

O ATLÂNTICO SUL NO ESPELHO DA TRADUÇÃO: ROBLÈS E MONÉNEMBO NO BRASIL

Raquel Peixoto do Amaral Camargo¹
Mirella do Carmo Botaro²

RESUMO: Este artigo pretende articular o eixo “Sul-Sul” (Brasil-África) com o eixo “Norte-Sul” (Brasil-França), lançando uma reflexão sobre a tradução de dois romances francófonos no Brasil: *Pelourinho* (1995), do guineense Tierno Monénembo, e *Là où les tigres sont chez eux* (2008), do francês Jean-Marie Blas de Roblès. Considerado como simplista, quando não redutor ou preconceituoso, o uso do clichê não costuma ser bem visto nos textos literários. Nestes dois romances, no entanto, o papel que ele desempenha parece ir além daquele previsto pelo seu “lugar comum”, que é o da imagem desgastada e repetida. O que diz o “Brasil” que se desvela nos romances a respeito de sua relação com o Outro, seja ele africano, europeu ou, particularmente, francês? Que inflexões os clichês sobre o Brasil podem adquirir uma vez transplantados para o próprio Brasil? Que transformações o trabalho de tradução implica quanto ao seu tratamento literário? A tradução pode/deve agir sobre as imagens e/ou leituras “estigmatizantes” ou “culturalistas” produzidas em/por textos francófonos (França, África)? Estas questões serão centrais para a reflexão que desejamos lançar sobre o Atlântico Sul, reflexão esta situada entre o “clichê” e a sua tradução.

PALAVRAS-CHAVE: tradução; clichê; estereótipo; Brasil; África; estrangeiro.

THE SOUTH ATLANTIC THROUGH THE LOOKING GLASS OF TRANSLATION: ROBLÈS AND MONÉNEMBO IN BRAZIL

ABSTRACT: This essay seeks to articulate the south-south axis (Brazil-Africa) with the north-south (France-Brazil), launching a reflexion about the translation of two francophone novels in Brazil: *Pelourinho* (1995), by the Guinean author Tierno Monénembo, and *Là où les tigres sont chez eux* (2008), by the French writer Jean-Marie Blas de Roblès. Considered simplistic, when not reductive or prejudgemental, the use of clichés tend to be frowned upon in literary texts. Nevertheless, in those two novels, the role they plays seems to go beyond that expected due to its "common place", namely the worn-out, repeated imagery that doesn't offer anything new or different. What does "Brazil", which is unveiled in these two romances, say about its relationship with the Other, be it African, European or specifically French? What inflexions might clichés about Brazil attain once transplanted into Brazil itself? What transformations does the translation process implicate when it comes to its literary treatment? Should/could the translation act on the "stigmatizing" and "culturalistic" imagery produced in/by francophone texts (France, Africa)? Those issues are key for the reflexion that we aim to launch on the South Atlantic axis, be this reflexion located between the "cliché" and its translation.

KEYWORDS: translation; cliché; stereotype; Brazil, Africa; stranger.

¹ Doutoranda no Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Universidade de São Paulo. Contato: raquelcamargo_7@hotmail.com

² Doutoranda em Estudos Lusófonos na Université Paris-Sorbonne. Contato: botaro.mirella@gmail.com

Introdução

As relações entre a África e o Brasil não constituem um campo de estudo tradicionalmente explorado pela literatura em língua francesa. São escassas e recentes as produções (literárias e críticas) que se voltam a essas zonas de contato e, quando o fazem, são geralmente perpassadas por um discurso voltado à memória do tráfico negreiro e da escravidão. Ainda que esse prisma seja necessário, senão essencial, para pensar essas relações, seja de um ponto de vista das ciências sociais, seja de um ponto de vista da própria literatura³, ele se expõe a certos clichês. O principal deles seria o de restringir qualquer possibilidade de diálogo entre esses espaços do Sul às circunstâncias históricas que originalmente os aproximaram. Este artigo constitui uma tentativa de lançar uma perspectiva de análise talvez menos intuitiva, mas sem dúvida igualmente fecunda para pensar essa zona de contato. Para tanto, pretende-se articular o eixo “Sul-Sul” com o eixo “Norte-Sul” comparando o papel do “clichê” na tradução de dois romances situados no Brasil: um do guineense Tierno Monénembo, *Pelourinho* (1995), outro do francês Jean-Marie Blas de Roblès, *Là où les tigres sont chez eux* (2008).

Se as literaturas francófonas, sejam elas da França, da África ou ainda de outros lugares, tocam apenas superficialmente esta outra margem do Atlântico Sul, esses dois romances consagram ao Nordeste brasileiro, geralmente associado ao Brasil profundo, um lugar central. Mas enquanto Monénembo faz de sua narrativa uma busca pelo passado comum a estes “dois irmãos nas duas margens do oceano⁴”, o Brasil de Roblès é mais marcado por suas relações com o Velho Mundo europeu do que por seu passado colonial e escravagista. Isto posto, as duas narrativas mobilizam uma série de imagens pelas quais os dois escritores estrangeiros buscam restituir uma certa “cor local” do Brasil, cor esta que, por vezes, flerta com o “pitoresco”, o “clichê” ou com o que se convencionou chamar de “exótico”.

Em francês, o termo “exótico” designa aquilo que é pertencente a um país estrangeiro, geralmente longe ou desconhecido; em português, se acrescenta o que é “esquisito” ou “extravagante”. Em ambas as línguas, portanto, o termo remete àquilo que é externo (estranho, estrangeiro) à ótica “familiar” ou “convencional” do leitor implícito, ou seja, do leitor visado por determinada obra⁵. Nas palavras de Moura, o exotismo é uma “pintura do estrangeiro”, a expressão de uma “cor local” que é primeiro geográfica, mas também histórica sobre o Outro em um contexto de viagem (MOURA, 1992). Não seria, pois, uma coincidência que, enquanto corrente artística e literária, ele atinja seu ápice durante as colonizações europeias, sejam elas ligadas à expansão marítima do

³ O número da revista, intitulado “Fluxo e Refluxo”, retomando a obra emblemática de Pierre Verger a respeito das relações entre o Brasil e a África negra, é sintomático da tentativa de transcender os laços históricos para o campo da literatura. Como se sabe, as circulações comerciais e/ou culturais (entre tabaco e escravos; entre deuses Yorubá e santos católicos, etc.) impactaram profundamente as sociedades que se constituíram nas duas margens do Atlântico Sul (Cf. BASTIDE, 1958; VERGER, 1968; ALENCASTRO, 2000), mas as marcas deste contato não parecem devidamente exploradas no campo da literatura (qualquer que seja a língua de expressão).

⁴ “deux frères sur les deux bords de l’océan” Cf. MONÉNEMBO, 1995, p. 30. Esta e as demais traduções de *Pelourinho*, tanto no corpo do texto quanto em notas de rodapé, são de nossa autoria.

⁵ Cf. dicionários em francês (<http://www.cnrtl.fr>) e em português (<http://www.aulete.com.br>).

Renascimento ou ao período industrial do século XIX. O reflexo do olhar ocidental sobre outras culturas se manifesta nitidamente nas chamadas “narrativas de viagem” de missionários, pesquisadores e aventureiros europeus tanto do lado oeste (Brasil) quanto do lado leste (África) do Atlântico Sul.

As representações do índio nas cartas e narrativas de missionários no Brasil são precursoras de diversas formas de exotismo, tanto nas chamadas “letras francófonas” (MOURA, 2003; DAHER, 2016), quanto na própria literatura brasileira. Ora como “dócil massacrado” (Jean de Léry), ora como “selvagem convertível” (Capuchinhos), a figura do índio servirá de base para o protótipo renascentista do “índio inocente”, retomado mais tarde pela filosofia iluminista no século XVIII. O protótipo do “bom selvagem” ocupa igualmente um lugar primordial no ideal nacionalista da literatura romântica brasileira no meio do século XIX, como nos mostram, por vezes, as obras de Gonçalves Dias e de José de Alencar⁶.

O recurso ao exotismo aparece de maneira ainda mais marcada nas representações da África como terra de mistério, povoada por seres rudimentares desprovidos de linguagem ou de complexidade psicológica. Assim, o “selvagem”, o “bárbaro” e outras figuras prototípicas do exotismo abundam nas narrativas francófonas produzidas no contexto das colonizações em curso no século XX. *Voyage au Congo* (1927) e *Retour du Tchad* (1982), de André Gide, ou mesmo *Voyage au bout de la nuit* (1932), de Ferdinand Céline, apresentam exemplos emblemáticos deste procedimento literário. Nestas obras se acumulam na figura do africano – como na do ameríndio no Brasil – um conjunto de mitos fabricados no Ocidente ligados à inocência, mas também à bestialidade e à selvageria.

Não são poucos os estudos voltados ao exotismo literário, sobretudo no século XX. A começar pela publicação tardia (póstuma) de *Essai sur l'exotisme* (1955), de Victor Segalen, um dos primeiros a ver no exotismo a experiência da alteridade, o “sentimento do diverso” teorizado no encontro com o Outro. É emblemática, sobretudo, a perspectiva crítica adotada por Edward W. Saïd, em *L'Orientalisme* (1978), que aponta o etnocentrismo ocidental enraizado nas narrativas de viagem e obras literárias orientalistas dos séculos XIX e XX⁷. Boa parte da crítica que se fez conhecida sob o nome de “pós-colonial” é decorrente desta corrente crítica ao Orientalismo. Um dos seus precursores na França, Jean-Marc Moura, considera o exotismo uma categoria inerente à literatura francófona. De acordo com Moura, sua expressão literária não traduziria somente a imposição de valores hegemônicos do Ocidente, podendo também significar a recusa ou o questionamento destes mesmos valores, seja pelo modo do afrontamento, da polêmica

⁶ A análise da historiadora Andrea Daher é, neste sentido, reveladora do processo de integração do elemento autóctone (o índio e a sua língua) no *topos* emblemático da cultura ocidental, repercutindo uma série de mitos dicotômicos (escrita/oralidade; selvagem/civilizado, constante/inconstante) na literatura nacional brasileira. Cf. DAHER, 2016.

⁷ É o que nos indica de antemão um trecho do prefácio de seu ensaio *Lire l'exotisme*: “L'œuvre exotique n'est plus alors la simple représentation d'un étranger embaumé dans l'éternité d'illusoires souvenirs, elle devient capable de susciter celui-ci dans ses significations intemporelles, que ces dernières s'accordent à la splendeur, à l'angoissante étrangeté ou à cet étonnement qui naît d'une irréductible distance”. Cf. MOURA, 1992 e MOURA, 2003.

ou da paródia. No contexto anglo-saxônico, pode-se citar Homi Bhabha (1994), autor que se debruça sobre o papel limitador de imagens estereotipadas, confinando o Outro em uma narrativa unívoca e marcada por preconceitos.

Cabe ressaltar, no entanto, que já nos anos 1950 – antes, portanto, da publicação de Saïd e do surgimento dos Estudos Culturais, hoje largamente representados por Bhabha –, Lévi-Strauss deplorava, logo nas primeiras páginas de *Tristes Tropiques* (1955), este processo visível de redução do Outro nas chamadas “narrativas de viagem”⁸. Também o crítico francês Bernard Muralis postulava em *Les Contre-littératures* (1972) que, ao trazer ao centro do romance paisagens e homens de fora da ótica ocidental, o exotismo representa uma certa subversão ao cânone, ainda que a percepção dessas outras paisagens e homens fosse sempre limitada pelo sistema de pensamento do observador⁹.

Tendo o olhar exótico como marca indelével de si, tanto o “Brasil” como a “África” são encobertos por um véu de “clichês” que, embora não sejam os mesmos, circulam dentro e fora do Ocidente. Isto posto, os espaços “tropicais”, que se apresentam por vezes na forma de estereótipos – na literatura de expressão francesa e nestes dois romances em particular –, não teriam nada a revelar além do refúgio da idealização ocidental em um mundo colorido e misterioso, repleto de “diferenças culturais”?

Ainda que reveladores da projeção do olhar do Outro, olhar por vezes idealista, etnocêntrico, redutor ou essencialista, como apontou Saïd, os estereótipos repousam sobre fatos sociais mais complexos do que “simples preconceitos”. Segundo Michel Riaudel (2005), o clichê é a repetição exaustiva de uma mesma e única imagem, situação ou ideia, não sendo, portanto, fruto de uma realidade completamente inventada¹⁰, mas sim de um “real”, de uma certa “verdade”. Ora, se por um lado o clichê implica uma visão redutora e parcial de uma dada cena ou situação, visto que reflete apenas uma de suas dimensões, é o seu uso social que lhe confere toda a sua complexidade. Repetido e reiterado socialmente, o clichê se realiza no reconhecimento social que produz, ou seja, no sentido que lhe é atribuído em uma sociedade. Ao identificar uma imagem como passível de sentido em sua realidade, o sujeito valida implicitamente os pressupostos que ela carrega consigo quando diz: “isso é o Brasil” ou “isso é a África”¹¹.

⁸ “Je hais les voyages et les explorateurs”. Cf. LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 9.

⁹ Introduzindo a noção de “campo literário” antes mesmo da publicação do famoso ensaio de Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art*, Bernard Muralis identifica os mecanismos de funcionamento e de exclusão na constituição do “cânone literário”. Tendo como objeto a literatura africana (em grande parte de língua francesa), o crítico lança um olhar já atento em 1972 à fabricação do discurso sobre o Outro e particularmente sobre o “exotismo” como uma prática que traz ao “campo literário” outras paisagens, outras cenografias, outros “homens”, aqui entendidos como tipos de personagens. “C’est par le biais de l’exotisme qu’une culture commence à prendre conscience qu’elle n’est plus seule au monde et qu’elle peut tirer plaisir et profit en contemplant d’autres horizons que ceux qui avaient été jusque-là les siens [...]” Cf. MOURALIS, 2011 (1975), p. 69.

¹⁰ “Même une idée juste est menacée de tourner au cliché si elle se fige et se répète à l’exhaustion. Un cliché est, en quelque sorte une pensée paresseuse, qui a renoncé à penser” Cf. RIAUDEL, 2005, p. 12.

¹¹ Para mais detalhes sobre a função social do clichê, cf. HERZFELD, 1992, p. 67: “Tout stéréotype est par définition réducteur. Il souligne toujours l’absence d’une propriété supposée désirable. Il constitue une arme de pouvoir. Il fait quelque chose, il prive activement 1’ « autre » d’un certain attribut sans que celui qui en

Sendo o estereótipo, como a linguagem, um fato social, interpretá-lo como o reflexo de uma visão reduzida ou distorcida da realidade relevaria de uma perspectiva crítica binária, para não dizer igualmente estereotipada¹². Propomos, ao invés disso, uma análise comparativa de sua expressão nestes dois romances que tratam de maneira singular e complexa da alteridade brasileira. Tanto em *Là où les tigres sont chez eux* como em *Pelourinho*, há uma visão prazerosa projetada na alteridade indígena ou afro-brasileira, visão esta que não implica diretamente uma relação de dominação colonial ou pós-colonial. Ambas as narrativas são permeadas por clichês e estereótipos que decorrem deste processo de idealização, que é também político, mas que se expressa na utopia incarnada no/pelo Outro.

O que diz este Outro, seja ele indígena ou afro-brasileiro, sobre o “Brasil” que se desvela nos dois romances em questão? Que inflexões os clichês que formulam este “Brasil” podem adquirir uma vez transplantados para o próprio Brasil? Que transformações o trabalho de tradução implica quanto ao seu tratamento literário? A tradução pode/deve agir sobre as imagens e/ou leituras “estigmatizantes” ou “culturalistas” produzidas em/por textos francófonos (França, África)? Estas questões serão centrais para a reflexão que desejamos lançar sobre o Atlântico Sul, que se situa entre o “clichê” e a sua tradução.

Para além destas idealizações e projeções, comparar o Brasil de Monénembo ao de Roblès traz em si um alargamento de um horizonte já crítico acerca do exotismo. Por um lado, o Brasil não seria unicamente objeto de um olhar ocidental; à voz de um “Norte”, tido como detentor de valores hegemônicos, contrapor-se-ia a de um “Sul” que, tal qual o Brasil, faz-se objeto de miradas “exóticas¹³”. As análises das imagens, sensações e ideias produzidas por/nestes diferentes encontros com/no Brasil serão aqui reiteradas por um novo ângulo, a outra face destes romances francófonos, ou seja, a sua tradução no Brasil.

use se reconnaisse coupable : l'attribut en question est à ses yeux purement symbolique, c'est « simplement » une façon de parler et « un mot n'a jamais tué personne”.

12 Ainda de acordo com Michel Riaudel, tendo em vista que o clichê corresponde, por definição, ao retrato circunstancial e parcial de uma certa realidade, sua recusa não seria tão eficiente quanto o exame de seus fundamentos, dos mecanismos que repetem e propagam aquilo que, sendo raso e incompleto, pretende revelar a “verdade” de uma dada sociedade. “La meilleure protection contre le cliché n’est-elle pas tant de le combattre frontalement (avec souvent le risque de ne faire que de lui en substituer de nouveaux) que de se demander ce qui le fonde et l’alimente, dans une permanente remise en question de nos certitudes” Cf. RIAUDEL, 2005, p. 12.

13 Há que se lembrar, contudo, que como *Là où les tigres sont chez eux*, *Pelourinho* também foi publicado na França, e não na Guiné, detalhe que nos convida a relativizar tais posições geopolíticas e, sobretudo, a “desessencializar” as vozes que permeiam os romances ditos do “Sul”. Nesse sentido, não é porque Tierno Monénembo é um escritor africano, da Guiné, que sua obra traz necessariamente uma visão do “Sul” ou de uma suposta “África profunda”.

Na rota do tráfico negreiro e da ancestralidade indígena: Escritore e Moéma

Escritore/Africano¹⁴ e Moéma são dois personagens que, dentro de seus enquadramentos específicos – Escritore, africano em viagem ao Brasil em *Pelourinho* (MONÉNEMBO, 1995), Moéma, filha do correspondente de imprensa francês Eléazard Von Wogau, em *Là où les tigres sont chez eux* (ROBLÈS, 2008), – são movidos por buscas, em certa medida, muito semelhantes. Ao passo que, do lado de Moéma, há uma espécie de ancestralidade indígena que a mobiliza em suas ações e decisões no espaço brasileiro do romance, do lado de Escritore há um passado escravocrata de dimensões históricas que o toca de forma pessoal, pois é também, de algum modo, o seu passado, uma história infiltrada na família. Assim, os dois articulam em torno de si buscas por origens que, além de individuais, são também portas de entrada históricas para dois “Brasis” literários: de um lado, o de passado escravocrata; de outro, o indigenista.

E é nesse sentido também que ambos os personagens podem ser pensados como personagens de ideias – tal como na categoria elaborada por Bakhtin (1970) em sua leitura de Dostoievski –, pois incarnam uma única vocação (que se realiza ao longo das duas tramas): a de empreender essa *quête des origines*, individual mas também simbólica de encontros históricos que ainda ressoam no presente. Como “personagens de uma ideia”, “sujeito[s] de seu próprio discurso individualizado” (BAKHTIN, 1970, p. 43), ambos são movidos por um único e mesmo projeto, o de reatar com uma suposta ancestralidade, recuperar elos perdidos, fazer reparações históricas. É isso que os move, que mobiliza as suas ações, que define, em grande parte, as suas personalidades, e que torna a sua existência no romance não apenas justificada, mas motivada por um sentido maior.

No romance *Pelourinho*, Escritore realiza uma viagem ao Brasil imbuído de uma missão: a de escrever um livro que sele seu reencontro com seus primos, descendentes de Ndindi-Grand-Orage, ancestral comum, rei da tribo dos Mahi que, após ser vencido por um baobab, se entrega voluntariamente aos traficantes de escravos. Munido deste mito de origem e de uma tatuagem – um “figa” que marcaria os ombros de todos os homens pertencentes à linhagem do rei dos Mahi –, Escritore percorre, tal qual seu ancestral, o trajeto original do tráfico negreiro antes de se instalar no histórico e, por este mesmo motivo, turístico, bairro do Pelourinho, localizado na primeira capital do Brasil.

O próprio nome “Pelourinho” traz em si um componente imaterial da violência do antigo regime escravagista, uma vez que designa a coluna em que os escravos eram

¹⁴ Na ausência de nome próprio, o personagem em questão recebe dois apelidos que refletem suas funções na narrativa ou, mais precisamente, o olhar que lhe projetam os dois narradores, Leda e Innocencio. Para Leda, trata-se de “Africano”, o príncipe do Dahomey, figura mítica que viria da África para encontrá-la, de acordo com uma canção de infância resguardada como herança. Para Innocencio, trata-se de “Escritore”, apelido que remete ao seu projeto de escrever um livro que trate do reencontro entre a África e o Brasil. Como as análises aqui depreendidas se centram unicamente na voz de Innocencio, o personagem será designado somente como “Escritore”.

castigados em praça pública, a mesma que dá nome ao bairro¹⁵. Os deslocamentos do personagem retraçam assim aqueles simbólicos da diáspora africana, remetendo ao seu desejo de retomar e refazer caminhos a fim de reparar a memória deles. Não sendo portanto – ou, pelo menos, não pretendendo ser – um viajante convencional como tantos outros que deambulam pelas ruas do bairro, Escritore recusa os passeios turísticos que lhe propõe o narrador Innocencio.

– Não turista ! Toi, tu es né ici. Pour toi, c'est le lot quotidien, ces balcons de fer forgé, la jaspure des azulejos, cette multitude de toits pointus ou en dôme, ce profil de maisons en accolade dont l'agencement fait penser à un soufflet de bandonéon. Je n'ai pas envie de visiter, mais de m'asseoir et savourer...
Cela me faisait bâiller que tu parles comme ça, mais je te laissais à ta jouissance, assuré que j'étais de gagner avec toi au moins de quoi dîner (MONÉNEMBO,1995, p. 26-27).

– Não *turista*! Você nasceu aqui. Isso aqui é o seu dia a dia, as sacadas de ferro forjado, o colorido dos *azulejos*, essa infinidade de telhados pontudos ou abobadados, o perfil das casas curvadas, cujo agenciamento me lembra o sopro do bandoneón. Eu não quero visitar, apenas sentar e saborear...
Esse seu papo me fazia bocejar, mas eu te deixava fantasiar à vontade, certo de que estava prestes a ganhar pelo menos o jantar.

A diferença que Escritore forja entre si e os turistas da cidade por onde passa não traduz apenas uma intenção de viver experiências autênticas com o Outro, e sim a de tornar-se esse Outro propriamente dito. Porém, a despeito de todas as suas tentativas de se diluir na realidade brasileira, Escritore ocupa irremediavelmente o lugar do estrangeiro que se espanta e se encanta em um Brasil colorido e tropical. A paisagem urbana do Pelourinho, com sua arquitetura colonial e, em particular, o azulejo de origem portuguesa, lhe fascinam não apenas pela diferença que suscitam (por estarem fora de sua ótica), mas porque contêm marcas explícitas da escravidão, marcas estas que remetem a sua própria história enraizada na cidade. O seu fascínio à vista de um Brasil que lhe é inevitavelmente exótico, ainda que por razões menos convencionais, é, de certa forma, estendido ao leitor francófono, igualmente implicado em sua *flânerie* pelas ruas históricas de Salvador. Afinal de contas, é do olhar “estrangeiro” que ele se aproxima, dada a sua idêntica condição de Outro em relação ao Brasil.

O deslumbramento vivido pelo escritor africano da ficção não poderia produzir os mesmos efeitos de exotismo na tradução brasileira; ainda que o leitor nela visado não conheça pessoalmente o bairro que dá nome à narrativa, ele já se encontra inevitavelmente familiarizado com os referentes culturais constantemente mobilizados no romance. É o caso, por exemplo, do signo “azulejo” que, como outros vocábulos em português inseridos no texto em francês, produz um diálogo imagético e também acústico que é simbólico da alteridade que tenta exercer Escritore no Brasil. Ora, tal efeito de

¹⁵ Embora o pelourinho tenha tomado um sentido específico durante a escravidão, sua existência remete à Idade Média, período em que as colunas erigidas em praça pública expunham os sentenciados ao escárnio do povo, pelo menos desde o século XIII. Cf. CHAVES, 1938.

contraste linguístico (e cultural) tende a ser atenuado na tradução, uma vez que a tensão entre dois códigos desaparece tanto no campo visual quanto sonoro da leitura.

Por outro lado, seu esforço de “tornar-se Outro”, penetrar profundamente o Brasil a fim de reaver seu passado, é paradoxalmente salientado pelo uso “desajeitado” que faz da língua portuguesa. É o que se vê na palavra “turisto”, grafada com um “o” ao invés de “a”, que seria a vogal correta. A presença de tal imprecisão linguística traz à tradução uma forma inédita da projeção que Escritore faz de si enquanto Outro, não apenas no espaço em que ele circula, mas também na língua estrangeira da qual tenta se apropriar.

A reação do personagem à vista de um grupo que se dirige à festa de Arembepe – grafada no texto como “Berimbepe”¹⁶ – remete às inevitáveis marcas do estrangeiro produzidas justamente por seu desejo de encontrar o “real”, o “autêntico” Brasil. Para além de suas expectativas de reatar com suas origens ancestrais, seu olhar ludibriado se perde em uma série de representações do Brasil, bem como de sua suposta “brasilidade”, feita de religiosidade, mulheres sensuais e festas, o todo reunido num grande carnaval: “– Tudo é carnaval aqui: as igrejas, as conversas, o bumbum das moças”¹⁷.

O imaginário que Escritore elabora sobre um Brasil africanizado, mas também sensualizado e carnavalizado, não poderia passar despercebido por Innocencio, que vê nas expectativas (do personagem africano) acerca do encontro África-Brasil um interesse puramente material. Assim, ao invés de seguir a receita que geralmente usa em suas interações com os “gringos”¹⁸, Innocencio se dispõe a ajudar Escritore em sua busca genealógica, o que consiste, de certa forma, em uma nova estratégia de extorsão.

En écoutant tes bobards, j'avais fini par me dire que, si je jouais fin, je tirerais autre chose de toi qu'un verre de bière tiède. Par exemple, un de ces traverler's cheques que je te savais cacher dans ta chambre de la pousada Hildalina. Mais je voulais jouer réglo : une petite liasse de billets verts contre ma documentation et, bien sûr, cette amitié et fraternité qui, nous venant des ancêtres, font que, bombe ou grêle, le Nègre est le frère du Nègre, surtout quand le contexte est dur et qu'il y a du blé à prendre (MONÉNEMBO, 1995, p. 65).

Ouvindo esse seu papo furado, acabei percebendo que se fosse esperto, poderia ganhar mais do que um copo de cerveja quente. Um desses traveller's cheques escondidos no seu quarto na pousada da Hildalina, por exemplo. Mas eu queria jogar limpo: umas verdinhas em troca da minha investigação e, claro, da amizade e fraternidade que, por virem dos ancestrais, fazem com que, haja bomba ou granizo, o negro continue irmão do negro, principalmente se a vida for dura e houver uma grana no meio.

¹⁶ O emprego da língua portuguesa na narrativa, sobretudo o uso das toponímias, nomes de pessoas, espécies de flores ou plantas, denota no texto em francês uma diferença significativa para pensar a construção do “Brasil”. Entretanto, tais marcas lexicais mereceriam um estudo aprofundado que não caberia neste artigo. Cabe ressaltar somente que, enquanto as imprecisões linguísticas enunciadas por Escritore revelam sua “alteridade”, na voz de Innocencio ou na de outros personagens brasileiros, as referências inexatas apontam para um equívoco da parte do próprio autor. Este seria o caso de “Berimbepe”, cuja sonoridade remete à “Arembepe”, festa que de fato ocorre anualmente nas proximidades de Salvador.

¹⁷ “– Tout est carnaval ici : les églises, les conversations, le pétard des filles !” (MONÉNEMBO, 1995, p. 29).

¹⁸ “Les Gringos, quand ils venaient encore, ne faisaient aucun chichi : un joint, une nigrinha, une virée à Itapõa et le tour était joué” (MONÉNEMBO, 1995, p. 27). / Os *Gringos*, se é que vinham, não tinham frescura: um baseado, uma *nigrinha*, um passeio em Itapuã e a jogada estava feita.

Mais preocupado com as pendências pragmáticas de sua realidade cotidiana nas periferias de Salvador do que com uma suposta família ancestral na África, Innocencio não se sente preocupado pelo projeto de Escritore de reatar com seus ancestrais transladados como escravos ao Brasil. Ignorante de sua história, despossuído de passado e de família, o narrador é a encarnação viva do esquecimento, da negação da memória produzida pela escravidão, tanto no nível histórico como pessoal. Seu próprio nome é simbólico desse apagamento, visto que ele retoma o destino trágico de um escravo nagô que, como vamos a saber numa visão da narradora Leda, insiste em manter seu nome original, até por fim abandoná-lo. Mas além de apontar para a ignorância de sua “afroascendência”, o nome “Innocencio”, que evoca pureza e ingenuidade, é também irônico, pois uma culpa, assim como uma malícia e uma astúcia, caracterizam as ações do personagem.

De fato, o traço predominante de Innocencio, que dá sentido a sua existência e está na origem de seu encontro com Escritore, é a astúcia própria a um certo malandro¹⁹. Sua falta de escrúpulos aparece claramente no trecho destacado acima. Mesmo quando decide “jogar limpo” com Escritore, implicando-se seriamente em sua missão, ele o faz motivado pelo dinheiro que pode ganhar em troca. É nesse sentido que deve ser compreendido o seu apelo a uma fraternidade entre negros: não se trata de uma tomada de consciência de sua negritude, mas sim de um distanciamento irônico que lhe permite manipular o discurso ideológico de Escritore a seu favor. As pitadas de indiferença e de alheamento que em certa medida caracterizam a sua voz irônica, produzindo um efeito de desdém, têm também uma função nesse cenário: a medida que ele reverte em outro propósito a marca de sua raiz africana, raiz manifesta em sua pele e em seu nome, o narrador reproduz simbolicamente essa ruptura de laços.

O outro propósito seria, simplesmente, o de se alimentar, necessidade que sintetiza o seu elo com o mundo, que o move e norteia a sua relação com outros personagens, sobretudo os turistas, seu meio de subsistência. Absorvido por essa imposição de primeira ordem, o assunto da ancestralidade lhe soa como o capricho infantil de um escritor às voltas com um conto de fadas ininteligível, desconectado de sua realidade. De forma que, sua reação tanto para o conteúdo estético (paisagem geográfica e cultural) quanto ideológico (ancestralidade) do encantamento de Escritore é uma mistura de tédio – “Esse seu papo me fazia bocejar”²⁰ – e de impaciência – “Ouvindo esse seu papo furado”²¹.

Se por um lado a visão idealizada de Escritore não chega a ser de fato desconstruída neste distanciamento de Innocencio – pois não há, ao longo de todo

¹⁹ Inaugurado na literatura brasileira em *Memórias de um sargento de milícias* (Manuel Antônio de Almeida, 1853) e elevado a símbolo nacional em *Macunaíma* (Mario de Andrade, 1928), o malandro é um aventureiro dinâmico e astucioso que percorre a sociedade sem sentimentos. Mas à diferença do pícaro espanhol, cujo comportamento reflete o “choque duro, amargo com a realidade”, a malandragem brasileira seria motivada apenas pelo prazer (Cf. CANDIDO, 1993, p. 63). Não é, pois, o caso do nosso personagem Innocencio, claramente movido por um instinto de sobrevivência. Isto posto, a figura do marginal que ganha a vida angariando turistas e bebendo no bar de Preto Velho não deixa de evocar uma certa atmosfera social contrária à ordem em vigor, na qual evolui tão naturalmente este protótipo específico à sociedade brasileira.

²⁰ “Cela me faisait bailler que tu parles comme ça”.

²¹ “En écoutant tes bobards”.

romance, uma só imagem que destoe desse Brasil mágico, sensual e colorido, feito de festas, carnaval e samba –, seu exercício de projeção é certamente nuançado, até mesmo explicitamente ridicularizado, pela voz narrativa. É justamente a atitude debochada do narrador que leva o leitor implícito a identificar como o clichê se constrói através dos olhos exógenos (exóticos) e contemplativos de Escritore.

Os efeitos de sentido suscitados pelas marcas de alteridade do escritor africano da ficção não são os mesmos na passagem do original para a tradução. Enquanto no original tais marcas são apreendidas sem muitas nuances pelo leitor francófono – que se identifica com o protagonista e o seu olhar projetado de “fora” –, a versão brasileira do romance permite explorá-las por certos ângulos mortos, graças ao potencial do leitor por ela visado. Isto porque, além das imprecisões linguísticas que não lhe passam desapercibidas, este se encontra, ao contrário de Escritore (e também de Monénembo), próximo à realidade retratada, podendo apreender as imagens do bairro para além do véu de exotismo que as encobre.

Ora, se a paisagem do romance é naturalmente “domesticada” na tradução, a visão idealizada de Escritore, formadora das imagens clichês, não é, quanto a ela, “natural”. Suas descrições passam por uma interpretação crítica da parte de Innocencio, e igualmente da parte do leitor brasileiro. Este último, ao reconhecer em sua leitura sua própria realidade, é naturalmente levado a identificar certas inconsistências que, por sua vez, conduzem-no, de um jeito inédito, ao estranhamento produzido pelo contato com o Outro.

Tanto *Pelourinho* quanto *Là où les tigres sont chez eux* são romances regidos por uma certa polaridade que se manifesta em formulações como “o eu e o Outro”, “o local e o exterior”, mas também que opõe inocência à malícia, sonho (projeção) à realidade. Um desses polos seria ocupado por personagens que incarnam o “estrangeiro” (Escritore, Moéma); o outro, por seus antagonistas, aqueles que, de certo modo, se recusam a se enquadrar em seus devaneios (Innocencio, Yanoré). Em ambos os romances, são os personagens que se querem críticos e conscientes que, ironicamente, caem no fetiche do “autêntico” e “puro” Brasil. De maneira análoga ao personagem do escritor africano, que foge da rota turística no intuito de encontrar a raiz profunda da África no Brasil, espelho de sua própria alma, a viagem da estudante de antropologia à praia de Canoa Quebrada, no Ceará, é movida pelo desejo de mostrar ao seu professor de etnologia, o francês Roetgen, “o Brasil verdadeiro”²² (ROBLÈS, 2011, p. 166).²³ Imbuída de um imaginário romântico do Brasil, repetindo, de certa forma, projeções romantizadas do Novo Mundo

²² “le vrai Brésil” (ROBLÈS, 2008, p. 177).

²³ São essas as palavras de Moéma, endereçadas a Roetgen, sobre Canoa Quebrada: “– C’est un petit village de pêcheurs, complètement isolé dans les dunes, à trois cents kilomètres d’ici. Un endroit cool... préservé, quoi. Sans hôtel, sans touristes et même sans électricité ! Le plus beau coin du Nordeste, à mon avis” (ROBLÈS, 2008, p. 170). / “É uma pequena vila de pescadores, completamente isolada nas dunas, a 300 quilômetros daqui. Um lugar legal... preservado e tudo mais. Sem hotel, sem turistas e até mesmo sem eletricidade! O mais belo lugar do Nordeste, na minha opinião” (ROBLÈS, 2011, p. 160).

que povoavam o horizonte de expectativas dos europeus descobridores das Américas, Moéma, em sua obsessão por negar um Brasil turístico, acaba deixando-se levar por uma imagem idealizada do “índio brasileiro”, imagem esta ironicamente não menos clichê do que a que encantaria qualquer turista desavisado.

É na saída de uma festa de forró nessa praia que Moéma se deixa encantar por um “falso índio”, chamado Aynoré, que, tal como o personagem de Innocencio, não deixa de perceber em Moéma um olhar fantasioso, distanciado e romantizado do Brasil, tornando-a presa fácil para as suas artimanhas. Vulnerável e disposta a acreditar em todo tipo de mito indígena, história de xamanismo ou qualquer outra narrativa que, mesmo não sendo verdadeira, afirma algum tipo de identidade dos povos nativos do Brasil, Moéma encontra tudo o que buscava no discurso “inventado” do índio. Em sua obsessão romântica, Aynoré certamente será o seu passaporte para um reencontro com uma ancestralidade perdida. É assim, pois, que a etnóloga escuta o “seu índio”, deitada na areia da praia, numa atmosfera mágica e de encanto pelo que supõe ser a verdadeira “essência” do Brasil, as suas origens fundadoras, o seu lado mais “verdadeiro”:

[...] Aynoré fit de même et se mit à lui parler d’une voix douce : le monde avait commencé de cette même façon, avec une femme issue de sa propre nuit et un cigare magique...

Ses pensées s’exhalèrent sous la forme d’un nuage sphérique surmonté d’une tour, un repaire bombé comme l’excroissance du nombril sur un ventre de nouveau-né. Et en se déployant, cette bulle de fumée incorpora toute l’obscurité, de telle façon que les ténèbres y demeurèrent captives. Cela fait, Yebá Beló nomma son rêve « Ventre du monde », et ce ventre semblait un grand village déserté. Alors elle voulut des gens là où il n’y avait rien, et elle recommença à mastiquer l’ipadu en fumant son cigare magique... (ROBLÈS, 2008, p. 386).

[...] Aynoré fez o mesmo e começou a lhe falar com a voz baixa: o mundo havia começado daquela mesma forma, com uma mulher surgindo da própria noite e com um charuto mágico...

Seus pensamentos exalaram sob a forma de uma nuvem esférica coroada por uma torre, um refúgio convexo como o umbigo sobre a barriga de um recém-nascido. E ao se expandir, aquela bolha de fumaça incorporou toda a escuridão, de tal maneira que as trevas permaneceram cativas. Depois disso, Yebá Belô chamou seu sonho de “ventre do mundo”, e esse ventre se assemelhava a uma grande cidade deserta. Então, ela quis ver gente lá onde não havia nada, e começou a mascar o ipadu, fumando seu charuto mágico... (ROBLÈS, 2011, p. 358).

É curioso notar que, na passagem em itálico no original, também em itálico na tradução, há uma fusão entre a voz do narrador e a voz do índio, que conta o nascimento do mundo através da figura de Yebá Beló. O itálico marca também a dimensão onírica da passagem, sinalizando para o leitor o início de outra temporalidade, uma temporalidade dos mitos, menos linear, portanto. Como nos sonhos, nos quais as relações entre tempo e espaço se regem de outra maneira, um narrador se faz presente na cena e deixa chegar até o leitor a atmosfera mística do momento, o encantamento de Moéma com a “sabedoria ancestral” de Aynoré. Descolando uma voz mística do índio, tudo se passa

como se ele também visse – e narrasse – com os olhos da personagem Moéma. Chama a atenção, em português, a não tradução da palavra “excroissance”, que faz referência à protuberância do umbigo de um recém-nascido, comparado ao refúgio selvagem de Yebá Beló, imagem que se perde no texto traduzido. Igualmente, considerando que a palavra “village” remete à uma certa ruralidade, uma possível tradução por “aldeia”, ao invés de “cidade”, mobilizaria um sentido mais próximo desse aspecto rural e também contribuiria para a montagem de um universo indígena no imaginário do leitor. No entanto, em ambos os textos, é uma sedução mística que emana da voz do índio e dos mitos por ele contados.

A imagem, clichê, do índio nativo brasileiro como um ser místico e de pureza, que se articula à crença na existência de um lugar primordial, onde seres humanos vivem em perfeita harmonia com a natureza, leva Moéma a se encantar com uma suposta beleza e espiritualidade indígenas. Atributos estes que, para os nativos da praia, não exercia nenhum tipo de fascínio. A descrição que faz Moéma de Aynoré é reveladora do seu deslumbre e não deixa dúvidas da dimensão simbólica desse fascínio: o índio não era só ele, era também o seu povo e a sua raça.

<p>C’était un Indien d’une vingtaine d’années que sa coiffure, imitée de la tradition Xingu, aurait suffi à singulariser : [...] <u>de fins tatouages partis du menton dessinaient des fourragères symétriques</u> –, il arborait sa <u>race et sa beauté comme un drapeau</u> (ROBLÈS, 2008, p. 593, grifos nossos).</p>	<p>Um índio de uns 20 anos cujo penteado, imitado da tradição Xingu, bastaria para torná-lo fora do comum; [...] <u>exóticas tatuagens partindo do queixo representando plantas simétricas, ele desfilava sua raça e sua beleza como uma bandeira</u> (ROBLÈS, 2011, p. 237, grifos nossos).</p>
---	--

Não se pode deixar de perceber nessas passagens a tradução de “fins” por “exóticas”, quando na realidade “fins tatuages” pode ser entendida como tatuagens delicadas, mas não necessariamente exóticas. Aqui julgamos ter interferido a própria visão dos tradutores, que podem ter forjado essa imagem a partir do desenho de “fourragères symétriques”, traduzidas como “plantas simétricas”. No entanto, vale lembrar que “fourragère” guarda também o sentido de uma insígnia militar, um símbolo de honra²⁴ que permite ativar a sequência “bandeira, nobreza, aristocracia”, que por sua vez remete ao próprio componente aristocrático do índio, já atestado por Montaigne (1580)²⁵.

Moéma, pois, querendo ser a verdadeira nativa, mostrar o Brasil de verdade, não o dos turistas, não deixa de ser aquela que mais se distancia de uma nativa de Canoa

²⁴ “Ornement d’uniforme en forme de tresse, porté sur l’épaule gauche et servant d’insigne honorifique à une unité militaire. La fourragère est rouge, verte et jaune, rouge et verte, selon qu’elle correspond à la décoration de la Légion d’honneur, de la Médaille militaire ou de la Croix de guerre”. Cf. FOURRAGÈRE. In: CENTRE National de Ressources Textuelles et Lexicales. <<http://www.cnrtl.fr/definition/fourrag%C3%A8re>>. Acesso em: 30 de julho de 2008.

²⁵ Sobre a preservação de valores aristocráticos pelo índio, observada por Montaigne, Sérgio Paulo Rouanet nos diz: “En général, on peut dire que le portrait des indigènes qu’il [Montaigne] peignait correspondait aux valeurs d’une caste aristocratique à laquelle l’auteur des *Essais* s’identifiait et qui était en train d’être marginalisée par l’ascension de la monarchie absolue”. Cf. ROUANET, 2001, s/p.

Quebrada, que ocupa a posição de estrangeira e cujo olhar distanciado enxerga em um Brasil de matriz indígena²⁶ uma história romântica, um reencontro com a sua ancestralidade. E, tal como Escritore, Moéma não suporta a diferença entre ela e o Outro. Sendo uma brasileira, mas não tão “autêntica”, não tão “nativa” como seria o seu “índio mágico”, ela decide de uma vez por todas se tornar o Outro, apagar as possíveis fronteiras entre a Moéma etnóloga e a Moéma que realiza a sua vocação profunda, a Moéma índia:

Partir avec Aynoré à la recherche de son peuple, retrouver ensemble cette communion originelle avec le fleuve, les oiseaux, les éléments ; Moéma se sentait tout à fait prête à ce retour vers la terre natale. <u>Non comme ethnologue, mais comme Indienne de cœur et de conviction.</u> En fervente des choses mêmes. Vivre c'était cela, ou rien du tout (ROBLÈS, 2008, p. 389, grifos nossos).	Partir com Aynoré em busca de seu povo, reencontrarem juntos aquela comunhão original com o rio, os pássaros, os elementos; Moema se sentia totalmente pronta para esse retorno à terra natal. <u>Não como etnologista, mas como índia de coração e convicção.</u> Fervorosa em relação às coisas em si. Viver era aquilo, ou então nada (ROBLÈS, 2011, p. 361, grifos nossos).
---	---

No nível do texto, a frase em destaque materializa a realização do devir índia de Moéma, que satisfaz o seu desejo de apagar qualquer diferença possível entre ela e o verdadeiro nativo brasileiro.

Por um lado, Moéma, de fato, não assume posturas de uma turista em Canoa Quebrada, ao contrário, ela transita bem entre os nativos da praia, não é uma branca da cidade em busca de praias paradisíacas sem nenhuma sensibilidade com os moradores locais. Ela frequenta a casa do pescador João, compreende os seus problemas que dizem respeito a uma classe desprivilegiada no Brasil – ainda que ela própria ocupe um outro estrato social – e repreende Roetgen por seus maneirismos e sensibilidades muito europeias²⁷. Dentre outros, esses são indícios de sua aproximação da realidade local. No entanto, em suas visões dicotômicas e obsessões por acessar um Brasil autêntico, tal como Escritore, Moéma fantasia para além da medida e acaba por acreditar em um Brasil que, finalmente, não se afasta tanto assim do clichê: a idealização de uma terra utópica onde tudo é possível já foi manifestada na própria carta de Pero Vaz de Caminha,

²⁶ Não que esse Brasil seja falso, ao contrário, a matriz indigenista do Brasil não pode ser contestada. Trata-se aqui, entretanto, de observar a atuação do clichê como uma ideia que é necessariamente redutora. Ainda que Moéma não se engane quanto à matriz indigenista do Brasil, é a sua obsessão (o fator clichê) que atua na composição de seu personagem e a torna obnubilada com a realidade ao seu entorno.

²⁷ Ao saber que o pescador João comeu o porco que havia, por fome, decepado o braço do seu próprio filho, Roetgen reage com náuseas de desgosto. Criticando a sua reação, Moéma lhe responde: “Tu ferais quoi, à leur place ?! fit-elle avec sévérité. Réfléchis un peu, avant de parler. Tu crois vraiment qu'ils peuvent se permettre d'avoir des états d'âme ? Manger ou être mangé, ils n'ont pas d'autre alternative” (ROBLÈS, 2008, p. 179) / “ – O que você faria no lugar deles? – indagou com severidade. – Reflita um pouco antes de falar. Acha mesmo que eles podem se dar a esses luxos? Comer ou ser comido, não há alternativa” (ROBLÈS, 2011, p. 168).

considerada o primeiro relato europeu sobre o Brasil²⁸. Para além disso, Moéma articula imagens duais: de um lado, o índio e a sua própria voz, os seus mitos e modos de significar; de outro, o conhecimento que se produz sobre ele, menos verdadeiro e menos legítimo por advir de etnólogos, como ela, e não dos próprios índios, como se essas coisas não pudessem dialogar e como se a única forma de conhecer o Outro fosse se tornar o Outro²⁹.

É curioso observar que, no texto em francês, a expressão “en fervente des choses mêmes” corrobora com o anseio (ingênuo) de Moéma de se entregar completamente, “de coração e convicção”, à sua experiência. Na tradução, a expressão “fervorosa em relação às coisas em si” mitiga um pouco esse sentido, pois não traduz o desejo da personagem de se entregar ao “fervor das próprias coisas”, isto é, de viver no calor dos acontecimentos, sem muita reflexão prévia. Também a tradução de “ethnologue” por “etnologista” retira um pouco a naturalidade da passagem, posto que esta palavra não costuma ser utilizada por antropólogos no Brasil como sinônimo de etnóloga. Enquanto “etnologista” é uma palavra sem lastro na antropologia, etnóloga traz consigo uma carga e uma história que a identificam como um termo nesse campo do conhecimento.

Observamos, assim, que em ambos os textos, no de Monénembo e no de Roblès, o clichê atua de forma similar: é mediante a alteridade que ele se revela e é na voz de personagens “anti-ideológicos³⁰” (BAKHTIN, 1970) e menos politizados, tais como Innocencio e Aynoré, que se pode enxergar a formação de uma imagem clichê do Brasil. Em outras palavras, dialogicamente, esses personagens cumprem a função de denunciar o clichê que se forja por trás das boas intenções de Moéma e Innocencio. Não que eles sejam personagens imbuídos dessa missão, ao contrário, seus interesses individuais e mesmo egoístas é que os levam a perceber a fragilidade e a inocência de seus antagonistas, Moéma e Escritore. Mas nessa interpelação é dada ao leitor implícito, tanto do original como da tradução, a possibilidade de ler e enxergar a formação dessas imagens clichês.

E aqui, como desdobramento, aparece o segundo ponto de contato entre os dois textos: é no leitor das traduções que se encontra a potencialidade de desvendamento, e até resistência, das imagens clichês do Brasil, imagens estas delineadas, dialogicamente, no embate entre todos esses personagens. Ora, como já sugerido acima, a tendência do leitor francófono é aderir às representações, de certo modo, “deslumbrantes” de Escritore e Moéma, pois suas referências são igualmente projetadas a uma certa distância

²⁸ “[em terras brasileiras] em se plantando tudo dá”. Cf. Carta de Pero Vaz de Caminha. É importante lembrar que essa carta apenas se tornou conhecida no final do século XVIII, ela é, portanto, uma carta “fundadora” do Brasil *a posteriori*.

²⁹ Para discussões a respeito dos diálogos e pontes entre o eu e o Outro, cf. Viveiro de Castro, 2004.

³⁰ Anti-ideológico não por não possuir ideologias, mas por não estar preso a apenas uma ideia, uma única convicção. Revelador do caráter mais maleável de Aynoré é o modo como ele agencia ideologias em seu próprio benefício, criando assim situações confusas, mesmo enganadoras, tal como se verá na seção seguinte.

(geográfica, mas também sociocultural) do território brasileiro. Já o leitor da tradução, por uma suposta habitualidade com paisagens brasileiras (também geográficas e culturais) traz em si uma potência de desmascaramento desses clichês. O olhar dos nativos Innocencio e Aynoré, não é, para eles, desconhecido. Tendo em vista que os desvios dos clichês se produzem nas dobras textuais das traduções, é mediante o potencial inato aos leitores brasileiros que eles podem ganhar outra forma e suscitar reflexões de outro alcance.

Viradas narrativas, inversões de expectativas: Innocencio e Yanoré

No embate que se dá entre o escritor africano e seu guia oportunista em *Pelourinho*, não estão ausentes representações de um Brasil tropical, de atmosfera mágica, sensual ou festiva. Não se pode dizer, no entanto, que suas falas e atitudes reiterem estereótipos a todo tempo. As contradições que perpassam as relações entre os dois personagens produzem um certo distanciamento no leitor – seja o do original, seja o da tradução – que o fazem questionar ou relativizar os clichês que perpassam seus pontos de vista.

Enquanto um dos personagens percorre as ruas do Pelourinho com naturalidade, numa luta diária por subsistência, o outro também ali se lança, embevecido, à conquista de sua identidade perdida: “você se projeta e se lança, eu aposto no fracasso dos outros, eu vivo de seus erros”³¹, diz Innocencio, ao tentar definir os papéis interpretados por ele e seu antagonista. De fato, ao se cruzarem por caminhos distintos, os dois personagens se equilibram em um jogo tácito de interesses, porém, as discrepâncias que regem os deslocamentos de ambos são, a certa altura do romance, desestabilizadas. Isto porque, se em um primeiro momento Innocencio se desvia da concepção idílica de Escritore quanto à ancestralidade africana enraizada no Brasil, ele adere, por fim, ao seu projeto, vindo a assumir simbolicamente a escrita de seu livro³².

A voz desdenhosa, por vezes satírica, de Innocencio que, como vimos, mimetiza o esquecimento, adquire um outro tom, mais grave, mais comprometido com a investigação em curso, sinalizando uma tomada de consciência do sujeito colonizado, de passado desconhecido. É precisamente no momento em que vislumbra a “figa” – signo da filiação ao rei Ndindi-Grand-Orage – tatuada nos ombros de seus conhecidos marginais, os irmãos Baeta, que se dá sua reorientação ideológica. Desestabilizado por essa informação, Innocencio é, por um momento, tirado de suas preocupações cotidianas e vem a ter do espaço que ocupa uma outra percepção: de “conversa fiada” que o faz bocejar, a ancestralidade passa a ter um sentido e uma implicação real em sua vida. A medida que seu passado, já não mais tão distante, passa a interagir com seu presente, ele já não é mais o mesmo: “Escritore, seu desgraçado, seus princípios acabaram por me

³¹ “toi, tu projettes et tu fonces ; moi, je mise sur la défaillance des autres, je vis de leurs erreurs” (MONÉNEMBO, 1995, p. 198).

³² Para Xavier Garnier, que vê em *Pelourinho* um romance de iniciação, a morte de Escritore constitui um sacrifício necessário para que o livro se incarne simbolicamente na narrativa de Innocencio. Cf. GARNIER, 2006.

amolecer³³". É, pois, a essa sua nova condição que se deve a mudança no seu tom de voz:

<p>Toute la faute me revient. Je porterai ta mort comme un perpétuel fardeau. Quoi que je fasse, je n'en guérirai jamais. Dire qu'on était si près du but, que j'avais tout réglé à l'avance ! Comme convenu, nous serions arrivés à dix-huit heures au barzinho de Barroquinha pour sceller les retrouvailles et faire couler la pinga à la mémoire de Ndindi-Grand-Orage. Ensuite on aurait gagné la place pour la fête de la Benção et, d'un pas de samba, retracé le chemin qui mène d'Onim au Reconcavo (MONÉNEMBO, 1995, p. 221-222).</p>	<p>A culpa é toda minha. Sua morte será para mim um fardo perpétuo. O que quer que eu faça, jamais vou me recompor. E pensar que estávamos tão perto de conseguir, que eu já tinha resolvido tudo! Como combinado, teríamos chegado às dezoito horas no barzinho da Barroquinha para selar o reencontro bebendo uma pinga em memória de Ndindi-Furacão. Em seguida, iríamos até a praça para a festa da Bêncão e, num passo de samba, retraçaríamos o caminho que leva de Onim ao Recôncavo.</p>
---	--

Ao compararmos esta fala de Innocencio às outras precedentes, é clara a sua mudança de ponto de vista. Ao assumir com franqueza sua responsabilidade na morte de Escritore³⁴, é a própria figura do malandro oportunista, reiterada ao longo de toda a trama, que se desconstrói. No trecho acima, que conclui o romance, o assunto do dinheiro sequer é mencionado, invalidando de certa forma o perfil inescrupuloso e de moral duvidosa que o narrador elabora de si³⁵.

Porém, o aspecto mais simbólico de sua mudança se manifesta no conjunto de imagens de um Brasil ulteriormente mitificado por Escritore. Em alguns momentos, a voz de Innocencio parece se confundir com a do escritor africano da ficção, como se fosse ele que vibrasse, mais uma vez, com o samba, com a festa da Bêncão e, sobretudo, com a perspectiva do encontro ancestral que retraçaria o caminho de Onim ao Recôncavo. Trata-se, contudo, da voz do mesmo personagem, só que desta vez, ao invés de apontar a ancestralidade como um devaneio irrealista, Innocencio apropria-se da narrativa sustentada por Escritore, adotando, inclusive, o tom grave característico de sua fala.

Tendo em vista a consonância entre as vozes de Innocencio e Escritore, pode-se pensar que este *turn point* resultaria em um simples exercício de reiteração de clichês. Ora, se assim o é, é preciso atentar para as várias possibilidades de sentido que essas supostas reiterações suscitam na passagem do original para a tradução. Mais do que uma

³³ "Mon salopard d'Escritore, tes principes m'auront définitivement ramolli" (MONÉNEMBO, p. 199).

³⁴ Ao tomar para si o plano de Escritore de reaver os elos ancestrais, Innocencio acaba por causar, indiretamente, a morte do escritor. Isto porque, por um descuido, ele se esquece de comparecer ao fatídico encontro que ele mesmo organiza entre os primos ancestrais. Em sua ausência, Escritore é morto pelos próprios primos que viera encontrar, no mais completo desconhecimento de ambas as partes.

³⁵ Não se pode dizer que Innocencio renuncia a sua recompensa financeira após a verdade da ancestralidade ter lhe sido revelada. Mas ainda que ele continue contando com o milhão de cruzeiros que receberia de Escritore, o narrador deixa-se envolver por algo maior, que lhe provoca sentimentos contrários ao seu suposto sangue-frio –sendo a culpa um deles. De forma que o móbil do dinheiro, apesar de ainda presente em dados momentos de seu discurso, já não justifica todo seu envolvimento com o escritor, que passa a ser também afetivo.

repetição banal de um só aspecto da realidade, o clichê desempenha na ficção um papel complexo. Uma vez assumido e reivindicado, ele adquire uma função alegórica, pois remete à tomada de consciência de Innocencio, que reconhece, enfim, os elos ancestrais entre a África e o Brasil. É significativa, neste sentido, a menção aos caminhos percorridos por escravos e ex-escravos entre Onim e o Recôncavo baiano. Ao retomar os fluxos e refluxos pontuados por Verger – a quem, aliás, é dedicado o romance – Innocencio valida, implicitamente, as mesmas referências mitológicas até então por ele consideradas fantasiosas.

No texto original, a sobreposição de pontos de vista – ora em dissonância, ora em concordância – desestabiliza o leitor implícito (francófono), que tem que elaborar os diversos sentidos do que se apresenta como Brasil e também de seus clichês. Esta desestabilização também ocorre na tradução, em que a rede de cumplicidade, tecida entre Innocencio e o leitor visado, é desfeita, provocando uma certa inversão de perspectivas. Este Brasil repleto de africanidades (no samba, no carnaval, na religião) é uma representação possível do Pelourinho, compreensível e até mesmo esperada, sobretudo se levarmos em conta o ponto de vista de quem a formula, este escritor africano que faz do bairro – recorte do Brasil na ficção – o receptáculo de suas projeções pessoais e históricas.

O deslocamento de perspectivas acontece quando Innocencio incorpora tal imaginário mitológico em sua visão de mundo. Ainda que presente no original, este estranhamento seria mais acentuado na tradução, pois o leitor visado, graças ao seu potencial cultural e linguístico, pode mais facilmente legitimar ou não os clichês que ali se delineiam. Assim, causa mais estranheza na tradução que o narrador, cuja voz predomina como uma voz crítica, incorpore a visão do Outro (do estrangeiro), de quem ele costuma se aproveitar. Há, então, aí, um horizonte de espera de certa forma desestabilizado, paradoxalmente, pela reiteração de clichês, resultando em um *turn point* às avessas.

Assim, ao contrário do que parece, a “mensagem” do romance, o enlace entre o Brasil e a África incarnado por Escritore, é simbolicamente transferida a Innocencio, que a incorpora com a sua própria narrativa, imagem simbólica do livro não escrito. O *turn point* se dá aqui também em termos de recepção da obra. Como Innocencio, o leitor brasileiro é convocado a tomar consciência de sua afroascendência e de sua africanidade. É, pois, em volta dele e não do leitor do original que se realiza o projeto poético de Monénembo, que da África passa a ser realizado pelo lado do Brasil e de seus potenciais leitores.

Já no caso de Moéma e Aynoré, a imagem do índio puro e inocente se desestabiliza quando o leitor implícito começa a entrever um *turn point* que vai revertendo as suas expectativas, possivelmente direcionadas para mais um retrato de um Brasil clichê. As imagens começam a mudar quando Moéma, no ápice de seu delírio, tendo já cortado o cabelo como supunha ser o costume das mulheres da tribo de Aynoré, acreditando formar um “casal primordial” com o índio, tem a sua fantasia interrompida ao

presenciar “Aynoré fazendo amor com Josefa, a moça do buggy...”³⁶ (ROBLÈS, 2011, p. 480), atrás das dunas da praia de Canoa Quebrada.

Após testemunhar essa cena, seu mundo desaba e as imagens que, para ela, faziam todo sentido entram em colapso. Na voz do narrador que presencia a sua decepção: “Foi como se toda a Amazônia evaporasse diante de seus olhos”³⁷ (ROBLÈS, 2011, p. 480). Do paraíso tropical projetado por Moéma e do seu retorno com o índio para terras ancestrais, sobram apenas tristes e distantes rastros. Quando Moéma encontra Marlène, uma nativa da praia, fica claro que o “truque” do “falso índio” já era um velho conhecido das pessoas da região, ele só podia ser aplicado a quem chegava “de fora”:

<p>– Je t’avais dit de faire attention... C’est un renard, un mec dangereux. <u>Je parie qu’il t’a fait le coup du chaman ?</u> Elle l’interrogea du regard, redoutant déjà ce qu’elle allait entendre.</p> <p>– C’est son truc pour emballer les filles. <u>Un bouquin qu’il a trouvé : les légendes indiennes, les rituels chamaniques, le déluge... tout est dedans. Du pipeau, ma fille. Il est à peine indien, et pas plus chaman que toi et moi... Sa mère était entraîneuse dans un bar de Manaus, quant à son père, c’est même pas la peine d’en parler : elle a jamais su lequel c’était de tous les ivrognes avec qui elle couchait...</u></p> <p>– C’est pas vrai, balbutia Moéma en redoublant de sanglots. Tu mens ! (ROBLÈS, 2008, p. 518, grifos nossos).</p>	<p>– Eu te disse para tomar cuidado... É uma raposa, um cara perigoso. <u>Aposto que ele te contou a história do pajé.</u> Moema olhou para ela, temendo o que iria escutar.</p> <p>– É a estratégia dele para ganhar as moças. <u>Ele achou um livro: lendas indígenas, rituais xamânicos, o dilúvio...</u> Tirou tudo isso de lá. Papo-furado, querida. <u>Ele não é nem muito índio, e ainda menos xamã... A mãe fazia programa num bar de Manaus, enquanto o pai... nem vale a pena falar: a mãe nunca soube quem era entre todos os bêbados com quem tinha ido pra cama...</u></p> <p>– Não é verdade, balbuciu Moema, chorando ainda mais. – Você está mentindo! (ROBLÈS, 2011, p. 481, grifos nossos).</p>
--	---

Nessa mudança de perspectiva mediante a guinada na narrativa, é interessante observar quais desenhos vão se formando no texto-fonte e na tradução. Chama a atenção a escolha de traduzir a mesma palavra em francês, “chaman”, por duas palavras que, considerando o seu campo semântico em português, podem ser consideradas sinônimas: “pajé” e “xamã”. Ora, sendo o “golpe do chaman” (“coup du chaman”) traduzido por “história do pajé”, é um colorido a mais que se vê no texto em português, pois mais signos referentes ao universo indígena são mobilizados (pajé, xamã), mas também há algo que se perde da malícia do índio ao não se traduzir de forma mais literal a expressão. O “coup du chaman” era o gatilho inicial sempre usado por Aynoré para atrair garotas, e, na expressão, a palavra “coup”, (golpe), marca essa malícia do índio. Ou do “falso índio”, pois, na voz francesa de Marlène, “Il est à peine indien”, o que se lê em português, “Ele não é nem muito índio”.

³⁶ “Aynoré en train de faire de l’amour avec Josefa, la fille du buggy...” (ROBLÈS, 2008, p. 517).

³⁷ “Ce fut comme si l’Amazonie tout entière se volatilisait devant ses yeux” (ROBLÈS, 2008, p. 517).

Nas passagens acima, pode-se observar o desdém de Marlène em relação a Aynoré e a preocupação em revelar as suas origens indignas: a mãe era “entraîneuse” em um bar de Manaus, enquanto o pai era de origem desconhecida, mas, nas palavras de Marlène, “nem vale a pena falar [disso]”, pois nem mesmo a sua mãe sabia quem ele era “dentre todos os bêbados com quem tinha ido pra cama...”. O desgosto da personagem pela figura do índio Aynoré é evidente, e as suas origens desonrosas se enfatizam ainda mais com a tradução de “entraîneuse” por alguém que realiza programas, como uma garota de programa³⁸, o que coloca a sua mãe no lugar da mais indigna das profissões, considerando, claro, o julgamento de valor da própria personagem em questão, Marlène.

Na desconstrução do imaginário romântico de Moéma, um importante argumento se constrói na fala francesa de Marlène, argumento que pode fundar uma interpretação da cena e que se delinea com menos força em português. Ele aparece com mais visibilidade na frase “et pas plus chaman que toi et moi” (e não mais xamã do que eu ou você), e se reforça na sequência que aponta as origens desonrosas do índio. A força do argumento de Marlène, proveniente de sua indignação com a farsa, está em igualar Aynoré a qualquer outro habitante da praia, de origens simples, incertas e sem nenhuma dignidade a mais. Além de mal ser um índio (il est à peine indien), Aynoré não se destaca por nada que seja proveniente dele próprio, mas tão somente por uma simples artimanha de ter decorado alguns mitos indígenas extraídos de um livro encontrado ao acaso.

O seu suposto encantamento, que o fazia diferente dos outros nativos, só pôde encantar os olhos ingênuos de Moéma, uma turista vinda de fora, pega desprevenida pelo traquejo de quem mora na praia. A diferença de Aynoré só se estabelece, pois, mediante a diferença da própria Moéma, que mesmo desejando se fundir ao Outro de corpo e alma, não consegue não figurar em um lugar de alteridade face aos nativos de Canoa Quebrada. Moéma, na realidade, é movida por um duplo desejo: pelo homem, Aynoré, e pelo índio que ele encarna. Ela se sente, pois, traída como mulher, mas também traída em seu idealismo, o índio não era um “bom selvagem”. É nessa segunda traição que se acentua o seu lugar de alteridade no próprio Brasil, pois ela idealiza com base em um processo de sedução que jamais seduziria os nativos da praia.

Enquanto as origens sem nenhuma dignidade de Aynoré se reforçam na tradução, na qual sua mãe aparece como uma garota de programa, o argumento de Marlène se enfraquece ao se perder o parâmetro de comparação, pois na frase “[...] e ainda menos xamã” não se lê que ele não era mais xamã do que Moéma, Marlène, ou qualquer outro habitante da praia. Ou seja, se é para ser xamã (ou índio) como ele, todos também poderiam ser.

38 A interpretação em questão não é falsa, mas outras são possíveis, como se pode ver pela definição da palavra “entraîneuse”, seguida da nossa tradução. “*Subst. fém. Entraîneuse. Jeune femme employée dans un bar, un établissement de nuit, pour attirer les clients et les engager notamment à danser et consommer.*” / “*Subst. fém. Entraîneuse, Jovem mulher empregada em um bar, um estabelecimento noturno para atrair clientes e engajá-los notadamente a dançar e consumir.*” Cf. ENTRAÎNEUSE In: CENTRE National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/entraîneuse>>. Acesso em: 30 de julho de 2008.

No contexto em questão, a sua função não exclui a prostituição, mas também não se restringe a ela. Os clientes podem ser seduzidos para um tipo de consumação que passa pelo sexo, mas também para o consumo de bebidas do bar.

Em que pese a denúncia de Marlène, que mediante a sua fala devolve alguma lucidez à situação, outra leitura (essa talvez necessitando um maior engajamento por parte dos leitores implícitos) pode ser feita: seria mesmo Aynoré um falso índio, tendo em vista o seu real desapego a qualquer tipo de identidade indígena, ou ele teria exatamente a função de interpelar a personagem Moéma em seus deslumbramentos românticos e utopias de um Brasil primitivo? E nesse sentido, importaria mesmo o fato de ele não ter vivido em nenhuma tribo indígena e de sua identidade ter sido “inventada”, ou interessaria mais o potencial de denúncia que se desvela no jogo por ele instaurado? Em entrevista na qual discute processos identitários em torno do reconhecimento indígena, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2008) lembra que “[...] no Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é”. Ou seja, devido à genealogia do povo brasileiro, difícil é saber “quem *não* é índio” no Brasil (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p.5)³⁹. Ora, se há um tom legítimo de censura na fala de Marlène (“não mais xamã do que eu ou você...”, isto é, do que qualquer um que decidisse se valer dessa identidade), pensá-la à luz de discussões propostas por Viveiros de Castro pode inspirar outras interpretações, como a de que, se todos podem ser índios, porque Aynoré, que quase era, também não poderia ser? Além de ampliar a noção de identidade indígena no Brasil, a problematização feita pelo antropólogo é também um convite para “desessencializar” identidades. Nesse sentido, a pergunta “seria Aynoré um falso índio?” poderia ser substituída pelo questionamento de uma noção essencialista de identidade, que prediz o “ser (ou não ser) índio”. Esse é um debate que poderá vir a ser explorado em artigos futuros...

Conclusão

A alteridade desempenha um papel fundamental nas possíveis novas leituras do clichê nas tramas analisadas, pois elas se constroem pela interpelação de personagens idealistas, com a vantagem de possuir ideias, por personagens já calejados e desencantados com o Brasil. Nos interstícios dialógicos que aí se produzem, outras imagens (menos clichês, mas que provêm de todo modo do clichê) começam a se formar e produzir sentido: personagens de intenções louváveis, tal como Moéma e Escritore, podem esbarrar em lugares comuns, nada inusitados, e produzir imagens brasileiras já conhecidas e repercutidas. Eles se configuram, pois, como uma potência de resistência ao Brasil “clicherizado” e são também a sua maior vítima. Por outro lado, uma denúncia (inesperada) surge dos personagens “de dentro”, desencantados com o “Brasil de fato”.

Do ponto de vista do tratamento do clichê, os romances seguem caminhos diferentes. Ao passo que em *Là où les tigres sont chez eux* a destituição da fantasia de Moéma e a brincadeira do “falso” índio surpreendem e subvertem a imagem do índio dócil e puro, em *Pelourinho o turn point* se dá em outro sentido, quase que contrário: a grande virada é que, apesar das nuances, o clichê é incorporado (não é questionado) como parte

³⁹ “O caipira é um índio, o caiçara é um índio, o caboclo é um índio, o camponês do interior do nordeste é um índio. Índio em que sentido? Ele é um índio genético, para começar [...]” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 5).

integrante de um projeto maior, o de aviventar os laços Brasil-África. A sua reiteração como uma espécie de inversão da inversão acaba por surpreender e, por isso, sai do comum, por não ser esperada.

Porém, mesmo percorrendo caminhos opostos, os dois romances também convergem no modo como utilizam tal recurso. Se em *Pelourinho* assumir o clichê é uma maneira de produzir um desvio na literatura, de mostrar que ele pode ser aprofundado sem ser necessariamente desconstruído, em *Là où les tigres sont chez eux*, o desvendamento do encontro entre Aynoré e Moéma (por Marlène) abre uma fenda para novas possibilidades e novas imagens, sem necessariamente apontar um caminho anti-clichê para o clichê. Assim, nos dois romances atua um contraponto que complexifica o debate (maniqueísta) que costuma aparecer na literatura acerca do clichê: ele só pode ser profícuo, só tem potencial analítico, se desconstruído. E na sequência dessa desconstrução, não é incomum que outro clichê se instaure.

Nos romances e traduções em questão, o que está em jogo não é uma resposta anti-clichê, mas o espaço de abertura instaurado pelos textos, em francês e em português, e as possibilidades de releitura do Brasil que aí se costumam. Mediante encontros polifônicos com personagens cujas vozes se cruzam, uma alteridade é vista em face de outra, possibilitando aos leitores francófonos e brasileiros escutarem não uma voz final, uníssona, que diz o Brasil, mas perceber a atuação do próprio clichê nos temas em questão, os seus possíveis modos de funcionamento.

Agradecemos a leitura e os conselhos generosos de Michel Riaudel durante a elaboração deste artigo.

Referências

- ALENCASTRO, A. L. F. de. *O trato dos Viventes Formação do Brasil no Atlântico Sul*, São Paulo, Editora Schwarcz, 2002
- BAKTHIN, M. *La poétique de Dostoievski*. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- CANDIDO A. “Dialética da Malandragem” In : *O discurso e a cidade*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1993.
- CHAVES, L. *OS PELOURINHOS: Elementos para o seu catálogo geral*, Edições José Fernandes Júnior, Lisboa, 1938.
- DAHER, A. *L’Oralité perdue*. Essai d’histoire des pratiques lettrées (Brésil XVIe-XIXe siècle). Paris, Classiques Garnier, coll. Géographies du monde, 2016.
- GARNIER, X. “Pelourinho: Précis pour une littérature initiatique” In *Interculturel Francophonies*, Alliance Française, n° 9, juin-juillet 2006.
- HERZFELD, M. La Pratique des stéréotypes. In: *L’Homme*, 1992, tome 32 n°121. *Anthropologie du proche*. p. 67-77.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes tropiques*. Paris, Plon, 1955.

- MONÉNEMBO, T. *Pelourinho*. Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Ed. 34, 2016 (1580).
- MOURA, J.-M.. *Lire l'exotisme*. Paris, Dunod, 1992.
- _____. *Exotisme et lettres francophones*. Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- MOURALIS, B. *Les contre-littératures*. Paris, Hermann Éditeurs, 2011 (1975).
- RIAUDEL, M. (dir.), *France Brésil*, Paris, Adpf, 2005 (catalogue des ouvrages disponibles en France sur le Brésil : arts, littérature, sciences humaines).
- ROBLÈS, J.-M. B. de. *Là où les tigres sont chez eux*. Paris, Zulma, 2008.
- _____. *Lá onde os tigres se sentem em casa*. Trad. Maria de Fátima Oliva do Coutto e Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro, Record, 2011.
- VERGER, P. Flux et reflux de la traite des nègres entre les golfs du Bénin et Bahia de Todos os Santos du XVIIe au XIXe siècles. Paris, Mouton, 1968.
- ROUANET, S. P. Regard de l'autre, regard sur l'autre. In: *Diogène*, 2001/1 (nº 193). Disponível em: < <https://www.cairn.info/revue-diogene-2001-1-page-3.htm>>. Acesso em: 20 de agosto de 2018.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é. In.: Eduardo Viveiros de Castro, Eduardo. *Encontros*, Renato Sztutman (org.). São Paulo, Azougue, Coleção Encontros, 2008.
- CENTRO National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponível em : <<http://www.cnrtl.fr>>. Acesso em: 20 de julho de 2018.
- DICIONÁRIO de língua portuguesa Caldas Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br>>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

Recebido em: 30/08/2018

Aceito em: 26/11/2018

Referência eletrônica: CAMARGO, Raquel Peixoto do Amaral; BOTARO, Mirella do Carmo. O Atlântico Sul no Espelho da Tradução: Roblès e Monénembo no Brasil. *Criação & Crítica*, n. 22, p., dez. 2018. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.