

“Tradutor não é traidor”: Nancy Huston e a autotradução

In: NENEVÉ, Miguel; MARTINS, Graça. *Fronteiras, cultura, identidade e linguagem da tradução*. São Paulo: Terceira Margem, 2009, p. 45-57.

Um verdadeiro escritor não escreve para ser célebre, nem para descolar um prêmio, nem para enriquecer, nem para dizer o que pensa, nem para ensinar a verdade aos outros, nem para melhorar o mundo. Escreve para aumentar o mundo, para empurrar as fronteiras. Escreve para que o mundo seja desdobrado, arejado, irrigado, interrogado, iluminado por outro mundo, e daí se torne habitável.

Para isto é que o escritor traduz.

O que nunca é uma coisa fácil.

NANCY HUSTON

Atividade paralela à escrita original, a tradução de uma obra literária é um processo de transcrição que, somente a partir de 1970, deixa de ser uma arte “menor” para ser considerado “um ato de comunicação e de intermediação entre culturas” (CARVALHAL, 2003, p. 219), constituindo-se em novo material literário, que leva em conta o esforço do ato criativo de transferência para determinada tradição literária de obra escrita em outra língua, muitas vezes em outro tempo.

Umberto Eco, em *Quase a mesma coisa. Experiências de tradução* (2007, p. 275), recupera a etimologia para explicar que *traducere* significava “conduzir além”; o termo *translatio* em latim apareceu inicialmente no sentido de “mudança, mas também de transporte”, passagem bancária de dinheiro, enxerto botânico, *metaphorà*, neste caso para referir enormes caminhões de mudança que circulam na Grécia ainda hoje e trazem a palavra em grego nas laterais. Na Idade Média, *translatio imperii* também significava transporte, naquele tempo a passagem da autoridade imperial de Roma para o mundo germânico. Parece que a mudança de “transportar de um lugar para outro” para “traduzir de uma língua para outra” se deve a uma interpretação errada. Assim,

tradurre difunde-se no século XV no significado que tem hoje e suplanta (pelo menos no italiano e no francês) *translatare* – que, por sua vez, é *traductus*, no sentido antigo do termo, ou seja transplantado para a língua inglesa [...] como *to translate*. Portanto, traduzir chega até nós no significado primário no sentido de versão de um idioma para outro (ECO, 2007, p. 276).

Os ângulos de observação são múltiplos no que concerne à tradução. O espaço semântico se amplia para incluir fenômenos afins ou semelhantes; não apenas se examina o

que é traduzido, mas o universo cultural a que pertence (a sua fonte), e o universo que vai integrar em relação dialética entre o objeto recebido e o receptor (o seu alvo), questões que devem ser avaliadas em conjunto, acrescidas de *como* e *por que* o texto ou a obra foram traduzidos, seu lugar no novo sistema quando se trata de produção literária, as modificações e contribuições que nele introduz. Estas são questões surgidas, levantadas particularmente por Umberto Eco a partir de experiências acumuladas ao longo dos anos, enquanto teórico, revisor de traduções e autor traduzido, para responder à pergunta “o que quer dizer traduzir?” Segundo ele:

A primeira e consoladora resposta gostaria de ser: dizer a mesma coisa em outra língua. Só que, em primeiro lugar, temos muitos problemas para estabelecer o que significa “dizer a mesma coisa” e não sabemos bem o que isso significa por causa daquelas operações que chamamos de paráfrase, definição, explicação, reformulação, para não falar das supostas substituições sinonímicas. Em segundo lugar, porque diante de um texto a ser traduzido, não sabemos também o que é a *coisa*. E enfim, em certos casos é duvidoso até mesmo o que quer *dizer* (ECO, 2007, p. 9).

Em *O próprio e o alheio*, Tânia Carvalhal lembra que durante muito tempo a tradução que fosse distinta do original perdia o “espírito” do original. Esta idéia feita, aceita como verdade em décadas passadas, hoje mudou substancialmente: “a atuação do tradutor é a de um leitor crítico; e a tarefa da tradução é sempre um procedimento hermenêutico. Há que interpretar para compreender, pois traduzir significa entender o texto original em todas as suas modulações significativas” (CARVALHAL, 2003, p. 219).

Da língua que se parte àquela a que se chega são muitos os perigos a ameaçar a viagem. Nas águas que separam duas línguas exige-se dos aventureiros a proeza de não deixarem perceber as distâncias que existem. O tradutor, “barqueiro” atravessador do rio, “possibilita o acesso não só a uma obra literária gerada em outra língua, mas a costumes e princípios que o texto, traduzido, veicula” (CARVALHAL, 2003, p. 219). Nessa dura travessia que poucos navegadores conseguem levar a bom termo, o tradutor na verdade mais do que traduz: ele constrói pontes entre a imaginação do autor e a do leitor, operação difícil se considerarmos o desgaste que sofre pelo trabalho, mas muito mais pela emoção.

Ao buscarmos compreender e caracterizar a relação entre criação poética e tradução – consideradas operações gêmeas por Octavio Paz –, identidades, do autor e do tradutor,

evidencia-se que desde os primeiros tempos à literatura foram colados adjetivos nacionais, cristalizando-se nos romances aspectos essenciais do país onde viveu seu autor. Entretanto, se *je est un autre*, se muitas obras transcendem qualquer barreira lingüística ao tratarem de sentimentos atemporais, ao mesmo tempo comuns e particulares a toda a humanidade, confirma-se a afirmação de que os escritores são irremediavelmente múltiplos, no cruzamento de populações e línguas, na comunicação – sobretudo em tempos de intenso deslocamento de indivíduos e de populações – o que nos faz penetrar na litania das diversas culturas que se refletem na prática tradutória, só ela capaz de esclarecê-las.

Não são poucos os autores, vivos ou mortos, divididos em duas ou mais línguas. Muitos deles têm consciência nítida de que o texto só integra o sistema literário de acolhida quando for traduzido na forma apropriada, com dicção própria à tradição que passa a integrar, mesmo que os leitores possam ler no original. Para Genette (1982), ao se autotraduzirem, esses autores colocam a tradução sob o signo do palimpsesto, pergaminho no qual a primeira inscrição foi raspada para receber outra, de modo a permitir ler em transparência o velho sobre o novo, a transmitir à língua-alvo algo inovador que nela funciona por vezes de forma diferente de como funcionava na literatura original.

Para Vladimir Nabokov, Naïm Kattan, Romain Gary, Gertrude Stein, R. M. Rilke, Salman Rushdie, Kazuo Ishiguro, Derek Walcott, Michael Ondaatje, Milan Kundera, Hector Bianciotti, Yeng Chen, Samuel Beckett, Leila Sebbar e Nancy Huston, entre muitos outros, ser dois, com um pé na origem e outro no local de acolhida, mesmo que seja desconfortável, mesmo que às vezes essa condição os torne nostálgicos, depressivos, vale mais do que ser *um* (relembrando que a palavra identidade vem do latim *idem*=mesmo). O país desses escritores em mais de uma língua é a escrita; eles constroem e reconstróem pontes sobre a página, mundos onde lhes é possível respirar e viver. No exercício dos idiomas que incorporam e praticam, ao obrarem *in solo*, ao prescindirem do contato e das longas conversações com os tradutores, eles correm menos riscos e dizem da melhor forma possível o que estava escrito no original. São eles próprios que estabelecem a flexibilidade do “quase” na autotradução, cujo procedimento se desenvolve habitualmente sob o signo das negociações entre autores e tradutores, antes e durante o percurso do trabalho. Na autotradução as soluções teóricas são mais fáceis, evitam-se os cortes de trechos ou de capítulos inteiros, erros evidentes encontrados nas traduções. Além disso, os escritores

tradutores têm ainda a consciência de serem múltiplos, não apenas em razão do entrecruzamento das populações e das línguas ou porque a mídia os leva a penetrar no mundo de culturas diversas, de maneira mais profunda, existencial, mas porque a questão fundamental proposta pela tradução literária é a da outridade; não cabe ao texto traduzido ser idêntico, mas sim concretizar uma das possibilidades que cada texto traz em si.

Por outro lado, os que se traduzem são preservados da descoberta de que um tradutor outro fez uma personagem sua dizer ou fazer – por imperícia ou deliberada censura – o contrário do que dizia ou fazia na versão primeira. E ainda, a ansiosa expectativa, e até mesmo o temor de que a versão seja “fiel” ao que foi escrito na língua de partida perde seu peso, já que a interpretação – diálogo hermenêutico pressuposto à tradução – e a intenção estão em sua própria mão; o que o texto diz ou sugere em relação à língua e à cultura em que é expresso será bem entendido, a sensibilidade será maior, logo a margem de infidelidade menor na língua de chegada. O conceito de fidelidade tem a ver com o que diz U. Eco, cabe sublinhar, ou seja, com a persuasão de que a tradução é uma das formas de interpretação que deve sempre visar a intenção dos textos, aquilo que é dito ou sugerido e o contexto cultural em que nasceu em relação à língua em que é expresso. Nos textos com finalidade estética, quando são sutis as relações entre os níveis de expressão, ninguém melhor do que o próprio autor é capaz de “identificar esses níveis, de restituir um ou outro (ou todos, ou nenhum) e de saber colocá-los na mesma relação em que estavam no texto original (quando possível); [é aí] que se joga o desafio da tradução” (ECO, 2007, p. 63).

*

Nascida em Calgary (Canadá), vivendo em exílio voluntário desde 1973 em Paris – terra de escritura – Nancy Huston usa da segunda língua, o francês, e aproveita da sua fricção com o inglês, língua materna, para publicar ensaios e romances muitas vezes simultaneamente nas duas línguas. Para ela a literatura desempenha papéis diferentes e responde a diferentes necessidades, tanto entre os escritores quanto entre os leitores. “Gosto que não haja nenhum limite na literatura; e o único desafio seja o de inventar uma nova verdade, sabendo de antemão que as verdades possíveis são inumeráveis” (2007, p. 152). Traduzido do que se chama comumente versão original, primeira escritura em inglês por ela própria, o romance *Fault lines/Lignes de faille*¹ é desses textos-delta, que se ramificam em

¹ No Brasil, *Marcas de nascença* (L&PM, 2007), tradução de Ilana Heineberg, publicada em 2007.

muitas traduções, cujo conjunto cria um novo território, um jardim de veredas que se bifurcam.

O percurso literário de N. Huston valoriza essa identidade lingüística dividida: de um lado a herança canadense; de outro, os recursos culturais franceses. Com frequência lhe dirigem a pergunta: “Você fica assim à vontade tanto em inglês quanto em francês?”, ao que, espirituosa, ela responde: “Não! Fico pouco à vontade em ambas”! – uma saída bem-humorada que se conecta ao que Huston própria diz: “à vontade” não se consegue escrever: “um mínimo de fricção, de angústia, de infelicidade, um grão de areia qualquer, que range, atrapalha, é indispensável para fazer funcionar a máquina literária” (2004, p. 61).

Nem enraizada, nem desenraizada, sua multiplicidade é anunciada desde *Les Variations Goldberg* (1981), o primeiro romance. Nele trinta pessoas reunidas em torno de um concerto de cravo ouvem durante hora e meia uma única e mesma peça de Bach, que dá origem, nome e estrutura ao livro, onde ela antecipa não ser apenas “uma”, mas trinta pessoas apresentadas uma a uma em seus títulos subseqüentes. Desde as diversas harmonizações de um mesmo trecho, o que se obtém não são apenas variações de substância, mas um intenso enriquecimento da tessitura harmônica da composição.

Plainsong (1993), originalmente escrito em inglês, é o livro do reencontro com a Alberta natal depois de mais de duas décadas de (falsa) indiferença. Movida por nova emoção², N. Huston toma coragem e se lança ao desafio de transformar uma história considerada monótona e insípida em matéria de escritura. Ao admitir a anglofonia que abandonou quase ao mesmo tempo em que abandonou o Canadá, ela volta à língua materna – enriquecida pela prática e a liberdade do uso de outra língua –, valorizando sua coexistência com o francês e a ambigüidade ocasionada pelo exercício das duas línguas oficiais do país.

Pulverizada ou dividida, a literatura dos escritores mutantes culturais ou transculturais pós-modernos é acometida muitas vezes dessa nostalgia da velha ou nova pátria que os leva a persistir em fazer emergir a obsessão da origem, lugar da inocência e da pureza. Atraída pelas imagens, pela poesia, pelo trágico das pradarias, os trens e os campos de trigo, *Plainsong/Cantique des plaines* é o livro das raízes, que vale à autora a maior distinção literária do Canadá, o prêmio *Gouverneur général* (1993). Uma recompensa mais

extraordinária ainda por não contemplar a primeira versão, mas a ficção em língua francesa. Desencadeou-se então uma avalanche de mal-entendidos rocambolescos. Personalidades do mundo da literatura rejeitaram a premiação alegando que não se tratava de um trabalho de criação literária, “apenas” de simples autotradução. Em entrevista, N. Huston esclarece a Gilles Marcotte: a obra premiada não é um trabalho de reescrita, mas “a segunda versão original do mesmo livro; essa versão francesa levou-me a retrabalhar a inglesa; entre as duas línguas fui e voltei muitas vezes durante vários meses, para levar as duas o mais perto possível da perfeição”.³

Na época da controvérsia, em entrevista intitulada *Qui a peur de Nancy Huston? L'exil en France n'aura pas mis l'écrivain à l'abri de la polémique*, a autora pergunta a Christian Rioux, correspondente na capital francesa do jornal montrealense *Le Devoir*: as obras de arte têm uma bandeira, uma língua? Será necessário medir o conteúdo francês, inglês ou neozelandês de cada manuscrito? Remontar quatro gerações na árvore genealógica dos romancistas?

Depois de ter escrito toda a sua obra em francês, desde a dissertação de mestrado dirigida por Roland Barthes⁴, foi a primeira vez que a autora revelou fidelidade à língua de origem, embora tenha sempre reivindicado antes da pertença a uma língua a pertença à literatura; e uma única bandeira, a do exílio escolhido, condição que compartilha com muitos autores, entre eles um dos mais célebres teóricos contemporâneos, o etnolinguísta búlgaro Tzvetan Todorov, seu marido, que com ela elegeu Paris para viver e transformar o *dépaysement* em experiência produtiva.

Apaixonada pela língua francesa, mesmo sem ser francófila, N. Huston a compara a uma camisa-de-força que a acalmou como se acalma um louco, que agiu sobre ela à maneira de uma disciplina imposta de fora, com efeito positivo. Foram necessários vinte anos para que ela redescobrisse a língua materna que se impõe naturalmente na escrita de *Plainsong*, e revelasse: “Como não utilizava o inglês há muito tempo, ouvi novamente sua música, sua beleza, e descobri suas possibilidades literárias”. Mais tarde, no ensaio “Por um patriotismo da ambigüidade: notas em torno de uma viagem às origens”, ela complementa:

³ *L'Actualité*, v. 19, n. 2, fev. 1994.

⁴ *Dire et interdire: éléments de jurologie*, 1980, é o título com o qual retoma e publica seu *mémoire*, redigido sob a orientação de Roland Barthes, na École des Hautes Études de Paris.

É uma língua que abandonei quase tão radicalmente como deixei a Alberta, por razões pessoais e não políticas; uma língua à qual voltei, enriquecida por longa e amorosa prática de uma língua estrangeira que agora falo, dizem, do mesmo jeito que falo o francês, quer dizer, imperfeitamente, com pequenos erros e um leve sotaque (HUSTON, 2001, p. 233).⁵

Sem conseguir coincidir verdadeiramente com nenhuma identidade, a viagem à província natal e o retorno às origens levam-na à descoberta de um ser profundamente canadense, cuja situação e vivência no exílio remete à de outros escritores que pertencem a dois ou mais mundos ao mesmo tempo,

homens traduzidos, segundo Stuart Hall citando Salman Rushdie, autor dos *Versos satânicos*. Como representantes de um novo tipo de identidade, híbrida, formados no contato entre diversas culturas, os escritores migrantes ecoam um movimento irreversível da modernidade: o aumento exponencial de casos de multilingüismo mundo afora (SOUSA, 2007, p. 159).

Muito foi feito na ocasião para desestabilizar o júri do *Gouverneur général* atribuído a *Cantique des plaines*, muito foi discutido a respeito da legitimidade da atribuição do prêmio. Um grupo de escritores e tradutores literários protestou e acusou a autora de “plagiar” *Plainesong*, apesar de ela ter explicado a gênese da obra, e o que a levou ao reencontro do país e da língua inglesa:

Eu dizia sempre a todo o mundo que eu vinha de um país plano, com uma história inexistente, uma cultura zero, etc. E, repentinamente, pouco a pouco na verdade, percebi que aqui poderia ter paixão, encontrar a magia e a matéria literária nas minhas raízes. E isto me veio em inglês. De repente, escutei a música do inglês. E o meu livro está cheio de música, cheio de cantigas, de canções de caubói e de trabalhadores das estradas de ferro. Era necessário que fosse em inglês. Mas eu não teria confiança em ninguém para colocá-lo em francês. Quando a primeira versão foi terminada, eu a tinha reescrito em francês.⁶

Assim, mesmo desdobrando-se para obter, não uma versão livre (“bela infiel”) ou literal (“feia infiel”), não um mesmo fundo ornado de uma mesma forma, porém um equivalente, conforme, em seu conjunto, ao original, afastando os temores de uma

⁵ Conferência Jarilowsky, proferida na Universidade de Montreal, em março de 1994, sob os auspícios do Centro de Estudos Quebequenses, publicada pelas Edições Fides, primavera de 1995. Traduzida por Nubia Hanciau em *A voz da crítica canadense no feminino*, 2001, p. 215-234.

⁶ Citado por Danielle Laurin, em “Source sûre”, *Voir*, 16 sept. 1992.

“tradução infiel”, mesmo tendo deixado claro que a versão francesa não é simplesmente uma autotradução, mas um trabalho de reescrita, uma segunda versão original, muitos meses “indo e voltando entre as duas línguas para levar as duas versões o mais perto possível da perfeição”, o protesto foi maciço. Então surge o alento do contrabalanço por parte de escritores e tradutores literários de renome que partiram em defesa da autora, sustentando: a autotradução não é uma simples tradução; nela se inscrevem não apenas um século de modernidade literária – que não se pode ignorar –, mas também a intertextualidade, os empréstimos, as reescritas, a paródia, o pastiche, a citação truncada, em resumo, tudo o que há de eminentemente complexo no processo da criação.⁷

A insurgência contra a premiação de *Cantique des plaines* sob argumentos técnicos dissimula, no meio de algumas expressões do mundo literário, algo muito mais grave: a impossibilidade de pensar a não-coincidência de si consigo, a decalagem entre o território, a cultura, a língua e as múltiplas modalidades de identidade. Para os detratores só existe o uno, o mesmo; a heteronomia lhes soa impensável. Mas se assim é, o que fazer da problemática de Romain Gary-Émile Ajar, que se autotraduzia e foi além do simples jogo dos pseudônimos e da simples farsa institucional? Ele que em carta-testamento deixada antes do suicídio declara: “Estava saturado de só ser eu mesmo”⁸, frase tão reveladora de nossa finitude e dos fantasmas da ventriloquia, da vida por procuração, característica de todo escritor. Nancy Huston interessa-se tanto por R. Gary que lhe dedica em 1995 um de seus livros de ensaios, intitulado *Tombeau de Romain Gary*; volta a ele nesse livro e muitas outras vezes, numa delas em 2007, para dizer:

É desolador ver um escritor da envergadura de Romain Gary, que falava corretamente sete línguas e escrevia em duas dentre elas, que viajava pelo mundo, acampava suas intrigas em todos os continentes e declarava sentir “responsabilidade planetária”, ser reduzido por alguns à sua identidade judia, por outros à sua identidade russa, por outros ainda à sua ingenuidade de diplomata (HUSTON, 2007, p. 154).

O que dizer de todos aqueles para quem *je est un autre*, tanto individual quanto cultural e lingüisticamente? O que fazer de um Fernando Pessoa, que, sozinho, em diversas

⁷ Entre eles, Régine Robin, em “Speak watt. Sur la polémique autour du livre de Nancy Huston”, *Spirale*, avril 1994, p. 3.

⁸ Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Mercure de France, 1991, p. 7.

peessoas, inventa toda a modernidade portuguesa, e que só consegue escrever poemas eróticos em inglês, sua segunda língua?

Para os detratores da premiação à N. Huston, o escritor deve ficar fechado em uma gaiola bendita, que ele adora precisamente porque é a sua, a gaiola identitária, com suas raízes e pertença, tendo recebido o nascimento como herança e meio ambiente do qual a língua faz parte. Nessa perspectiva, o escritor não poderia flutuar como rolha, ser de nenhum lugar, ser *Zelig*, personagem-camaleão de Woody Allen.

Hoje se sabe, contudo e mais do que nunca, que o escritor não é uma planta restrita à sua gleba; ele pode se mover, partir, não aceitar que a cultura primeira seja o fim, último objetivo de um criador. Joyce teve necessidade de deixar Dublin; do exílio em Trieste pôde pensar suas ambivalentes relações com a Irlanda e reafirmar que a cultura só se deixa verdadeiramente apreender do estrangeiro, no atrito de uma língua com a outra, no seu entrelaçamento e na sua trama, o que permite tornar estrangeira a própria língua. Sem a condição de afastamento, sem o descentramento e o vazio cavado no coração da identidade, não há literatura: somente porta-bandeiras, cantores de hinos, romancistas e poetas do terreiro, o que, durante algum tempo e em determinada circunstância, até teve certo charme...

Hoje se sabe que o nacionalismo literário assemelha-se à frigideira, célebre metáfora de Roland Barthes, lembrada pelo cineasta, escritor polêmico e provocador Alain Robbe-Grillet: nela se pode mergulhar o que quer que seja, sairá apenas batata-frita... O escritor dos tempos que correm muda freqüentemente de língua ou de lugar; vive em exílio voluntário ou forçado; às vezes abriga a língua materna em algum lugar por algum tempo, mesmo que essa atitude o leve a perder seu público original. Mas não há leis nem regras, os exemplos todos são válidos.

Josef Konrad Korzeniowski (célebre sob o nome de Josef Conrad) viveu dezessete anos na Polônia; o resto de sua vida – cinquenta anos –, na Inglaterra (ou em navios ingleses). Adotou o inglês como língua da sua escrita e a temática inglesa. Gombrowicz viveu trinta e cinco anos na Polônia, vinte e três na Argentina, seis na França; escrevia seus livros em polonês; aliás suas personagens são polonesas. Em 1964, em Berlim, foi convidado a ir à Polônia. Depois de hesitar, finalmente recusa; seu corpo é enterrado em Vence. Vladimir Nabokov viveu vinte anos na Rússia, vinte e um na Europa (Inglaterra,

Alemanha e França), vinte na América, depois mais dezesseis na Suíça. Adotou o inglês como língua de escritura, mas há muitas personagens russas em seus romances. Com insistência proclamava-se cidadão e escritor americano. Seu corpo repousa em Montreux, na Suíça...

Mas a possibilidade de N. Huston mover-se e mudar de língua constituiu suprema ofensa. Nathalie Petrowski, jornalista, é autora da infeliz frase: “É uma *albertana* sem modos, uma inglesa resistente que renegou sua língua materna para adotar o francês, aquele de Paris, de preferência...”; com tal julgamento moral a jornalista manifesta sua inconformidade: Huston não poderia ter cometido a perfídia de escolher o francês, de viver até hoje em Paris, de lá escrever e continuar escrevendo muitos livros, evidentemente não no vernáculo quebequense, recebendo muitos prêmios internacionais, razões suficientes para justificar a não-atribuição do prêmio *Gouverneur général*!

No Quebec, a língua ainda parecia ter apenas o estatuto comunicacional ou sociolinguístico; perpetuamente ameaçado pelo inglês, o que se manifesta por meio dessas reações é a necessidade permanente de sentinelas e guardiãs para o francês. Enxertado nos aspectos funcionais, sociolinguísticos e comunicacionais, verifica-se um temerário louco amor da língua, um amor fusional, pulsional. De resto, nunca se sabe se a fusão com a mãe, mãe-língua no lugar da mãe-pátria, teria relação com o vernacular ou com a língua francesa literária. Mesmo assim, mesmo autotraduzida para o francês, embora sendo canadense – país que tem o inglês e o francês como línguas oficiais – a autora de *Cantique des plaines* não mora no Quebec, tampouco participa da cultura local; daí faltava só um passo para que recebesse o epíteto de “esquisitice transcultural”. Além do mais, ao ser atribuído a uma obra “bilíngüe”, o prêmio representa uma maneira de evitar a literatura quebequense *de souche*... De fato, para alguns expoentes da mídia nacional e para certos membros da instituição literária *canadian/canadienne*, passar por Paris é uma maneira de evitar a literatura quebequense, a literatura das raízes e do terreiro.

Hoje a literatura de expressão francesa é um grande conjunto cujos tentáculos enlaçam vários continentes. Sabe-se que o escritor de língua francesa é uma figura híbrida, que vive em Bangkok ou Bora Bora, exilado, itinerante, desarraigado, alguém que escreve não apenas em sua língua materna e muitas vezes não mantém nenhum laço com o território. Os que temem a hibridação, o “transcultural pós-moderno”, os detratores da

premiação de uma obra traduzida esquecem que é pela tradução que se conhece o que fazem de melhor no estrangeiro Rushdie, Naipaul, Derek Walcott, Ondaaje ou Bissondath. N. Huston não aceita entrar em nenhuma categoria, tampouco que lhe sejam coladas etiquetas identitárias ou lingüísticas.

Minha identidade de origem é fraca e monótona, nunca fui oprimida enquanto canadense nem enquanto branca, nem enquanto pequeno-burguesa, nem enquanto protestante renegada. A fraqueza de minhas ligações originais, à qual veio juntar-se meu exílio escolhido, permite que eu me ponha na pele de todo o mundo e de qualquer um. Acho bom que haja escritores enraizados, outros divididos, e outros ainda múltiplos (2007, p. 153).

Quando recebeu o famigerado *Gouverneur général*, pensava-se que o Quebec havia saído do estágio de “literatura menor”, no sentido que Kafka deu ao termo; que havia acabado com o complexo de inferioridade, de pequena nação, com relações de ambivalência e amor-ódio em relação a Paris. Ora, ainda não! Havia ainda muito a fazer.

Para Milan Kundera, o conceito de “pequenas nações” não é quantitativo, não designa uma situação, um destino; as pequenas nações desconhecem a feliz sensação de estarem lá há muito tempo ou desde sempre; todas elas passaram em determinado momento de sua história pela antecâmara da morte, confrontadas à arrogância ignorante das grandes nações; elas vêem sua existência perpetuamente ameaçada ou questionada, uma vez que sua existência *per se* já é questão. A participação de todos em tudo evoca a família; uma pequena nação assemelha-se a uma grande família que gosta de se autodesignar assim. Na grande família de uma pequena nação, o artista está amarrado às formas pelos múltiplos laços. Ah, pequenas nações! Na intimidade calorosa, cada uma inveja a outra, todo o mundo fiscaliza todo o mundo. “Famílias, eu vos odeio!” disse Gide, para quem nada era mais perigoso que a família, o quarto, o passado. É necessário deixá-los; Ibsen, Strinberg, Joyce, souberam disso, passaram grande parte da vida no estrangeiro, longe do poder familiar. Foi o que fez N. Huston, pagando alguns preços. Sua existência exilar fecunda de oferece um trabalho de qualidade que não intimidou o júri defensor de uma idéia da literatura da qual ainda há um pequeno número a partilhar.

Sabe-se que o escritor escreve sempre de um terceiro lugar, senão de um fora-do-lugar, em uma terceira língua ou outra língua. Mallarmé procurava a língua perfeita que

viria compensar o “defeito das línguas”. Walter Benjamin sonhava com a língua pura do tradutor transcendendo tanto a língua de partida quanto a de chegada.

A dupla criação de *Plainsong/Cantique des plaines* remete para eles ao entre-lugar caracterizado pela desterritorialização e reterritorialização e à implícita tensão entre a vida no lugar de exílio – Paris – e a memória do lugar de origem – Calgary. Assim,

os que vivem na diáspora (migrantes, imigrantes, exilados, refugiados, *Gastarbeiter*, *sans papiers*, entre outros) compartilham uma dupla – se não múltipla – consciência e perspectiva caracterizadas por um diálogo difícil entre vários costumes e maneiras de pensar, ver e agir. Moram em línguas, histórias e identidades que mudam constantemente. São tradutores culturais cujas passagens fronteiriças minam limites estáveis e fixos e reescrevem o passado e as tradições, num processo de transformação contínua; um recontar que hifeniza autenticidades e problematiza os interstícios ocultados pelo discurso oficial. A casa-lar que a diáspora constrói, além de ser um entre-*topos*, existe também em um entre-*cronos*: entre um passado perdido, um presente não-integrado e um futuro desejado e diferido (WALTER, 2008, p. 41).

N. Huston foge das escolas literárias, dos “ensinadores” e dos pequenos niilistas. Para ela, um niilista ou negativista é forçosamente pequeno⁹. Ela rejeita as etiquetas e lamenta quando é lida somente a superfície de um romance. Deplora os que não se deixam por ele contagiar, invadir, transformar. Não é a esses que se dirige, mas aos leitores verdadeiros, quer seja na primeira tradução, a versão original, na tradução subsequente de uma das suas duas línguas à outra, ou na tradução de um terceiro para outra língua, cujas perdas e benefícios ela não consegue controlar. “*Traduzir*, é o que é preciso: *traduttore non è traditore* [...]. Traduzir, eternamente traduzir” (HUSTON, 2007, p. 158).

Quando lhe perguntam sobre o efeito que nela exerce “traduzir-se”, ela cita Samuel Beckett, para responder: “A autotradução é a única forma de tortura que conheço”. Para ela essa prática é terrível, nela leva mais tempo do que para escrever um livro. Da primeira à última página, considera a experiência enfadonha e frustrante, de constante irritação contra os dicionários, contra seu próprio cérebro, contra as próprias línguas. Mas também é uma tentativa de curar seu país dessa fenda profunda entre anglófonos e francófonos, que

⁹ *Professeurs de désespoir* (2004), obra que fala a respeito de Schopenhauer, Cioran, Beckett, Kundera, Houellebecq, entre outras jóias do pensamento ocidental, que Huston prefere chamar de *néantistes*, da palavra *néant*, significando “nada”, em português. “Neantista e neantismo” são preferidas pela autora a niilismo, para evocar a doutrina dos modernos “professores de desespero”.

considera ridícula. À pergunta inevitável: se autotraduzir-se é tão entediante e cansativo, por que ela não delega a tarefa a outra pessoa? responde:

[...] quando terminou, quando verdadeiramente terminou, quando após todo esse árduo trabalho o livro enfim toma forma e consegue existir em outra língua, então aí eu me sinto melhor, curada, porque é o mesmo livro, que conta as mesmas histórias, suscita as mesmas emoções, leva a ouvir a mesma música, e aí então fico contente, satisfeita, como se isso provasse que não sou esquizofrênica, louca, já que, finalmente, [sou] a mesma pessoa nas duas línguas. Traduzir não é apenas não traír, é uma esperança para a humanidade (HUSTON, 2007, p. 159-160).

Referências

- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. São Paulo: Record, 2007.
- GARY Romain. *Vie et mort d'Émile Ajar*. Paris : Mercure de France, 1991.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982.
- HANCIAU, Nubia. Por um patriotismo da ambigüidade. In: HANCIAU, Nubia; SANTOS, Eloína, CAMPELLO, Eliane (Orgs.) *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2001.
- HUSTON, Nancy. *Traduttore non è traditore*. In: _____. *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.
- _____. *Professeurs de désespoir*. Paris: Actes Sud; Montréal: Leméac, 2004.
- _____. *Tombeau de Romain Gary*. Paris: Actes Sud; Montréal: Leméac, 1995.
- _____. *La virevolte*. Paris: Actes Sud; Montréal: Leméac, 1994.
- _____. *Pour un patriotisme de l'ambiguïté*. Québec: Fides, 1994.
- _____. *Cantiques des plaines*. Paris: Actes Sud; Montréal: Leméac, 1993.
- LAURIN, D. Source sûre. *Voir*, 16 sept. 1992.
- MARCOTTE, G. L'Alberta devenue personnage mythique. *L'Actualité*, v. 19, n. 2, fév. 1994.
- ROBIN, Régine. Speak watt. Sur la polémique autour du livre de Nancy Huston. *Spirale*, avril 1994, p. 3.
- RIOUX, C. Qui a peur de Nancy Huston? L'exil en France n'aura pas mis l'écrivain à l'abride la polémique. *Le Devoir*, 17 jan. 1994, B-1.
- SOUSA, Renato Venâncio Henriques de. *A escrita migrante de Sergio Kokis em Le pavillon des miroirs, Negão et Doralice e Errances*. Tese de doutorado. UFF, 2007.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Bauru: EDUSC, 2002.
- WALTER, Roland. Mobilidade cultural: o (não-)lugar na encruzilhada transnacional e transcultural. *Interfaces Brasil/Canadá*. Rio Grande, Ed. da FURG, n. 8, 2008.