



ARTIGO

TRADUZINDO *IRMÃO DE ALMA*, DE DAVID DIOP

Raquel Camargo

Universidade de São Paulo (USP), Brasil

raquelcamargo_7@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v5i2.40764>

Recebido em: 03/08/2021

Aceito em: 16/12/2021

Publicado em março de 2022

RESUMO: O presente texto abordará a tradução brasileira do romance franco-senegalês *Irmão de Alma* (*Frère d'âme*), da autoria de David Diop, realizada pela autora deste artigo. Inicialmente, contextualizaremos a chegada do romance ao Brasil, sua premiação no *Goncourt Brésil* e sua rápida circulação em veículos de crítica literária. Em um segundo momento, passaremos a um exercício de leitura e interpretação do romance, com vistas a introduzir reflexões de ordem tradutológica. Por fim, abordaremos problemáticas relativas à tradução, mostrando como o romance coloca desafios específicos e como buscamos respondê-los sempre com base numa lógica de respeito ao tempo, ao ritmo e à proposta geral do romance franco-senegalês.

Palavras-chave: literatura franco-senegalesa; tradução; circulações.

LA TRADUCTION BRÉSILIENNE DE *FRÈRE D'ÂME*, DE DAVID DIOP

RÉSUMÉ : Dans le présent texte, nous nous concentrerons sur la traduction brésilienne du roman franco-sénégalais *Frère d'âme*, de David Diop, réalisée par Raquel Camargo, l'auteure de cet article. Tout d'abord, nous allons mettre en contexte l'arrivée du roman au Brésil, sa réussite au *Goncourt Brésil* et sa circulation dans la presse littéraire brésilienne, c'est-à-dire, dans les revues et journaux consacrés à la littérature au Brésil. Dans un deuxième temps, nous vous proposerons quelques lectures du roman en visant introduire des réflexions d'ordre tradutologique. Ensuite, nous dégagerons les principaux défis de traduction posés par le texte. Finalement, nous allons montrer comment la traduction a pu répondre à ces défis très spécifiques en suivant une logique de respect au temps, au rythme et au projet du roman franco-sénégalais.

Mots-clés : littérature franco-sénégalaise ; traduction ; circulations.



Eu sei, entendi, eu não deveria ter pensando no que reclamava vingança em minha cabeça lavrada por teus prantos, semeada por teus gritos, enquanto você ainda não estava morto.

Irmão de Alma, David Diop

Percursos

Uma das primeiras coisas a se pensar sobre uma tradução é: por que determinado livro foi traduzido? Ou, como se deu a escolha de traduzir tal obra, quais eram suas ressonâncias no país de recepção de sua tradução? No caso do *Irmão de Alma*, de David Diop – em francês, *Frère d'âme* – um trajeto muito peculiar e, até certo ponto, surpreendente o levou não apenas a ser traduzido para o português brasileiro, pela autora deste artigo, como também a ser o primeiro livro de um escritor francês a ganhar o prestigioso prêmio internacional *Booker Prize*. Prêmio este atribuído não apenas ao autor do livro, mas também ao tradutor, no caso em questão, à sua tradutora britânica, Anna Moschovakis, cuja tradução intitula-se *At Night All Blood is Black* (À noite todo sangue é negro), em alusão a uma passagem do livro.

Frère d'âme, segundo romance de David Diop, autor francês de origem senegalesa, foi publicado na França em 2018 pela Editora *Seuil* e, apesar de ter sido selecionado entre os finalistas do *Goncourt* – um dos principais prêmios literários franceses – não chegou a ser condecorado como o livro vencedor. Naquele ano, foi Nicolas Mathieu, com o romance *Leurs enfants après eux*, atualmente sem tradução no Brasil, que levou o famoso prêmio. Mas, já renunciando a sequência de sucessos na sua recepção para além das fronteiras francesas, ainda no ano de seu lançamento ele recebe o *Goncourt des Lycéens*, cujo júri é formado por estudantes do liceu, que corresponderia ao Ensino Médio no Brasil. No âmbito do programa de expansão do prêmio *Goncourt* para outros países do mundo, o resultado, porém, é impressionante: na Sérvia, na Argélia, na Eslovênia, na Tunísia, na Espanha, na Bulgária, na Polônia, na Romênia, na Bélgica, na Suíça, na Itália e no Brasil, *Frère d'âme* foi escolhido pelo júri como ganhador do referido prêmio. Em tais premiações, o livro precisa ser lido em francês, sendo, portanto, avaliado por preferência e sensibilidades de leitores francófonos fora da França.



Foi na ocasião no *Goncourt* Brasil que o livro começou a ser lido por um público de estudantes e professores de língua francesa de cinco Universidades públicas brasileiras. A sua escolha como vencedor por unanimidade do júri anunciou indiretamente sua tradução. Em breve o livro seria publicado pela Editora *Nós* sob o título *Irmão de Alma* e prefaciado pelo poeta mineiro Edimilson de Almeida Pereira.

O que essa ampla aceitação do livro em países culturalmente tão diversos e geograficamente distantes nos diz é que, de algum modo, a obra interpela leitores com diversos *backgrounds* culturais. Esse interesse indica também que o romance é um ótimo candidato à tradução: ele já vai se abrindo, em seus primeiros percursos, a um dos principais *ethos* da tradução, o da hibridez e, de certa, forma, da impureza. Ou, para falar com Antoine Berman, ele já vai sendo permeado pela “violência da mestiçagem”:

“[...] toda cultura resiste à tradução mesmo que necessite essencialmente dela. A própria *visada* da tradução – abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo que faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro e não misturado. Na tradução, há alguma coisa da violência da mestiçagem” (BERMAN, 2002, p. 16).

Em outras palavras, *Frère d’âme* já começa a figurar como promessa de uma obra que extrapolará seu contexto de produção e alcançará outras subjetividades, moldadas por outras línguas e culturas. Se esse é o principal *devoir* da tradução, no caso do romance de David Diop, ele já começa a se concretizar antes mesmo de ser traduzido, mediante as leituras feitas por pessoas francófonas espalhadas pelo mundo. Ao mesmo tempo, e num movimento difuso, esses são sinais de que a obra pede por tradução – não por acaso, ela é hoje traduzida para os idiomas de mais de trinta países.

Nesse périplo, notícias inusitadas contribuíram também para o alcance e a projeção do livro. Por exemplo, o anúncio de que *O irmão de alma*, em sua tradução inglesa, constava na *Summer Reading List* do ex-presidente Barack Obama, uma lista de livros em que ele compartilha suas leituras de verão e as aconselha. Ou, provocando não menos alarde no mundo francófono e com ressonâncias no Brasil – relacionadas também ao sucesso da séria francesa *Lupin* –, a leitura feita por Omar



Sy de trechos de *Frère d'âme* no festival de Avignon. Também no Brasil, a recepção prodigiosa do livro, que pode ser mensurada pelo espaço que ele foi ganhando em revistas de crítica literária, jornais, redes sociais, clubes de leitura etc.¹¹, abriu portas para que o segundo romance do autor ganhasse também sua tradução brasileira, que em breve será publicada no Brasil.¹²

Irmãos de corpo, irmãos de alma

Irmão de Alma nos conta a história de Alfa Ndiaye (protagonista e narrador) e Mademba Diop, ambos soldados senegaleses que combatem no *front* francês da Grande Guerra de trincheiras. Logo nas primeiras linhas, conhecemos o lamento de Alfa Ndiaye por não ter matado seu “mais que irmão”, seu amigo de infância, no momento em que ele, com os olhos cheios de lágrimas e as tripas o lado de fora, vítima das mãos brancas dos “inimigos de olhos azuis”, suplica para ser morto:

Pela graça de Deus e pela graça do nosso grande marabuto, se você é meu irmão, Alfa, se você é de fato quem eu penso que é, me degole como um carneiro de sacrifício, não deixe o focinho da morte devorar meu corpo! Não me abandone em toda essa sujeira. Alfa Ndiaye... Alfa... eu suplico ... me degole! (DIOP, 2020, p. 9).

Foi evocando sua proximidade de Alfa devido aos anos de amizade em Gandiol, povoado senegalês, que Mademba pediu para ser morto pelas mãos de seu mais que irmão. Mas Alfa não o escuta e prefere ouvir a voz que ressoa em sua cabeça, a voz do dever, do respeito às leis humanas que o impediu de ser humano com Mademba Diop:

Pela verdade de Deus, se eu já tivesse me tornado este que sou agora, o teria degolado como um carneiro de sacrifício, por amizade. Mas pensei em meu velho pai, em minha mãe, na voz interior que ordena, e não soube cortar o arame farpado dos seus sofrimentos. Não fui humano com Mademba, meu mais que irmão, meu amigo de infância. Deixei o dever ditar minha escolha (DIOP, 2020, p. 8).

¹¹ Quatro cinco um, Estado de São Paulo, Folha de São Paulo, O Globo, apenas para citar alguns exemplos.

¹² No momento em que escrevo este artigo, a tradução do referido romance, igualmente de minha autoria, encontra-se em suas etapas finais e já foi anunciada pela Editora Nós e por alguns veículos de comunicação sob o título *A porta da viagem sem retorno* – em referência à ilha de Gorée, ponto de partida para saída de pessoas escravizadas do Senegal rumo às “Américas”.



Alfa Ndiaye havia decidido deixar seu país natal, o Senegal, para combater no *front* francês numa guerra que não lhe dizia respeito por amizade à Mademba, cujo sonho, que lhe foi colocado na cabeça durante sua juventude no colégio, era salvar a pátria mãe e voltar a Gandiol como um cidadão francês, de respeito, alguém importante:

Alfa, o mundo é vasto, quero percorrê-lo. A guerra é uma oportunidade de sair de Gandiol. Se Deus quiser, voltaremos sãos e salvos. Quando tivermos nos tornado cidadãos franceses, nos instalaremos em Saint-Louis (DIOP, 2020, p. 99).

Já nas trincheiras, ao pedir à Mademba, em seu instante de morte, para descrever o inimigo que havia feito de seu “lado de dentro” um “lado de fora”, isto é, que o estripara, sua resposta é: “Pela verdade de Deus, tudo o que posso dizer é que ele tem olhos azuis”. E, mediante a insistência de Alfa Ndiaye, Mademba lhe diz que não era o inimigo do lado de lá quem ele deveria matar, “já era tarde demais, o inimigo teve a sua chance de sobreviver. Aquele que agora era preciso matar novamente, aniquilar, era ele, Mademba” (DIOP, 2020, p. 25).

Nas noites que se seguiram à morte agonizada de Mademba, e, como se quisesse compensar sua falta de coragem para pôr fim na vida de seu amigo mais que irmão, como se quisesse restituir a morte rápida negada à Mademba Diop, quando os combates cessavam, Alfa Ndiaye encontrava um inimigo de olhos azuis, ainda acordado, para matar. O rito consistia em matar rapidamente, sem pena, e também decepar a mão branca do inimigo de olhos azuis e levá-la, ainda grudada ao rifle que a segurava, para sua trincheira, “que se abria para a guerra como o sexo de uma mulher imensa” (DIOP, 2020, p. 13). Alfa Ndiaye pôs-se então a matar um a um os inimigos brancos de olhos azuis ao fim dos combates, como se aquela vingança pudesse, pouco a pouco, trazer Mademba de volta à vida. Com sua subjetividade tragada pela lógica da violência, o exercício da vingança era um modo de diluir a culpa de não ter abreviado o sofrimento de seu mais que irmão quando ele lhe suplicou para fazê-lo – e, por isso mesmo, Alfa não tinha pena dos inimigos brancos pegos desprevenidos, ele abreviava o sofrimento deles como deveria ter feito com Mademba Diop.

Se até as três primeiras mãos levadas à trincheira o retorno de Alfa era festejado, seus camaradas sentiam-se orgulhosos de sua bravura, de sua selvageria



controlada de soldado que cumpria ordens, a partir da quarta mão Alfa passou a ser temido pelos soldados do *front* francês:

De repente, ninguém mais me dava tapinhas no ombro sorrindo. Pela verdade de Deus, eu me tornei intocável (DIOP, 2020, p. 30).

[...]

Para todos, soldados negros e brancos, eu me tornei a morte. Eu sei, entendi. Sejam soldados *toubabs* ou soldados chocolates como eu, eles acham que sou um feiticeiro, um devorador do lado de dentro das pessoas, um *dëmm* (DIOP, 2020, p. 30).

Por meio da narrativa de Alda Ndiaye, o romance articula questões relacionadas à selvageria da guerra, às subjetividades estilhaçadas que dela resultam, aos processos subjetivos de lutos. A violência da guerra nos chega pelo olhar de um soldado senegalês no *front* francês, com seus amores de juventude, com as memórias de seu grande amigo perdido para a guerra, com a dolorosa história de seu pai, Bassirou Coumba Ndiaye, e de sua mãe, Penndo Ba. Alfa, cheio de culpa, de temores, de afeto e ao fim tudo, já afastado do campo de batalha em razão de sua loucura, irreconhecível, irreconstituível. E acusado, e culpado, por sua selvageria, por sua loucura, por sua dor sem cura e por não ser mais capaz de estar no mundo como os outros – mas igualmente livre em outros planos, e com outros nomes, eventualmente também, em outro corpo:

Eu sou a sombra que devora as rochas, as montanhas, as florestas e os rios, a carne das bestas e a dos homens. Eu arranco a pele, esvazio os crânios e os corpos. Eu corto os braços, as pernas e as mãos. Despedaço os ossos e aspiro seu tutano. Mas eu sou também a lua vermelha que se eleva sobre o rio, sou o ar da noite que agita as folhas ternas das acácias.

[...]

Sou o assassino e o juiz. Sou a semente e a colheita. Sou a mãe e a filha. Sou a noite e o dia. Sou o fogo e a madeira que o devora. Sou o inocente e o culpado. Sou o início e o fim. Sou o criador e o destruidor. Sou duplo (DIOP, 2020, p. 119).

O afastamento de Alfa do campo de batalha foi o ponto de partida para uma reelaboração de seu passado senegalês: um mundo que se perde e que renasce, inclusive, como resistência emocional às humanidades destroçadas pela guerra.

Apesar de David Diop, que não por acaso dedica-se ao estudo das representações africanas na literatura francesa dos séculos XVII e XVIII, sempre fazer questão de lembrar que a literatura não tem nada a ganhar “se engajando em



cruzadas políticas de forma explícita”¹³, não se pode deixar de mencionar a dimensão crítica e política de seu romance no que concerne, dentre outros aspectos, à presença de soldados senegaleses no *front* francês. Em outras palavras, no que concerne ao fato de que a França se vale “de soldados de seu império colonial para apoiar o esforço de guerra”¹⁴ e também para explorar o estereótipo do corpo negro e selvagem a favor da máquina mortífera da guerra.

Cabe pontuar, no entanto, que a observação de Diop, por vezes reiterada em seus discursos, reflete uma preocupação de não sobrepor o político ao literário em seus romances, algo que ele faz com maestria. De fato, *Irmão de alma* não é um *roman à thèse*, para retomar as palavras de Mikhail Bakhtin (1963/1970), ele não visa justificar uma ideia, seus personagens não estão em defesa de uma causa que seus pensamentos e ações visariam demonstrar – o político não sobrepõe o literário e o romance não corre o risco de ser panfletário. As palavras de Diop acerca do próprio *ethos* da literatura – “A literatura, em minha opinião, permite sugerir a complexidade de vieses, destinos individuais, e mostrar que a vida não é nem totalmente obscura nem inteiramente clara, mas cinzenta. [...] a literatura movimenta e a história explica”¹⁵ –, reiteram a preocupação do autor de não escrever um romance ideológico, novamente falando com Bakhtin, no qual as personagens se colocariam como porta-vozes das “verdades” do autor. Nesse sentido, é possível sugerir que o dialogismo interno pensado por Bakhtin em relação aos personagens criados por Dostoiévski – “Cada emoção, cada pensamento do personagem é interiormente dialógico, colorido de polêmica, pleno de resistência ou, ao contrário, aberto à influência do outro” (BAKHTIN, 1963/1970, p. 66)¹⁶ – não está longe dos modos como Alfa Ndiaye, com seus lamentos e culpas, apresenta não um pensamento sintetizado, mas cheio de arestas não reparadas e de contradições fundadores de sua subjetividade durante e após a guerra.

Feita a ressalva acima, permito-me aqui tecer conexões com o pensamento de Franz Fanon acerca, justamente, do desejo (infeliz) de negros e negras de embranquecerem, conforme aparece em diversos momentos em sua renomada obra

¹³ Entrevista concedida por David Diop a Guto Alves na Revista *Quatro Cinco Um* na edição de setembro de 2021.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Entrevista concedida por David Diop a Guto Alves na Revista *Quatro Cinco Um* na edição de setembro de 2021.

¹⁶ Citação traduzida pela autora deste artigo.



Pele negra, máscaras brancas. É o caso da mulher negra que “logo se deu conta de que seus esforços eram em vão”; disseram-lhe que “a vida para uma mulher de cor era difícil. Então, sendo incapaz de pretejar, sendo incapaz de enegrecer o mundo, ela tentaria, em seu corpo e em seu pensamento, embranquecê-lo” (FANON, 2020a, p. 42). Ou o caso das martinicanas, que dizem que “é preciso branquear a raça”; [...] “Branquear a raça, salvar a raça, mas não no sentido que se poderia supor: não para preservar ‘a originalidade do pedaço de mundo em cujo seio elas cresceram’, e sim para garantir sua brancura” (FANON, 2020a, p. 43). Ou, como o poeta espanhol, que por suas atitudes éticas na vida, não se sentia negro: “Ele queria, no entanto, escapar dessa negrura. Ele tem uma atitude ética na vida. Axiologicamente, ele é um branco: *Eu mais branco que a neve*” (FANON, 2020a, pp. 170 e 171). Não por acaso uma das primeiras advertências de Fanon no início deste mesmo livro é: “Em sentido inverso, o negro que deseja branquear sua raça é tão infeliz quanto aquele que prega o ódio ao branco” (FANON, 2020a, p. 12).

No sentido demonstrado por Fanon, negros e negras aparecem sempre como culpados por sua negritude e, por isso, buscam tornar-se brancos; buscam livrar-se da mácula que é ser negro, embranquecendo, usando máscaras brancas. Valendo-nos de raciocínio similar, observamos que quando Alfa Ndiaye tira a máscara da civilidade no interior da trincheira, ele extravasa, ultrapassa todos os limites, rompe as barreiras entre civilidade e selvageria a ponto de assustar seus próprios colegas de combate com sua loucura que tudo invade. Fora da trincheira, ao apito do capitão Armand, é permitido ser selvagem. Mais que isso, é legítimo e desejável ser selvagem. Mas, como até a guerra tem suas regras, suas éticas e hipocrisias – seus limites impossíveis – as mãos brancas de inimigos de olhos azuis decepadas e levadas à trincheira, quando tornadas um rito, já não são toleradas, pois sinalizam um possível distúrbio – não seria a própria guerra esse distúrbio? O estereótipo do corpo negro selvagem é explorado pela máquina devoradora da guerra e Ndiaye o tensiona, leva-o ao extremo mostrando sua insustentabilidade. Ele mostra, ainda, a utilidade desse estereótipo enquanto performance no campo de batalha. Porém a pele negra por trás da máscara branca, de suposta civilidade, é insuportável nos termos que lhe pedem que ela exista: selvagem, desmensurada, temível. A pele negra sem a máscara branca é a denúncia da selvageria da guerra, insuportável quando exercida entre os soldados aliados. É também a denúncia da situação dos soldados



senegaleses no *front* francês e a lembrança de que guerra é sempre guerra, mas é mais para uns é do que para outros.

Ao sair do campo de batalha, Ndiaye tem sua subjetividade negra perpassada também pelo trauma colonial. Ela vai sendo tecida, torcida, em meio a uma loucura e uma tentativa de libertação (quase) impossível. E aqui lembremos também Fanon, agora o dos escritos psiquiátricos no hospital de Túnis (FANON, 2020), que relaciona o trauma colonial à tentativa, por parte de médicos de hospitais, de ditar os momentos de cura de seus pacientes argelinos. O que Fanon pensa e o que nos coloca como questão é a possibilidade de apropriar-se da própria cura; de dizer o próprio sofrimento, elaborá-lo, pensá-lo, colocá-lo em palavras mesmo que por registros de delírios, por tentativas de dar conta subjetivamente de realidades ultraviolentas. A psique dos que viveram guerras é sempre estilhaçada.

Cruzando os aprendizados dos escritos de Fanon com a literatura de Diop que, mesmo não sendo explicitamente engajada, nos dá matéria a pensar, pode-se afirmar que o que Alfa Ndyae nos permite testemunhar é sua tentativa de elaborar um luto pós-guerra. É sua luta para, de dentro de sua loucura, tecer sentidos, ver razões, conectar fios. É, portanto, também, uma descolonização de seu corpo, de seu pensamento e de sua alma. Um modo de reapropriar-se da capacidade de narrar a própria história, de significá-la a seu modo.

Voltemos agora, brevemente, nosso olhar para tradução, questionando, desde já: o que ela traduz e como traduz? O que preserva e por quais motivos? Como o original ressoa e (re)tece sentidos na língua que dará outra vida ao romance?

Tradução, traduções

Traduzir implica escolher. Escolhas de inúmeras ordens permeiam a todo momento a atividade tradutória, das mais sutis às mais evidentes, passando por questões de sintaxe, de estilo, de registro, de sentido, de preservar estranhezas ou de tornar o texto familiar, entre muitas outras. Uma das escolhas que quero aqui destacar diz respeito a opção por manter, no texto traduzido do *Irmão de Alma*, expressões pouco usuais, mas que refletem redes de significância que vão compondo os sentidos do texto fonte. Por redes de significância compreendemos a noção pensada por Antoine Berman segundo a qual



Toda obra comporta um texto subjacente, onde certos significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a “superfície” do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura. É o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra (BERMAN, 2002, p. 78).

É nesse sentido que “o uso encadeado de determinados significantes em um texto contribui para a formação de subtextos que compõem tanto a rítmica como da significância de uma obra” (CAMARGO, 2018, p. 333). Berman menciona ainda as chamadas “zonas significantes”, isto é, passagens nas quais uma obra “se condensa, se representa, se significa ou se simboliza” (BERMAN, 1995, p. 7)¹⁷. E o autor nos alerta para o fato de que as traduções devem buscar transmitir esses subtextos, do contrário, acabariam por destruir tecidos significantes de uma obra.

No caso de *Irmão de Alma*, para ser sensível às redes de semantização do texto, busquei desenvolver uma atenção a expressões peculiares que, ao longo do livro, criam modos muito específicos de narrar e de abarcar as subjetividades em questão. Essas expressões são marcadas também pela repetição, que criam um ritmo muito próprio na narrativa. O que é dito por meio de repetição, o que a todo momento é reiterado, acaba por produzir circularidades que por si só vão tecendo redes de significados na obra. Uma dessas expressões mantidas foi “par la verité de Dieu”, traduzida do modo mais similar possível ao original: “pela verdade de Deus”:

- (1) Pela verdade de Deus, agora eu sei. Meus pensamentos pertencem apenas a mim, posso pensar o que quiser. (DIOP, 2020, p. 7)

Par la vérité de Dieu, maintenant je sais. Mes pensées n'appartiennent qu'à moi, je peux penser ce que je veux. (DIOP, 2018, p. 11)

- (2) Pela verdade de Deus, eu deixei Mademba chorar como uma criança na terceira vez em que ele me suplicava para matá-lo de vez, (DIOP, 2020, p. 9)

Par la vérité de Dieu, j'ai laissé Mademba pleurer comme un petit enfant, la troisième fois qu'il me suppliait de l'achever, (DIOP, 2018, p.13)

- (3) Pela verdade de Deus, quando as desenhei, acreditei que elas tivessem acabado de lustrar, carregar e descarregar o rifle que seguravam antes que meu facão as separasse dos braços dos condenados da terra de ninguém. (DIOP, 2020, p. 109)

Par la vérité de Dieu, quand je les ai eu dessinées j'ai cru qu'elles venaient tout juste de graisser, charger, décharger le fusil qu'elles

¹⁷ Tradução da autora deste artigo.



tenaient avant que mon coupe-coupe les sépare des bras des suppliciés de la terre à personne (DIOP, 2020, p.151).¹⁸

Intuitivamente, poderíamos ter optado por expressões mais familiares no português, como, por exemplo, “pelo amor de Deus”, comumente usada em momentos de dificuldades. No entanto, há uma estranheza que é bem-vinda na expressão “pela verdade de Deus” bem como uma carga semântica que é desejável que se mantenha. Essa carga semântica poderia ser traduzida por expressões como, “Deus é testemunha disso”, mas a estranheza, por sua vez, requer a dimensão inusitada captada pela composição lexical peculiar “Pela verdade de Deus”. Essa expressão repete-se do início ao fim do romance, introduzindo, muitas vezes, uma convicção; uma verdade da qual o narrador não duvida, como na primeira e terceira ocorrências acima expostas. Porém, ela por vezes ela também mobiliza o sentido de uma incapacidade de crer no que aconteceu, por exemplo, na segunda ocorrência. Para captar melhor esses dois sentidos (convicção/incapacidade de crer no que aconteceu), nas ocorrências 1 e 3 poderíamos substituir a expressão “pela verdade de Deus” por “Em nome de Deus, eu juro que”; já terceira, poderíamos substituí-la por “Em nome de Deus, não creio que...”.

Se da mesma expressão emanam sentidos diferentes, mantê-la é também resguardar as sutilezas do romance; é supor leitores que lerão nas entrelinhas e saberão significar sutilezas. Por outro lado, há também uma informação dada pelo autor em entrevistas que contribuiu para manutenção de expressões como esta. Uma vez que, no romance, Alfa Ndiaye é um soldado senegalês que não fala francês, o autor do livro utilizou como estratégia permear a língua francesa por um certo ritmo da língua wolof e mesmo por modos de dizer senegaleses. Supondo que os modos de dizer franceses de Ndiaye soem com estranheza aos ouvidos francófonos - por exemplo, a expressão *par la vérité de Dieu* não é comum em francês -, trazer para o português uma estranheza similar é também uma forma de restituir efeitos de sentido do discurso do narrador.

Do mesmo modo, a expressão *terre à personne*, traduzida como “terra de ninguém” (ver ocorrência 3) repete-se ao longo do texto. Se, por um lado, mantê-la passa também pela preservação de redes semânticas - é sugestivo, por exemplo, que

¹⁸ Todos os grifos são da autora deste artigo.



essa expressão seja sempre utilizada em referência ao campo de batalha – são também traços de oralidade e de estilo que se busca preservar.

Outra questão importante e que mereceu atenção na tradução diz respeito às oposições: dentro/fora; olhos azuis/olhos negros¹⁹; mão brancas/mão negras; claro/escuro; vida/morte etc. Vejamos um exemplo:

Ah! Mademba Diop, meu mais que irmão, levou muito tempo para morrer. Foi muito, muito difícil, não tinha fim, de manhã até de madrugada, até à noite, as tripas expostas, o lado de dentro do lado de fora, como um cordeiro despedaçado pelo açougueiro ritualístico após seu sacrifício (DIOP, 2020, p. 8).

Ah ! Mademba Diop, mon plus que frère, a mis trop de temps à mourir. Ça a été très, très difficile, ça n'en finissait pas, du matin aux aurores, au soir, les tripes à l'air, le dedans dehors, comme un mouton dépecé par le boucher rituel après son sacrifice (DIOP, 2028, p.12)²⁰.

Nas passagens em questão, Alfa relata morte lenta de Mademba, o tempo que demorava a passar enquanto ele tinha o seu interior exposto, o lado de dentro do seu corpo do lado de fora. Em situações outras, a expressão “le dedans dehors” poderia ser traduzida por “tripas de fora”, ou “tripas expostas”, mas no caso em questão considere importante manter a imagem, que abre para muitas possibilidades de metáforas, do “lado de dentro do lado de fora”, do lado de dentro exposto, visto. Talvez a sensação mais intuitiva que emerge ao imaginarmos a cena descrita seja a de algo que está pelo avesso, que está ao contrário, cujos lugares estão trocados, o que, por si só, já gera incômodos. Trata-se, porém, do avesso de um ser humano, e o incômodo multiplica-se ao nos mantermos conscientes disso. Dentre muitas metáforas possíveis, é inevitável pensar na própria guerra com uma invasão completa do indivíduo, do seu corpo e de sua psique. Se, por vezes, o “lado de dentro” dos sobreviventes parece intacto, pois não está à vista, ele pode estar mais revirado, remexido e mutilado do que o “lado de fora”. Mademba, porém, corporifica a imagem do lado de dentro revirado, estilhaçado e exposto aos olhos do seu amigo de infância Alfa Ndaye. E a linguagem até certo ponto *naïf*, quase infantil, como é o caso de “dedans dehors” (lado de dentro do lado de fora) gera uma oposição, um efeito de

¹⁹ A título de exemplo, observemos a passagem: Quando veem que estou segurando meu facão, os olhos azuis do inimigo do lado de lá se fecham definitivamente. [...] Leio em seus olhos azuis, como li nos olhos negros de Mademba Diop, a esperança de que abreviarei os seus sofrimentos (DIOP, 2020, p. 21, grifos da autora deste artigo).

²⁰ Todos os grifos são da autora deste artigo.



contraste com a violência insuportável, intragável, impossível de ser digerida da guerra.

Finalmente, façamos uma breve observação sobre o referente *toubab*:

Os *toubabs* e os chocolates, como diz o capitão, continuaram a me dar tapinhas nas costas, mas suas risadas e sorrisos mudaram. Eles começaram a ter muito, muito, muito medo de mim. Começaram a cochichar a partir da quarta mão inimiga (DIOP, 2020, p. 29).

No contexto em questão, é suficiente para compreender a passagem saber que *toubabs* são os soldados brancos, enquanto “chocolates” são os soldados negros. Porém, manter o referente permite marcar o texto com um colorido próprio ao contexto no qual a palavra é empregada e abre para a possibilidade de adicionar informações que não se condensariam na combinação comum “soldado branco”. Nesse sentido, a nota de rodapé, que em geral deve ser usada com cautela em traduções literárias, foi utilizada na ocasião como recurso para acrescentar informações consideradas importantes acerca do uso da palavra: “*Toubab* é um termo utilizado na África Ocidental para designar as pessoas de pele branca; comumente, refere-se aos europeus [n. t.]” (DIOP, 2020, p. 29).

Por fim, cabe ressaltar que *Frère d'âme* é um romance povoado por zonas sombrias, por subtendidos. Nesse sentido, foi uma preocupação da tradução para o português manter essas zonas em sua penumbra, não cair na tentação de explicar os implícitos, de explicitar o que permanece numa zona nebulosa, numa zona de dúvida no texto original. Se a tradução porventura vier a iluminar pontos cegos do texto original isso se deverá, em grande parte, aos efeitos esclarecedores provenientes das passagens de uma língua a outra. Há dimensões de um texto que podem se revelar na tradução simplesmente porque foram repensadas, reeditadas e, num certo sentido, retraduzidas – pensando aqui que a língua do texto original é também tradutora de ideias, pensamentos, modos de sentir.

A complexidade da tradução não passou despercebida por Alfa Ndiaye, que a formula com a beleza e a potência de quem sobreviveu a uma guerra e tenta se recompor, tenta juntar seus pedaços e não permanecer tão fragmentado: “Traduzir nunca é simples. Traduzir é trair nas arestas, é barganhar, é negociar uma frase por outra. Traduzir é uma das únicas atividades humanas em que somos obrigados a mentir nos detalhes para restituir a verdade de um modo geral” (DIOP, 2020, p. 119).



REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **La Poétique de Dostoïevski**. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1963/1970.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions** : John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

_____. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

CAMARGO, Raquel. Imagens de um certo Brasil e redes de significância na tradução para o português de *Là où les tigres sont chez eux*, de Jean-Marie Blas de Roblès: emergência do exótico?. **Tradterm**, v. 32, p. 138-163, 2018.

DIOP, David. **Frère d'âme**. Seuil: Paris, 2018.

_____. **Irmão de alma**. Trad. Raquel Camargo. Nós: São Paulo, 2020.

Entre a selvageria e a suavidade. Entrevista concedida por David Diop a Guto Alves na Revista *Quatro Cinco Um* na edição de setembro de 2021.

FANON, Frantz. **Alienação e liberdade**: escritos psiquiátricos. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Sebastião Nascimento em colaboração com Raquel Camargo. São Paulo, Ubu, 2020a.

Biografia da autora

Raquel Camargo é tradutora e doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente trabalha na Editora 34 no setor de direitos autorais.