas e tão-somente os pontos de vista do narrador que detém a palavra em dado momento – revelados, inclusive, no uso de aspas do capítulo 2 ao 8 (último), como também na utilização do foco narrativo em primeira pessoa, de forma a querer se afirmar terem sido passadas as informações do mesmo modo com que foram recebidas.

Desse modo, na obra, a narradora principal irá deparar-se com a conjunção de dois elementos: (1) coletar informações e (2) relatar o que foi colhido. Observa-se, assim, uma variada utilização de recursos que traduzem uma gama de dificuldades na efetivação do relato final, conforma se verifica no diagrama 2 a seguir:

Diagrama 2

Distribuição das dificuldades encontradas na elaboração do relato final



A *diversidade de fontes*, ou seja, os narradores-fonte da história apresentando-se na primeira pessoa deixam ao narrador principal apenas a ordenação dos episódios por eles relatados. Para esse narrador, a organização dos dados, que inclui a *seleção* e a *seqüência* é que vai permitir, num nível intratexto, a tradução dos fatos, como se configura no seguinte fragmento: “Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica” (RCO, p.165).

Determinar, pois, a *seqüência dos fatos*, ou seja, procurar (e encontrar) uma forma de ordenação será um exercício que também permitirá o encontrar-se da narradora principal. Essa procura é denunciada no léxico do próprio texto que remete às várias tentativas de colocar em ordem os dados colhidos. É o que indicam, na citação acima, os termos “quantas vezes” e “recomecei”, denotando o processo da difícil construção da escrita, por estarem os depoimentos embaralhados, e a personagem se encontrar perdida, sem saber como iniciar o seu trabalho: reunir os fatos numa ordem compreensível torna-se uma atividade angustiante para essa personagem.

É por isso que se verifica o “esbarrar no mesmo início”, ou o encontrar-se no “vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados”. Está desenhado o “caos” que representa o processo da escrita por que essa personagem está passando e, nesse sentido, as tentativas e mais tentativas denunciadas lexicalmente.

Esse mesmo processo passou o autor Milton Hatoum na elaboração de um romance – incluindo-se o *Relato de um certo Oriente* –, segundo sua sugestão: “o romance é, a meu ver,

um trabalho paciente e exaustivo de engenharia, em que as partes vão sendo construídas lentamente. [...] o próprio movimento do texto te conduz a outros procedimentos técnicos” (HATOUM, 2000, p.10-12).

Na tradução dos depoimentos dos narradores-fonte, em que os dados são passados da oralidade (forma pela qual são apreendidos) à escrita (modo pelo qual serão transmitidos ao irmão, numa carta), a protagonista tem a sua frente uma tradução que se toma por intersemiótica já que “os signos empregados têm a tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (PLAZA, 1987, p.30).

De fato, apesar de o uso das aspas e a utilização do foco narrativo em primeira pessoa, mas com “sua própria característica diferencial” – passagem do oral para o escrito –, a “desvincula[cão] do original” é patente. E isso se deve à soma de um outro entrave: o da *transcrição*, conforme se verifica no trecho seguinte:

Também me deparei com um outro problema: como *transcrever* a fala engrolada de uns e o sotaque dos outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas (RCO, p. 166). (Grifo nosso).

Nessa outra forma de tradução intratextual – a *transcrição* –, decorrente da oralidade, tem-se clara, no texto, a influência da narradora principal: a “fala engrolada de uns e sotaque dos outros” não foram transpostos tais quais; ao contrário, a sintaxe foi empregada corretamente como se os detentores da “fala engrolada” ou os do “sotaque” não tivessem passado por variações lingüísticas. O texto não marca esses elementos, porque “o signo não pode ser ‘fiel’ ou ‘infel’ ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele” (PLAZA, 1987, p.32). Para o caso, cita-se ainda, o exercício que a personagem – Dorner – teve na coleta de dado de uma outra personagem – marido de Emilie –, segundo o trecho que segue:

Aproveitei [Dorner] sua disposição para uma conversa [...], e, ao começar a falar, tudo parecia tão bem concatenado e articulado que falava para ser escrito. A mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros. Um desses cadernos encerra, com poucas distorções, o que foi dito por teu pai [de Hakim] no entardecer de um dia de 1929 (RCO, p.70).

Esse exercício suplanta, inclusive, o de apenas coletar dados; há nítida a preocupação com o que foi coletado, na “veracidade” do que está sendo informado, passando-se aos narratários intra e extradiegético esse cuidado, na medida em que textualmente se diz que as transcrições “encerra[m], com poucas distorções”, o que foi colhido, e que acabou de ser relatado, na obra.

Vê-se, pois, que a preocupação com o leitor em face das informações traduzidas (seja ele seu irmão, narratário diegético – a quem os dados serão enviados, seja ele o leitor da obra, narratário extradiegético – a quem toda obra é destinada) é assumida pela protagonista como um ponto crucial no seu relato: “o teu [irmão da protagonista] presságio me deu trabalho. Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa” (RCO, p.165), em razão do entrelaçamento dos capítulos, como uma teia mesmo, em que cada dado depende de outro que já foi citado ou que começa a ser apontado

para ser retomado adiante como forma narrativa de encaixe⁶ aplica-se também no interior da obra, na apresentação dos episódios; quer dizer, os conflitos são totalmente inter-relacionados, averiguando-se daí uma cumplicidade dos narradores-fonte.

No final da obra é que se tem completa a unidade de cada um dos episódios: a morte de Soraya Ângela e de Emir; a vinda da família de Emilie e do seu futuro marido para o Brasil; a ida de Halim ao sul do país; a correspondência por fotos entre Hakim e Emilie; a volta da protagonista a Manaus; o desaparecimento de Samara Delia; a intolerância dos irmãos inominados; a morte de Emilie.

No entanto, e apesar dos encadeamentos, alguns dos episódios ficam suspensos, ficando a cargo de cada leitor a leitura nas entrelinhas, como é próprio de um romance. Cite-se, por exemplo, o caso da inominação⁷ da protagonista e do seu irmão, em que não se tem uma idéia fechada sobre a questão, mas indícios que apontam para um desfecho (filhos adotivos de Emilie) ou um outro caminho (netos de Emilie, apontando-se um dos dois filhos inominados da matriarca, como possível pai). O entendimento que se pode deduzir desse não-esclarecimento (a inominação) pode ter apoio no fato de a matriarca Emilie não ter voz narrativa no texto, apesar de ser a figura central da história, razão por que todos os conflitos convergem para ela.

A cada capítulo, quando um narrador toma para si o propósito de presentificar informações acerca da família da matriarca Emilie, esclarecem-se algumas dúvidas, estimulam-se curiosidades, “isto porque, no processo de reminiscência, cenas, imagens, gestos podem ser desfigurados, alterados, transformados e, portanto, re-inventados em seus traços originais” (PRESSLER, s.d, p.1). É, pois, a linguagem do texto que vai permitir a compreensão dos dados que vêm a seguir; é essa linguagem que vai dar indícios ao leitor do próximo fio da teia que vai ser traçado. Como afirma Pressler (ibid, p.5): “toda lembrança própria do romance clama por parceria”. Para a protagonista, no entanto, a *seqüência* dos fios que tecem a teia, para se ter seu exercício tradutório exaurido, constitui-se numa grande dificuldade, a qual é partilhada pelo leitor da obra, conforme se explicita no seguinte fragmento:

Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância (RCO, p.165).

O processo difícil da construção da escrita, da ordenação de dados, da seleção de episódios – já que os depoimentos não são tomados numa ordem compreensível –, ou, num nível final, da tradução propriamente dita, constitui-se no problema-chave do texto, pois que recordar o passado, a partir de lembranças de outras pessoas, e dar-lhes ordenação, torna-se uma questão de fundamental importância para a narradora, já que “articular o passado não significa conhecê-lo ‘como verdadeiramente foi’. Significa apoderar-se de uma recordação tal como esta relampeja num instante de perigo” (BENJAMIN apud PLAZA, 1987, p.4).

⁶ *Relato de um certo Oriente* é um relato composto de outros relatos (metarrelatos), distribuídos em oito capítulos, os quais se assemelham ou resgatam a forma oral do narrar, em que uma história é evocada para completar outras à medida que é um ou outro narrador quem detém a posse de certa informação que vai esclarecer uma outra apontada anteriormente (anáfora), ou outra que ainda virá (catáfora). Fala-se em narrativa de encaixe porque se vão reunindo pequenos relatos para que o todo seja/esteja completo.

⁷ “Não é demais assinalar que a ausência de nome é um dos traços das personagens de hoje, a marcar com recurso óbvio o anonimato e a solidão das grandes cidades” (PELEGRINI, 1999, p.65).

Ao “apoderar-se de [...] recorda[ções]”, mesmo que de pessoas amigas e familiares, a narradora principal, como tradutora de informações coletadas, sofre um dos princípios básicos do processo, em virtude de “a tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, [ser] influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado” (PLAZA, 1987, p.6). Consciente, pois, dessa(s) influência(s), afirma a protagonista: “restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes” (RCO, p.165-166).

No exercício de tradução dos depoimentos dos narradores-fonte, a protagonista, além de se deparar com os problemas já anunciados (*seqüência, transcrição*), advindos do material que coletara, ainda “contava” com outros de ordem muito pessoal: “quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a seqüência de idéias” (RCO, p.165). As amarras teriam que ser elaboradas pela própria relatora final.

Mas, como, nesse exercício, a protagonista tem que recorrer à sua própria memória, lugar onde “habitava o esquecimento”, e, dessa forma, “a hesitação”, “a seqüência de idéias” encontra-se prejudicada, já que “o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade” (RCO, p.166), fazia-se necessário o preenchimento da “lacuna”, para que o “espaço morto” vivesse e o trabalho de ordenação fosse recomposto, retomado, concluído, afinal. O preenchimento da “lacuna” fica, pois, a cargo da narradora principal, que recorre à tradução, num segundo nível, em razão de agora estar se valendo de suas próprias lembranças que serão aglutinadas as já colhidas, num nível primeiro, conforme se configura no fragmento que segue:

Para te revelar [...] que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias (RCO, p.166).

O imbricamento de experiências, reconhecíveis nas vozes dos depoentes, constituintes do universo em que a narradora se encontrou e se encontrava, naquele momento, interferirá na tradução intratextual que a protagonista empreende para a organização dos relatos, que encaminhará ao seu irmão, como se comprova na citação que segue: “era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida” (RCO, p.166), já que não são suas as experiências, mas, sim, a de outros, em que as suas estavam entrelaçadas.

“O romance é, no todo, a construção de um grande relato só possível pelo toque entre relatos menores, numa criteriosa inter-relação de reminiscências” (PRESSLER, s.d., p.4), constituindo-se, assim, numa experiência que não é apenas fruto da experiência vivida do narrador (HATOUM, 1996); é a dele – nesse caso, a dela, a da narradora principal – e a dos outros também. Ao final a tradução intratextual, representada pela narradora principal ante os demais fatos narrados, perpassada de experiências e vivências, segue a afirmação de que “a tradução intersemiótica (TI) é [...] estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade” (PLAZA, 1987, p.30). Por isso mesmo é tradução, não original.

Nesse sentido, foi que “notas esparsas e frases sincopadas” tornaram-se “uma canção seqüestrada”, traduzida “numa carta que [foi] a compilação abreviada de uma vida” (RCO, p.166). Nessa canção seqüestrada, diversos fatores contribuíram para que a tarefa de “compilação” se constituísse em dificuldades maiores, embora reveladoras de aspectos individuais e/ou coletivos, introduzindo não só problemas que dizem respeito, principalmente,

à questão da organização de dados, mas também às que envolvem a compreensão de situações vividas e experienciadas por diversas personagens, como as que são denunciadas pelo léxico da obra.

Conclusão

Amparando-se no princípio de Tradução Intersemiótica abordado por Júlio Plaza, recorreu-se, neste estudo, ao eixo que trata de questões referentes ao que é original e ao que é tradução desse original, constatando-se essa inter-relação, na obra, no nível intratextual.

Para que a devida comprovação dessa tradução referida se efetivasse, aplicou-se, analogamente, a teoria plaziana, apontando-se, como resultados, o relato (coleta de dados) dos narradores-fonte como o original e a escrita (transcrição dos dados) da narradora principal como a tradução.

Essa pesquisa, assim, indica outras possibilidades de leitura da Tradução Intersemiótica, no sentido de que os códigos distintos aqui referidos encontram-se dentro do texto de uma mesma obra, possíveis de verificação só com a leitura do texto, e não, como p. ex., as ilustrações de obras infantis e/ou infanto-juvenis podem apresentar e sugerir.

Referências bibliográficas

- ÁVILA, A. (org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HATOUM, M. **Literatura & Memória: notas sobre Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Editora da PUC/SP, 1996.
- HATOUM, M, Conversa com Milton Hatoum (entrevista concedida a Susana Scramin). In: **Babel – Revista de poesia, tradução e crítica**. Ano 1, n. 1, p. 6-15, jan./abr.2000.
- HATOUM, M. **Relato de um certo Oriente**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 3ª ed. Prefácio de Isidoro Blikstein. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- MACLUHAN, M. Os meios de comunicação. São Paulo, 1969:31. In: PLAZA: Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987 (Coleção estudos).
- PELLEGRINI, T. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas/SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- PLAZA: J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987 (Coleção estudos).
- PRESSLER, G. **Constituição da memória em Benedicto Monteiro e Milton Hatoum**. [S.I.;s.n.] [19-].
- SARAMAGO, J. O autor como narrador. In: **Cult – Revista Brasileira de Literatura**. Ano II, n. 17, p. 25-27, dez. 98.