

Dever de memória: traduzindo Scholastique Mukasonga no Brasil*

RAQUEL PEIXOTO DO AMARAL CAMARGO**

RESUMO: Partindo de cruzamentos entre escrita testemunhal e regimes de verdade, o presente artigo se propõe a pensar compromissos e sensibilidades da tradução diante da escrita autobiográfica de Scholastique Mukasonga. Para isso, escolheu-se analisar trechos do romance *Um belo diploma* [*Un si beau diplôme!*], com foco na tradução de referentes culturais, bem como nas construções memorialísticas do texto. Precederam as análises reflexões acerca do dever de memória, inicialmente exercido em razão das atrocidades cometidas durante as duas Grandes Guerras, mas hoje expandido às elaborações de luto pós-genocídios. A escrita testemunhal literária, bem como as polêmicas que se desdobram em torno dessa noção, também compuseram esse quadro inicial de reflexões. A noção de uma literatura na fronteira dos regimes de enunciação, conjugando, sem reduzir, literatura e testemunho, foi central para situar os escritos de Mukasonga. Buscou-se, ao longo do trabalho, vislumbrar o potencial da tradução de deslocar, transferir e, com isso, acrescentar camadas de sentido ao texto traduzido, avaliando também os seus compromissos com o texto original, o respeito pelos seus tempos, seus contextos e coloridos próprios.

PALAVRAS-CHAVE: escrita testemunhal; literatura francesa contemporânea; tradução; Scholastique Mukasonga.

ABSTRACT: Based on the intersections between testimonial writing and regimes of truth, this article intends to think about translation commitments and sensibilities in the autobiographical work of Scholastique Mukasonga. To this end, excerpts from the novel *Um belo diploma* [*Un si beau diplôme!* / *Such a Wonderful Diploma*] were analyzed, focusing on the translation of cultural referents, as well as on the text's memorialistic constructions. The analyses were preceded by reflections on the duty of memory, initially put in practice as a result of the atrocities committed during the two World Wars, but today amplified to the elaborations of post-genocide mourning. The literary testimonial writing, including the controversies centered on such concept, were also part of this initial framework of reflections. The notion of a literary project situated on the border of regimes of enunciation, combining literature and testimonial, with no reduction to either genre, was fundamental to put Mukasonga's work into perspective. Throughout this study, we sought to glimpse the potential of translation to displace and transfer, and thus add layers of meaning to the translated text, while assessing also its connections with the original text and the respect for its own times, contexts and colors.

KEYWORDS: Testimonial Writing; Contemporary French Literature; Translation; Scholastique Mukasonga.

* Agradeço à Mirella Botaro e a Stelio Marras pela leitura deste texto, pelas sugestões feitas e pelo diálogo sempre tão frutífero.

** Tradutora e doutora em Estudos linguísticos, literários e tradutológicos em francês – FFLCH – Universidade de São Paulo - USP. E-mail: raquelcamargo_7@hotmail.com

Em Ruanda, “Ibuka” (Lembre-se) é o refrão daqueles que continuam buscando seus mortos enquanto vivem lado a lado com seus assassinos.

[Catherine Coquio, tradução nossa].

Introdução

Scholastique Mukasonga, autora ruandesa de língua francesa, publicada no Brasil pela Editora Nós, teve sua estreia brasileira em 2017 com *A mulher de pés descalços*. Na sequência, viu ser publicado no Brasil um de seus principais romances, *Nossa Senhora do Nilo*, que posteriormente ganhou também uma adaptação cinematográfica, com direção e roteiro de Atiq Rahimi: *Notre-Dame du Nil*. Em 2018 foi a vez de *Baratas*, seu livro de estreia na França e cujo título original nos coloca diante da palavra usada pelos hutus para se referirem aos tutsis: *Inyenzi* (baratas). Recentemente, no final de 2020, chega ao Brasil, por via da tradução da autora deste texto, *Um belo diploma*, romance permeado de referentes culturais que merecerão nossa atenção neste artigo.

Em sua obra, por diferentes prismas, diferentes pontos nevrálgicos de lutos e rupturas – passando pela criança que foi deportada à mãe que não queria ter o corpo exposto ao ser enterrada – Mukasonga nos coloca diante de estilhaços de uma vida que caminha sob os ecos de uma tragédia, qual seja, a do genocídio dos tutsis pelos hutus em Ruanda. A autora, tutsi, sobrevivente do massacre que ceifou a vida de 37 membros de sua família, incluindo pais, irmãos e sobrinhos, todos assassinados, é testemunha de um dos episódios mais sombrios da história e, em suas palavras, encontrou na escrita modos de não morrer, de não enlouquecer, de permanecer “capaz de reencontrar [suas próprias] lembranças”, escrevendo “sobre o que foi vivido” (MUKASONGA, 2020, p. 223).

Ao longo dos romances da autora tutsi, cenas e fragmentos de uma paisagem sociocultural que prenunciam o genocídio ou, por vezes, o expõem, quase sempre por um olhar testemunhal, vão criando uma memória coletiva, compartilhada, do massacre ruandês. Em *Um belo diploma*, é mediante a busca por um diploma de ensino superior que temos acesso a mais uma parcela desse mosaico de histórias. O mote do referido livro é o desejo do pai da narradora-personagem, Scholastique Mukasonga, e que nela ressoa por uma vida inteira, de que sua filha obtenha um *belo diploma, idiplomi nziza*, em kinyarwanda. Na perspectiva do pai, em sua fé inabalável, esse simples papel salvaria Mukasonga de uma tragédia anunciada, seria para ela como um “talismã, [um] passaporte para a vida” (MUKASONGA, 2020a, p. 6).

O que vemos então é a trajetória de exílio da personagem, que sai de Ruanda, passa pelo Burundi e por Djibouti, numa busca focada, obsessiva, pelo diploma que faria dela não mais apenas uma tutsi, mas uma assistente social, alguém com ensino superior que poderia exercer uma profissão, e, portanto, poderia ser poupada da morte que lhe era destinada: “Tornar-me assistente social, foi essa minha escolha, talvez a única e verdadeira da minha vida: o diploma que eu estava determinada a conquistar custasse o que custasse” (MUKASONGA, 2020a, p. 7). Seguindo numa veia autobiográfica, a autora trafega por acontecimentos, encontros,

acazos que a levam, ao fim das contas, a exercer na França a profissão de assistente social, bem como também a ser uma sobrevivente do genocídio ruandês, do qual sua família não escapara. As narrativas são bem-humoradas, cheias de fantasias e comoções juvenis e o estilo, por sua vez, em consonância com a atmosfera e os ambientes joviais retratados, é fluido. Porém, é também com os ossos de seus mortos que a autora está lidando.

Consideramos que *Um belo diploma* situa-se, propriamente, no campo da literatura de testemunho, tecendo memórias de um acontecimento histórico, o genocídio em Ruanda, e compartilhando-o com seus leitores por via das experiências narradas, mediante o registro do que se viu e sentiu e contando com a legitimidade advinda da presença. Se, em um primeiro momento, passaremos pelas reflexões necessárias à abordagem desse tema, isto é, o dever de memória, a literatura de testemunho, a força atribuída ao relato testemunhal, às palavras de quem viveu aquilo de que fala, à concretude da presença, do “estar lá”, buscaremos, em seguida, interpelar a tradução diante do que se pode chamar de um “dever de memória”, isto é, de sua responsabilidade com a construção e expansão de uma memória compartilhada. Afinal, para falar com Catherine Coquio, “A inquietante estranheza da história não se tornou [também] coisa nossa, nosso negócio, nosso mundo”? (COQUIO, 2015, p. 37).

Nesse sentido, nos propomos a ver como a tradução, partindo do compromisso com a transferência de uma memória histórica, da tarefa de tornar a “inquietante estranheza da história” “coisa nossa”, se comporta frente ao desafio de aproximar os leitores dos acontecimentos que envolvem o genocídio ruandês, expandindo memórias, criando empatias, tecendo redes de solidariedades e fazendo dos lutos, sofrimentos e mortos de Ruanda também “coisa nossa”.

Se cabe à literatura de testemunho o papel – importante, mas não excludente – de construir, elaborar e, nos limites do literário, registrar uma memória, caberia também à tradução de discursos testemunhais a tarefa – e a responsabilidade – de preservar e expandir essa memória, de torná-la também memória de outros; inseri-la no campo de afetos e sensibilidades daqueles que não viveram, não testemunharam e, por vezes, nem mesmo se sentem próximos ou implicados na tragédia que ela destila. Caberia, portanto, à tradução o papel de atar pontas e tecer pontes que promovam alguma intimidade com acontecimentos que, a depender de quem os olha, podem ser percebidos como distantes. Fazer da estranheza algo nosso não é, todavia, aniquilar o que nos soa estranho, tampouco é familiarizá-lo por completo; é propor aproximações, deixar que algo se transfira. Se estamos falando em mistura – e não em reduções –, em mestiçagens, para lembrar Antoine Berman (2002), estamos então propriamente no campo das traduções.

Para interpelar a tradução com base nos desafios acima expostos, com suas éticas e responsabilidades pressupostas, olharemos para os referentes culturais do romance traduzido, nos ateremos às escolhas em contexto e pensaremos os caminhos que emergem das decisões tomadas, bem como as razões que nos levaram a elas. A tradução, nesse processo, será encarada pelo que tem de devir, pelas aberturas a outras possibilidades de leituras, mas também a partir dos seus limites, isto é, das escolhas possíveis de serem feitas em cada contexto, em cada situação.

Dever de memória, literatura de testemunho

Costuma-se abordar o dever de memória a partir dos acontecimentos da Primeira e Segunda Guerras Mundiais e da urgência, na Europa, de construção de uma memória coletiva mediante a espacialização de lembranças. Isto é, mediante a construção de museus e sítios históricos, apenas para dar alguns exemplos, que legarão à posteridade resquícios de um passado que não se quer e não se deve apagar. Pessoas, datas, lugares, relatos e acontecimentos que lembram, por meio de uma presença espacializada, incorporada em monumentos, o dever de não esquecer. Muito rapidamente, na Europa, a construção social da memória torna-se, como observa Catherine Coquio, “espaços de negociação das identidades nacionais” (COQUIO, 2015, p. 226), cada Nação construindo sua própria cartografia. Mas, para além de uma organização identitária que produz vínculos estabelecidos com o passado, o dever de memória passa também, nos diz Paul Ricœur (1993), por uma “dívida com os mortos”, e é essa dívida que “nos dá uma memória longa, uma identidade duradoura”.

Importa lembrar que, se a expressão “dever de memória” nasce atrelada aos espaços europeus de construção de memória, nos anos 1990 ela vai se consagrando e se expandindo a outros episódios nefastos da história, o que nos habilita hoje a falar, para usar ainda uma expressão de Coquio, da “tríade oficial das memórias pós-genocídios”: a *Shoah*, o genocídio armênio e o genocídio dos tutsis pelos hutus em Ruanda. Todavia, foi também nessa década que as principais críticas à noção de memória foram se delineando. Em *Os abusos da memória*, por exemplo, Tzvetan Todorov insere no debate a questão do valor, chamando a atenção para o fato de que nem todos os exercícios de memória devem ser estimulados: “No mundo moderno, o culto da memória nem sempre serve a boas causas e não é de se espantar” (TODOROV, 1995, p.27). O autor se refere a celebrações do passado que exaltam, no presente, a Rússia stalinista, a Alemanha nazista ou mesmo o fascismo italiano. Em casos como esses, não estão presentes um dos principais critérios que justifica a necessidade de se manter uma memória viva: servir como alerta para que situações análogas, de horror, não aconteçam no presente (TODOROV, 1995, p. 60). Por outro lado, Todorov faz também um alerta aos regimes políticos totalitários e democráticos e aos seus modos de, por razões diferentes, apagarem a memória. Se, nos primeiros, o apagamento da memória faz parte de um projeto político, de Estado, nos segundos é preciso estar atento a um desprezo pela memória que conta com a cumplicidade e complacência dos cidadãos, pois a “superabundância de informações” e a celebração do presente tendem a ser características de tais regimes (TODOROV, 1995, p. 13).

Na perspectiva aqui adotada, considera-se que o dever de memória, que se reflete na repetição da fórmula “não se deve esquecer”, está relacionado a uma noção de justiça, que não necessariamente se desdobra em pedidos de restituição por danos sofridos, ainda que isso possa ocorrer. Porém, este dever estaria atrelado, antes de tudo, a uma dívida com os mortos, retomando a expressão de Paul Ricœur, que precisa se politizar e se atualizar no presente, ser posta em causa na contemporaneidade para que fique claro quais resistências o impulsionam. É exatamente nessa chave de leitura que vislumbramos aqui a responsabilidade da tradução

da escrita testemunhal de Scholastique Mukasonga, a de fazer dessa dívida um compromisso e assumir a tarefa de expandir a memória. É, portanto, com base numa questão de valor – explicitar a injustiça e o horror do que foi cometido em Ruanda e que não se deve repetir – que é necessário colocar o genocídio ruandês, o assassinato dos tutsis pelos hutus que se dá a conhecer na obra de Scholastique Mukasonga, no registro de um dever de memória, isto é, de um compromisso com uma memória que deve ser preservada. Esse dever, reitera-se, transmite-se à tradução, que fará dele um compromisso igualmente seu.

Os elementos mobilizados pelo dever de memória, quando pensados num plano literário, suscitam discussões acaloradas sobre os próprios contornos da literatura. Debates até certo ponto semelhantes aos acima mencionados cercam a noção de literatura de testemunho, contrapondo, por exemplo, ficção e verdade, obra e documento, personagem e testemunha, questionando, inclusive, a possibilidade de abordar a literatura de testemunho como um gênero literário. Tendo em vista esse debate, cabe lembrar que Michel Riaudel¹ sugere pensar os relatos testemunhais na literatura como um regime de discurso, não como um gênero literário. Tal regime seria característico, por exemplo, dos gêneros autobiografia, literatura epistolar, literatura intimista etc.

Dentre outros eixos importantes, não poderíamos omitir a discussão em torno da suposta “autonomia” da arte: o dever de verdade romperia com a “autonomia” da arte, um pressuposto da literatura que teria nascido com o romantismo e que perduraria até hoje? No caso da literatura de testemunho, a obra tenderia a ser um documento, um registro, muito mais do que uma obra? As preocupações estéticas, as fabulações e a imaginação tão características do plano literário seriam mitigadas diante de um “dever de verdade”? Não por acaso muitos autores caracterizam a literatura de testemunho a partir de exigências – tais como compromisso com fatos, verdade, documentos – que exerceriam estrangimentos à liberdade estética necessária ao plano literário:

Uma questão espinhosa para as pesquisas que abordam o testemunho a partir da ótica dos estudos literários diz respeito à convivência desse tipo de discurso com o status literário que ora lhe é atribuído, ora é por ele reivindicado. Afinal, se a expressão testemunhal é construída com base na negação do pacto mimético tradicionalmente assumido nas obras literárias, se nela a sempre delicada conjugação entre ética e estética desequilibra-se conscientemente em favor da primeira, afastando qualquer pretensão de autonomia artística, é, então, inevitável que a aproximação entre testemunho e literatura só possa ser feita com cautela e alguma hesitação (PAULA, 2015, p. 122-123).

Inspirando-nos novamente em Michel Riaudel (2015), vislumbramos um caminho não de contraposição, mas de aproximações cautelosas. Se é possível, por um lado, pensar tais debates a partir de uma organização que tende a opor as categorias “história” e “literatura”, por outro, e esta nos parece uma alternativa mais interessante, podemos também fazer o exercício oposto: avaliar em que medida história e literatura se tangenciam e, a partir daí, visitar o conceito de literatura de testemunho. Ao pensar questões relativas à temporalidade histórica

¹ Comunicação pessoal.

e literária, às diferentes exigências da história que se reivindica “ciência” e da literatura cujos compromissos com a “verdade” são mais fluídos, Michel Riaudel (2015, p. 159) sugere que façamos da “recusa do anacronismo” o lugar comum entre história e literatura, isto é, “o chão partilhado entre historiadores e estudiosos da literatura”. O elemento temporal é, pois, matéria prima tanto de escritores e críticos literários, como de historiadores. Em outras palavras, é também nas marcações temporais, nas recusas do anacronismo, que escritores e historiadores trabalham – claro, esse é um chão em comum construído no âmbito de um amplo espectro de oposições, já acima mencionadas, mas que nos servirá aqui como guia para a leitura dos escritos de Mukasonga. Estes, por sua vez, serão vistos como literatura e como testemunho. Assim como na história, eles estabelecem cortes entre passado e presente, têm compromisso com verdades, e, assim como a literatura, eles fabulam, ficcionalizam. Isto é, estamos falando de um “gênero” híbrido, e esse é um aspecto que muito nos interessa.

Observemos, por outro lado, que há um paralelo entre a espacialização da memória – construções de lugares de memória nas cidades, nações – e os recursos utilizados em um texto que opta por narrativas e discursos testemunhais: datas, nomes, lugares, referências políticas são elementos que podem ser submetidos à verificação e, conseqüentemente, que ganham em fiabilidade junto aos leitores. Poderíamos, assim, pensar que, se o “pacto mimético” (CAIMI, 2004) se enfraquece na literatura de testemunho, o leitor se fiaria, portanto, no pacto testemunhal? Sim e não. Consideramos que os dois pactos são de fundamental importância para a literatura testemunhal. Tomemos como exemplo o romance *Um belo diploma*. Se há uma fiabilidade proveniente de elementos que podem ser submetidos à verificação, como é o caso, dentre muitos outros, da Escola de Assistência Social de Gitega, onde a protagonista se formou, e cuja existência podemos confirmar com uma rápida pesquisa, por outro, é mediante uma narrativa subjetiva dos fatos, portanto, mediante uma construção da realidade – pacto mimético – que temos acesso aos acontecimentos nos planos micro e macro do romance.

Em um dos momentos marcantes do livro, no qual Scholastique está já na França, na Normandia, e seus amigos e parentes correm risco de vida em Ruanda, ela vislumbra da varanda de seu apartamento um “barco branco muito bonito” (MUKASONGA, 2020a, p. 169) atracado no cais do canal. Muito provavelmente, o iate da Rainha da Inglaterra, pois, naquele dia, celebrava-se o quinquagésimo aniversário do desembarque de soldados aliados na costa normanda. Era uma homenagem aos mortos no front dos aliados na Segunda Guerra e também um apelo oficial para “não esquecer”, para que tais atrocidades não tornem a acontecer. Estávamos, portanto, em 1994, ano exato do genocídio dos tutsis pelos hutus em Ruanda. Nesse momento, com o genocídio em Ruanda já em curso, a protagonista-autora teme pelos seus e, em seu íntimo, se imagina fazendo um apelo às autoridades internacionais para que também voltem seus olhos para a África, especificamente, para Ruanda:

[...] e me veio então a ideia maluca de correr para o barco e me jogar aos pés da rainha para suplicar a ela que convencesse todos os chefes de Estado, reunidos para celebrar a libertação da Europa dos horrores do nazismo, a proclamar “isso nunca mais”, a fazer alguma coisa para salvar [...] em Ruanda, todos os que ainda podiam ser salvos (MUKASONGA, 2020a, p. 170).

Esse cruzamento de temporalidades, o momento de construção da memória histórica das mortes durante a 2ª Guerra e o momento atual das mortes dos tutsis pelos hutus em Ruanda é tecido por conexões – afetivas, inclusive – da protagonista-autora. E é assim que ele chega até nós: literatura e história; fatos e afetos; objetivo e subjetivo. Vemos o acontecimento político macro do presente da narrativa, genocídio ruandês, e o lemos pelo micro, pelo regime do miúdo, pelos medos e dores de perdas de uma sobrevivente deste genocídio.

A literatura testemunhal, portanto, se mantém, e há que se manter na fronteira. Ela emociona, comove ao seu modo, com verdades, lugares, datas e recursos à escrita autobiográfica, o que permite elaborar lutos de dores inestimáveis, de perdas geracionais de alcance inestimável. É o que se percebe no seguinte trecho, salpicado de datas, lugares, títulos de periódicos, mas também permeado pela memória afetiva da protagonista e por sua dor, que nos é comunicada:

Na França, no mês de maio de 1994, as informações vindas de Ruanda eram confusas. A palavra “genocídio” era tabu. Eu estava só, mergulhada no desespero. Estava certa de quem em Nyamata, entre os exilados tutsis, não haveria sobreviventes. Meus colegas da Escola de Assistência Social recortaram para mim um artigo do *Figaro*. Era um longo artigo sobre Kanzenze, Kanzenze era o nome administrativo que as autoridades tinham atribuído a Nyamata. Uma testemunha dizia ao jornalista: “Em Kanzenze, os sobreviventes são um décimo dos mortos”. Isso significava, traduzia o jornalista, que a cada dez pessoas nove teriam sido mortas. No fim do mês de junho, uma carta me informou que, em Gitagata, foram dez a cada dez (MUKASONGA, 2020a, p. 169).

Lembremos, como o faz Pierre Nora (1993, p. 13), que os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, de que é preciso criar arquivos, comemorar aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. Paralelamente, e nos valendo das próprias palavras de Mukasonga, afirmamos também que num plano individual, numa dimensão precisamente subjetiva, sem a concretude dos museus e documentos, os lugares de memória também são uma construção. E, no caso das memórias de genocídio, é essa construção subjetiva que permite não afundar em uma loucura completa, não sucumbir às perdas e se manter em vida:

Eu nunca me descontrolei ao ponto de me tornar completamente louca, de cair na loucura e de não ser mais capaz de reencontrar minhas lembranças, porque eu escrevia sobre o que foi vivido. Minha mãe salvava os filhos e eu, eu salvei a memória. (MUKASONGA, 2020, p. 223).

Tendo em vista os lugares de memória na literatura, passemos então propriamente à tradução e às suas responsabilidades diante das nuances características de uma escrita testemunhal e das construções de memória que marcam a escrita de Scholastique Mukasonga.

Traduzindo Scholastique Mukasonga: compromissos, limites, sensibilidades

Começamos, pois, com um trecho que se passa no Burundi, um dos países onde se refugiou Scholastique Mukasonga, no qual a narradora se atém a um traje burundiano, o *imvutano*, comumente utilizado em cerimônias e em grandes ocasiões:

Quanto ao *imvutano* burundiano, ele se usa assim: por cima de uma elegante blusa regata e de uma anágua abainhada de renda, duas peças de um tecido muito leve, preferencialmente de nylon, uma que vai até os pés, plissada na cintura por um cordãozinho que termina em um pompom, fazendo as vezes de uma longa saia, e a outra amarrada no ombro ao modo de um sári e descendo até a cintura, que é melhor ser fina. Nessa época, a moda era de cores fluorescentes muito claras, transparentes. Em Ruanda, o traje é similar, com uma pequena diferença apenas: o tecido da parte de baixo é mais espesso e sempre colorido (MUKASONGA, 2020a, p. 43).

No trecho em destaque, o *imvutano*, traje utilizado em ocasiões especiais tanto no Burundi como em Ruanda, assume uma centralidade; é em torno dele que o parágrafo se estrutura. A escolha da tradução foi, portanto, a de manter essa palavra estrangeira, com sua centralidade, sem abrir uma nota para acrescentar informações sobre ela. O que diz essa escolha? Por que não tentar traduzir *imvutano* por palavras do português que evoquem uma imagem similar, como “traje de gala burundiano”, por exemplo?

Num primeiro nível de leitura, a escolha passa pelo simples fato de que a própria narradora-personagem explica o modo como o *imvutano* é usado no Burundi, dispensando, assim, uma explicação sobre o que ele é. Em outras palavras, se é mediante a descrição do seu uso que a narradora dá a conhecer esse traje aos seus leitores, pareceu-nos, então, que também na tradução esse seria o meio de conhecê-lo; que não haveria a necessidade de acrescentar informações sobre o *imvutano*, pois o entendimento da palavra deveria partir da descrição do seu uso.

Porém, num segundo nível de leitura, este um pouco mais analítico, observa-se que há um estranhamento cultural, sutil, que se produz no próprio romance, quer dizer, que não é suscitado diretamente pela tradução². Esse estranhamento, um dos fatores que leva Mukasonga a se ater com certa precisão de detalhes ao *imvutano* e até a atribuir um ar de importância a esse traje, é o fato de que, no Burundi, o seu uso diverge um pouco daquele de Ruanda: [...] “a partir do momento que as burundianas e as ruandesas puderam adquirir essas estampas exóticas [vindas da Europa], elas se cobriram elegantemente com essas novidades, mas de uma forma um pouco diferente”. A sensação de estranheza parte, pois do fato de que, mesmo em países tão próximos, com culturas que se tangenciam, há uma diferença aparentemente sutil na composição de um traje festivo: o colorido que ele ganha em terras ruandesas.

O *imvutano*, no contexto da narrativa, é a palavra catalizadora desse estranhamento. Duas questões derivam dessa observação. A primeira delas é: cabe à tradução deixar passar

² Estamos aqui lidando com a suposição implícita de que a tradução, em níveis que variam, sempre é produtora de deslocamentos, evidenciando diferenças culturais e estranhamentos. Cf. BERMAN, 2002.

esse estranhamento. Mantê-lo visível, lisível. Cabe-lhe permitir que as diferenças de uso do *imvutano* no Burundi e em Ruanda apareçam no texto com sua devida centralidade. É seu papel se fazer sensível à percepção de que a importância não está em saber o que é o *imvutano*, mas em observar como a história do seu uso reflete diferenças entre um cá e um lá africano, o cá e o lá da autora-personagem: Ruanda, sua terra natal, Burundi, seu país de refúgio. Trata-se, portanto, de um estranhamento produzido a partir de uma perspectiva interna, de um *eu* e um *outro*, um familiar e um estrangeiro que se distinguem na própria visão da personagem-narradora.

A sensibilidade da tradução passa por preservar a centralidade desse aspecto, por deixar que o *imvutano* permaneça o elemento catalizador das diferenças e estranhamentos produzidos por uma perspectiva estrangeira no país. Mukasonga é africana, mas de Ruanda, Burundi para ela, em certa medida, é também um estrangeiro, ainda que em um nível menor do que se ela não fosse africana. Mas exatamente por ser essa estrangeira *de dentro*, as diferenças sutis lhe saltam aos olhos, algo que não necessariamente aconteceria se estivesse em questão o olhar de um estrangeiro *de fora*, europeu, se preferirmos, para quem dificilmente as sutilezas de uso e mesmo das cores do *imvutano* burundiano e ruandês lhe saltariam aos olhos. Quisemos, portanto, que o *imvutano* chegasse aos leitores pelo olhar da diferença que ele suscita e que catalisa.

A segunda questão está relacionada ao que Antoine Berman (1995) chama de caixa acústica da palavra. Já vimos que a preservação de *imvutano* não possui uma finalidade didática – permitir que leitores saibam o que é o *imvutano* –, mas deriva de um respeito pelos modos como ele é apresentado no texto, mediante a descrição do seu uso numa perspectiva contrastiva – Ruanda/Burundi. Porém, há também, do lado da tradução, outro aspecto que atua na decisão de preservar o significante, qual seja, o desejo de, na medida do possível, salpicar o texto de um “colorido estrangeiro”; de deixar aos leitores a sensação de que o texto traduzido lida, em quase todo o tempo, com o estrangeiro. É uma decisão de permitir, por vezes, que o estrangeiro do texto original chegue e se aproxime de forma um pouco mais explícita dos leitores do texto traduzido. Em outras palavras, é criar brechas para um soar burundiano no texto em português, sem que, com isso, os sentidos se percam ou se comprometam.

A escolha de preservar o vocábulo *imvutano*, que no francês falado no Burundi entra como um empréstimo da língua banta kirundi, passa então pelos níveis acima expostos, e o “colorido” do texto vai se instalando com mais propriedade, integrando-se ao português com fluidez, na medida em que se produzem leituras e interpretações do texto traduzido.

Vemos, pois, que a palavra *imvutano*, assim conservada, permite reconstituir e preservar a memória junto aos leitores da tradução. No trecho seguinte, encontramos outro referente cultural que merecerá nossa atenção, pois, ainda que em níveis diferentes, ele também contribui para uma construção e expansão memorialística no texto traduzido:

Ao redor ficavam as poucas quitandas da cidade: o armazém gerenciado por um grego e, em frente, seu concorrente administrado por um paquistanês e as quitandas mais modestas, onde se vendiam principalmente pedaços de tecido

para os *pagnes* das senhoras. (MUKASONGA, 2020a, p.14).

pagne: Vestimenta típica de alguns países da África comumente feita de tecido ou couro, com ajuste na altura dos quadris e geralmente cobrindo o corpo da cintura aos joelhos. [N.T.]

A primeira observação é a de que a palavra estrangeira que aparece no trecho, *pagne*, como se pode ver, vem acompanhada de uma nota de tradução. Diferentemente do caso anterior, não nos deparamos com uma explicação feita pela própria personagem acerca da palavra *pagne*, tendo em vista que se trata de uma palavra conhecida na língua francesa, também utilizada no Burundi, mas que não é um empréstimo de línguas bantas. Portanto, não há, aparentemente, necessidade de uma explicação da palavra para leitores francófonos e nem um estranhamento produzido a partir de uma perspectiva interna. Por que então não traduzi-la?

A questão gira em torno das opções colocadas à disposição da tradução na ocorrência em questão. Como traduzir *pagne*. Tanga? Tecido leve em geral colorido? Saia? Outras tantas possibilidades existem, mas elas nos parecem, por uma série de motivos, ou redutoras, ou demasiadamente explicativas ou exotizantes. Tanga, a principal opção dos dicionários de língua portuguesa, e também a mais exotizante, apresenta sentidos tais quais:

1 *VEST* espécie de lençol enrolado ao corpo us. por negros que chegavam ao Brasil como escravos

2 *VEST* espécie de avental de tecido ou outro material, us. por povos primitivos para cobrir do ventre às coxas; tanguero

3 *p.ext.*; *VEST* qualquer pedaço de pano ou de outro material us. para cobrir o sexo; tapa-sexo

4 *p.ana.*; *VEST* parte inferior da roupa de banho esp. quando de dimensões mínimas

5 *p.metf.* estado da sociedade entre os selvagens; rusticidade, primitivismo (HOUAISS, on-line).

Ao observar as entradas do vocábulo tanga no dicionário Houaiss, percebemos que as quatro primeiras, que se referem ao seu uso como uma vestimenta, apresentam definições que tendem, no mínimo, para a manutenção de um imaginário exótico acerca dos *pagnes*. Ademais, elas não correspondem ao uso burundiano (nem mesmo ruandês) dessa veste: não se trata de um lençol enrolado ao corpo, tampouco de uma “espécie de avental de tecido ou outro material” e, muito menos, de um tapa-sexo ou da parte inferior de uma roupa de banho. Além disso, a palavra tanga mobiliza um segundo campo lexical que aponta, mais uma vez, para uma construção exotizante da qual discordamos, qual seja, a que relaciona o uso dessa veste a povos primitivos, selvagens, rústicos etc. Não se trata aqui de negar o exótico como formação e composição de imaginários ou mesmo como ponto de vista, mas de perceber que a veste não possui, no contexto do romance, uma dimensão exotizante, ao contrário o *pagne* é algo muito interno, muito próprio, muito familiar no Burundi. Em outras palavras, *pagnes* são roupas muito típicas de alguns países africanos. O exotismo que eles podem evocar provém de um olhar de fora que, ressaltando a beleza do colorido desses tecidos, não deixa de fetichizá-los. E nesse processo, o que acaba por ser fetichizado é a própria diferença.

Em todo caso, é interessante perceber que *pagne*, no dicionário francês (TLFi) também apresenta uma definição que resvala para uma valoração dessa veste que não condiz com seu uso corriqueiro no Burundi: “Vestimenta rudimentar utilizada por nativos de países quentes, feita de tecido, couro, penas ou matéria vegetal, ajustada em torno do quadril e cobrindo o corpo da cintura aos joelhos” (tradução nossa). Não se trata de uma vestimenta rudimentar, ou, melhor, o que nos levaria a caracterizar uma veste como rudimentar? Seu corte, sua matéria prima? Optamos, portanto, por evitar a tradução mais usual de *pagne* em português, qual seja, tanga, por seu campo semântico não ser condizente com o do *pagne* no contexto de uso do romance. Ao mantermos a palavra, optamos por priorizar, na nota de rodapé, uma descrição não excludente de um dos principais usos da vestimenta, pois, além de uma saia, ele pode também ser uma camisa, inclusive usada por homens, ou mesmo um vestido, e por ressaltar o fato de ele ser uma veste típica de alguns países africanos. A escolha da nota contendo uma definição mais genérica dessa veste foi exatamente o que nos permitiu priorizar o seu uso corriqueiro, mesmo banal, no Burundi, restituindo essa dimensão aos leitores da tradução.

Quisemos, portanto, ao manter o vocábulo, marcar uma diferença, mas não exotizá-la. A preservação desse colorido no texto demandou, no entanto, a realização de uma nota explicativa que, se representa uma ruptura por vezes indesejada no texto literário, no caso em questão, foi o que permitiu gravar uma diferença no texto e propor uma explicação menos exotizante do *pagne*. A escolha considerou razões diferentes daquelas que nos levaram a preservar a palavra *imvutano*. Aqui, pretendeu-se evitar o risco de exotização mantendo-nos em uma esfera de reflexão que incide mais propriamente nos efeitos da tradução. Trata-se menos de um respeito a uma decisão do original e mais de um cuidado com a sonoridade, bem como com os efeitos de sentido que se produzem com as mudanças de contexto.

No terceiro trecho selecionado, nos deparamos com algumas impressões de Scholastique Mukasonga acerca do Djibouti, país que ela não conhecia e para onde se mudara em função de uma transferência de trabalho do seu marido. O que vemos, então, nesse momento do romance, são cenários djiboutianos que, por razões diversas, chamam a atenção da protagonista:

Ao cair da noite, com um frescor ilusório, fazíamos uma caminhada ao longo do porto. Os *dhow*s, aqueles barcos antigos usados no comércio com o Iêmen, faziam sonhar: para o meu marido, eles evocavam os navios dos faraós que iam adquirir, no misterioso país de Punte, junto às princesas negras, os frutos preciosos das árvores aromáticas; mas para mim, lembravam o que dizia o professor de História a respeito desses mesmos *dhow*s que os árabes de Zanzibar tinham lançado sobre o lago Tanganyika: eles transportavam os escravos sequestrados pilhados no Congo vizinho. Como o Ruanda e o Burundi tinham escapado disso? (MUKASONGA, 2020a, p. 121).

Nós nos ateremos ao cruzamento de perspectivas em torno do referente *dhow*s, que, como o *imvutano*, aparece igualmente acompanhado de uma descrição no próprio corpo do texto: “aqueles barcos antigos usados no comércio com o Iêmen”. Também por esse motivo, o referente estrangeiro foi aqui mantido sem a necessidade de nota explicativa. Percebemos,

no entanto, que esses mesmos barcos suscitam imagens diferentes a depender do olhar lançado ora por Mukasonga, ruandesa, ora por seu marido, francês. Se para o marido – não nomeado no livro – eles evocam uma melancólica e bela imagem de navios transportando faraós para adquirirem, no “misterioso país de Punte”, frutos de árvores aromáticas, para Mukasonga é a realidade do tráfico de escravizados que eles disparam em seu espírito: eram naqueles barcos que se “transportavam os escravos sequestrados pilhados no Congo vizinho”. E a autora-personagem se questiona: como Ruanda e o Burundi escaparam dessa realidade?

De certo modo, assim como *imvutano*, o referente *dhow*s também é uma palavra catalizadora no texto, mas diferentemente do primeiro exemplo, não é um estranhamento cultural o que ela catalisa. Em torno dela cruzam-se duas perspectivas, uma africana e outra europeia, por meio das quais dois personagens com diferentes ancoragens culturais enxergam os *dhow*s. Podemos pensar que, nesse trecho, o deslocamento suscitado pela tradução mediante essa tarefa que lhe é tão própria, tão inerente, qual seja, a de retirar uma obra de um contexto e inseri-la em outro, produz um importante acréscimo à significação dessa passagem.

Ao trazer os *dhow*s, juntamente com as reflexões de Mukasonga, aos leitores com uma ancoragem cultural no Brasil, a tradução talvez possibilite uma nova adesão à evocação das imagens tristes e sombrias por parte da protagonista. É plausível supor, em relação aos leitores deste lado do Atlântico, reflexões como: para onde os escravizados congolezes eram transportados...? Sabe-se, por exemplo, que boa parte das pessoas trazidas para serem escravizadas no Brasil vieram da região do atual Congo e de Angola³. Em função da proximidade que possuem com a história da escravidão, leitores brasileiros se sentiriam mais implicados nesse lamento, nessa angústia? Tenderiam a olhar os barcos com a tristeza de Scholastique muito mais do que com o encanto do seu marido? Adentrariam o texto por via de uma adesão mais evidente à perspectiva da protagonista ou mesmo de uma maior empatia com o seu ponto de vista? Pensando nos potenciais de criação de novos sentidos de uma obra via tradução, lembremos o que nos diz Antoine Berman, em *A prova do estrangeiro*:

“[...] em uma tradução, não há somente uma certa porcentagem de ganhos e de perdas. Ao lado desse plano, inegável, existe um outro, em que alguma coisa do original *aparece* e que não aparecia na língua de partida. A tradução faz girar a obra, revela dela uma outra *vertente*” (BERMAN, 1984/2002, p. 21).

Nesse caso, há uma nova perspectiva que pode vir a se evidenciar em razão das conexões Sul-Sul feitas pelo romance: assim como a África, o Brasil também tem uma longa história de escravidão. A tradução desloca, necessariamente, quando permite a leitura em outro contexto, mas em alguns casos, quando as perspectivas propostas pelos personagens ativam memórias históricas nos leitores do texto traduzido que não necessariamente se ativariam nos potenciais leitores do texto original, as novas camadas de interpretação da obra deixam ainda mais evidente esse deslocamento tradutológico. E, para além de um deslocamento,

³ Para mais informações sobre os lugares de origem das pessoas escravizadas no Brasil, bem como a respeito de seus retornos às suas terras natais, cf.: CARNEIRO DA CUNHA, 2012.

podemos também pensar em uma reconstituição de sentido mais profunda do original em razão da memória da escravidão ativada pelos leitores da tradução.

Ainda no Djibouti, a protagonista nos descreve, com muita precisão, a atmosfera de marasmo, de languidez, que prevalecia durante os rituais para o uso do *khat*, corriqueiros nesse país:

O “mastigador” ocupa seu lugar no colchão; fica meio sentado, meio deitado, a bochecha esquerda apoiada na mão. Os acessórios ao seu alcance. E está pronto para a sessão de *khat*. A bola de folhas verdes mastigadas incha a bochecha do mastigador. As cuspidas esverdeadas pontuam os fragmentos da conversa lânguida dos adeptos da pequena folha ou os devaneios amalucados do mastigador solitário. Graças aos maços de *khat*, os problemas se desvanecem, as incertezas, as ameaças do futuro se fundem no entorpecimento de um presente estupefato [...] (MUKASONGA, 2020a, p. 123).

Os usos e costumes do Djibouti chamam a atenção da protagonista, originária de Ruanda. É exatamente esse olhar de curiosidade, de aprendizado, de descoberta por parte da personagem que a tradução busca transferir. Manter o referente *khat*, bem como manter o substantivo “mastigador”, com a estranheza que ele suscita e sabendo que outras traduções seriam possíveis – “aquele que mastiga o *khat*”, por exemplo – passa pela escolha de deixar que a cena se desenrole sob o olhar dos leitores; de não buscar explicá-la, de não traduzir mais do que o necessário, mas permitir que o texto se mostre, se revele no ritmo proposto pela autora e que os leitores restituam, gradualmente, no passo a passo da descrição, a cena dos mastigadores de *khat*. As passagens sobre o *khat* não têm a pretensão de serem conclusivas, isto é, de veicularem um ponto de vista muito bem balizado sobre esse costume do Burundi. Elas são como quadros que vão sendo pintados à vista dos leitores e, à tradução, cabe deixar que eles se pintem, que paulatinamente adquiram cores e formas. Trata-se, portanto, de controlar o impulso de traduzir, a pulsão de traduzir, para falar com Paul Ricoeur (2004), e reconhecer os recuos necessários da atividade tradutória. Em outras palavras, se em alguns momentos a tradução precisa ser interventiva, em outros, é preciso permitir que o texto atravesse, exploda na língua de chegada com certos pontos de incômodo, como poderiam ser o *khat* e os “mastigadores”, por exemplo.

Assim, ainda que os leitores não concluam com exatidão o que é o *khat*, eles podem enxergar o que acontece quando se mastiga as ditas folhinhas verdes. Eles podem observar também que isso ocorre no Djibouti, não no Burundi, não em Ruanda. Esse é o limite, não há lições a serem tiradas nem explicações a serem acrescentadas. É o limite do traduzir, do respeito à voz da personagem que não produz tantos julgamentos sobre o que vê, mas que descreve uma atmosfera tal como se o fizesse para si própria, para a organização da sua memória do lugar. Tal limite, porém, importa dizer, se organiza a cada vez, a cada tradução. Se o respeito passa aqui por uma espécie de recuo do exercício de traduzir, em outros casos ele poderia justamente depender de uma postura interventiva para que o texto se restituia nos moldes propostos pelo original.⁴

⁴ Penso aqui, especificamente, na tradução de *As Guerrilheiras*, de Monique Wittig, que exigiu das tradutoras

O último trecho versa, como não podia deixar de ser, diretamente sobre memória. A memória que se tece na própria trama do romance e que reflete também os passos de sua autora em busca de restituí-la, refazendo caminhos, revisitando lugares e participando de ritos de luto: Foi lá, no interior dessa escola, que milhões de tutsis foram reunidos e massacrados. Eu assisti ali, em abril de 2014, no vigésimo aniversário do genocídio, a uma cerimônia comovente [...] (MUKASONGA, 2020a, p.165).

A cerimônia à qual a autora se refere, chamada no romance de “a grande cerimônia” reuniu presidentes de todo o continente africano com a finalidade não apenas de ritualizar o luto, mas de proclamar o “nunca mais!” mediante o exercício da memória. Scholastique Mukasonga foi uma convidada oficial.

No estádio também, uma emoção intensa arrebatara a multidão. Gritos de sofrimento se elevavam de toda parte, os espectadores estavam tomados por crises de trauma. As equipes de socorro evacuavam pessoas devastadas pela dor. Eu, que acreditava, graças à escrita, ter tomado a dianteira e assumido o controle da minha história, fui apanhada de repente pelo sofrimento tão vivo, creio, como há vinte anos, quando recebi a carta com a lista dos trinta e sete nomes, os dos membros da minha família que tinham sido assassinados. Naquele momento, eu não fui capaz de chorar, mas em meio aos meus, a essa multidão portadora de um luto que é o oposto do esquecimento, pude chorar com os outros, com todos aqueles que ocupavam as arquibancadas acima, abaixo de mim, com o estádio inteiro, pude chorar em silêncio, deixar minhas lágrimas correrem, colarem em minhas bochechas, não enxugá-las, deixá-las acariciar-me, consolar-me, lavar-me desde o interior de todo esse remorso de ainda estar aqui, viva, apoiando-me em todos aqueles que lá estavam, ao meu lado, que me sustentavam na mesma dor para não desmoronar... (MUKASONGA, 2020a, p. 169).

É em trechos como esse que emerge de forma mais explícita a veia autobiográfica da narrativa. Aqui a escrita autoral transborda, a autora se aproxima radicalmente da sua personagem. Aqui a literatura testemunhal ganha em expressividade, o tom de humor e de leveza que perpassa quase todo o livro cede lugar à franqueza das palavras que precisam ser ditas, da dor que precisa ser relatada, da memória que precisa ser reivindicada. É um dos pontos altos do romance e um momento de mudança de tom, em que a própria autora parece se despir diante de seus leitores, permitindo-se um choro coletivo que também passa a ser nosso, que chega até nós e nos convoca a nos implicarmos nele. Pensamos, portanto, que o trecho destacado reflete também um ponto alto da literatura testemunhal, que, como mencionamos, se realiza enquanto literatura num campo compartilhado com a história. Mais uma vez, é por via de uma narrativa subjetiva de Mukasonga que temos acesso a essa cerimônia histórica, ocorrida em Ruanda em 2014. A chave de entrada para acessar esse acontecimento histórico é, e não poderia deixar de ser, a do percurso de vida da autora, marcado por mortes, perdas e lutos. É esse percurso que nos dá um acesso único ao massacre histórico ocorrido no ano de 1994 em Ruanda, com um saldo de 800 mil mortes nos primeiros três meses e que, no ano 2014, estava sendo lembrado por toda África, para não ser nunca esquecido.

exatamente o oposto: uma força, uma potência textual e mesmo uma linguagem recriada. Cf. WITTIG, 2019.

Façamos, pois, dessa temporalidade histórica o chão comum entre literatura e história. E fazemos do olhar miúdo, o da testemunha, que permite humanizar os números, enxergar narrativas e subjetividades por trás da “frieza” dos dados, um trunfo da literatura testemunhal. Essas duas dimensões devem, portanto, estar presentes também na tradução. É sua função comunicar tanto quanto possível essas duas camadas que perfazem a literatura de testemunho. Ou, trocando em miúdos, é função da tradução permitir que se transfira, no texto traduzido, as histórias, os trajetos, os sonhos e as fantasias da menina que se refugiou em Djibouti e sobrevivera ao genocídio com seu *Belo Diploma*. Por outro lado, também é tarefa sua restituir os elementos de verdade que permitem olhar para o genocídio em sua dimensão histórica e que mobilizam nos leitores o desejo de querer saber, conhecer e não esquecer. Mediante a tradução, leitores outrora não implicados, tornam-se também guardiões dessa memória.

Conclusão

Iniciamos este artigo apresentando, com um breve resgate histórico, o dever de memória, que, se tradicionalmente foi pensando e exercido em razão dos acontecimentos relacionados às duas grandes guerras mundiais, hoje abrange, sem sombra de dúvida, os processos memorialísticos pós-genocídios. Seguimos conectando a escrita testemunhal tanto à construção da memória quanto às possibilidades, no campo literário, de cruzar narrativas pessoais com fatos passíveis de serem verificados na história, oferecendo assim aos leitores portas de entrada para o texto que passam por esses dois registros, um de tendência mais subjetiva, outro de tendência mais objetiva.

Após esse percurso, seguimos pensando as responsabilidades e sensibilidades da tradução quando se depara com uma escrita testemunhal. Consideramos que o que interpela esse regime de discurso no romance original deve também interpelar a tradução, ainda que de outros modos. O que manter, o que deixar passar de um texto a outro e, principalmente, como se posicionar diante de uma escrita que requer, exige da tradução, em muitos momentos, uma postura de recuo, uma contenção do impulso de traduzir e, mais ainda, do impulso de explicar e contextualizar determinadas passagens para os leitores? Como sempre se dá em traduções, as respostas se constroem passo a passo, durante o próprio ato de traduzir e de se relacionar com texto, e assim buscamos abordá-las aqui, caso a caso.

Nos motivaram, portanto, alguns propósitos, que se delinearão a partir do texto original. Por exemplo, no trecho no qual aparece o *imvutano*, quisemos deixar a cargo dos leitores a composição da imagem dessa veste, a partir das informações, parciais, fornecidas pelo texto, tomando o cuidado de não resumi-la, de não fazer uma síntese que não estava proposta no romance. Em outras palavras, ao observar a protagonista falando sobre *imvutano* do Burundi, dentre outros motivos, por ele ser diferente do de Ruanda, os leitores vão adquirindo um repertório de conhecimentos sobre os contextos culturais tratados, ainda que não de forma explícita. Isto é, sem o imperativo do “aprenda”, sem um didatismo nesse sentido.

Se a protagonista diferencia o *imvutano* do Burundi daquele de Ruanda, é porque ela mesma se sente interpelada, é uma diferença cultural dentro da própria África, e assim nós

a lemos, e assim passamos a conhecê-la. Se não há uma voz narrativa que se coloca numa postura de didatismo, de buscar ensinar sobre a própria cultura, o que consideramos um trunfo do romance, tampouco haverá uma tal voz na tradução. Aprende-se, portanto, sobre as diferenças a partir das necessidades da protagonista. A tradução, seguindo no ritmo do original, buscou também instalar os leitores numa postura de copartícipes da narrativa, permitindo-lhes seguirem juntos, rente à trama, sem explicar-lhes o que não necessariamente precisa ser entendido. Ou, o que será compreendido nos moldes propostos pelo próprio texto.

Já no caso do referente *pagne*, foi outra a nossa motivação. A decisão de manter a palavra em francês não foi devido ao estranhamento cultural que ela gera no texto original, mas ao receio de produzir um exotismo maior do que o desejado a partir da sua tradução para o português.

A partir dos exemplos mostrados, e das motivações que acompanharam as escolhas tradutológicas, buscamos encarar o romance de Scholastique Mukasonga a partir dos desafios específicos que ele coloca para a tradução. Esta, por sua vez, nos coloca a tarefa de lidar com desvios, com deslocamentos necessários, e nos permite visualizar o texto por outros ângulos, por vezes iluminando pontos cegos, por vezes negociando transposições e transferências. Foi nesse âmbito de trocas, nesse jogo de vai e vem que nos mantivemos para analisar as traduções dos referentes em seus contextos, bem como trechos do romance traduzido nos quais se evidenciam mais diretamente uma construção memorialística – sabendo que a memória, sobretudo a espacial, se tece também a partir dos referentes culturais e de sua tradução. Em tais processos, a tradução é vista não apenas como técnica que permite verter um romance de uma língua a outra, mas como mecanismo de renegociação de sentidos. Ela pede, exige reflexões e escolhas, que por sua vez respondem aos próprios movimentos e ritmos do texto original. Foi nesse entremeio que é o de um olhar de retorno para o original, mas também um olhar prospectivo para os possíveis efeitos da tradução nos leitores brasileiros, que nos posicionamos para enxergar e analisar as questões colocadas à tradução.

Se nos permitirmos, aqui, derivarmos das análises e reflexões feitas a principal “tarefa da tradução” no caso de uma escrita testemunhal como a de Scholastique Mukasonga, diríamos que ela consiste na transferência do dever de memória. Com esse dever, a tradução também precisa se comprometer, e, dentre outros aspectos, um modo de fazê-lo é expandindo a memória, comunicando-a, por exemplo, por meio da preservação de algumas estranhezas pontuais, de um certo colorido estrangeiro. As inquietações provocadas por esses respingos de estrangeiridade no texto farão que os leitores, por sua vez, também se movam; tornem-se também herdeiros das memórias pós-genocídio, impliquem-se nelas, afetem-se por ela, façam delas coisas suas. À tradução cabe contribuir para que se forme uma “memória da memória”, para falar com Catherine Coquiu: “A memória da minha memória não é o que eu vivi, mas aquilo que herdei. O eco de um passado” (COQUIU, 2015, p. 54). É tarefa sua unir duas pontas, a de quem tece a memória e a de quem herda, e que, de algum modo, passa a se afetar por ela.

Importa, por fim, notar que, no caso específico de *Um belo diploma*, a dureza dos massacres e dos finais sempre impossíveis de serem mudados, uma vez que o genocídio dos

tutsis é um fato histórico, não excluem a leveza e o tom de humor que em muitos momentos permeiam a narrativa. Em um plano mais micro, de uma reflexão mais voltada para o detalhe, considera-se também uma tarefa importante da tradução deixar chegar ao texto em português esses traços de humor, o colorido muito próprio da história de uma busca obstinada por um belo diploma, por vezes hilária, mas que é também, como se sabe, uma história de resistência e de sobrevivência a um grande massacre.

CAMARGO, Raquel P. A. The duty of memory: translating Scholastique Mukasonga in Brazil. *Olho d'água*, v. 13, n. 2, p. 101-118, 2021.

Referências

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

BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, [1984] 2002.

CAIMI, C. Literatura e história: a mimese como mediação. *Itinerários*, Araraquara n. 22, p. 59-68, 2004.

COQUIO, C. *Le mal de vérité ou l'utopie da la mémoire*. Paris: Armand Colin, 2015.

CARNEIRO DA CUNHA, M. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Dicionário Houaiss on-line. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>. Acesso em 15 de julho de 2021.

MUKASONGA, S. Escrever para não esquecer: entrevista com Scholastique Mukasonga. [Entrevista concedida a] Larissa Esperança da Silva. Lucília Souza Lima Teixeira, Mariana Cunha Firmino, Sandra Coeli Barbosa dos Santos. Coletivo de leitura literária Les Leïlas. *Revista de crítica genética*. São Paulo, n. 42, p. 219-229, 2020.

MUKASONGA, S. Um belo diploma. Trad. Raquel Camargo. São Paulo: Nós, 2020a.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. n 10, p. 12, 1993.

PAULA, M. F. de. (2015). Intruso, incômodo e urgente: lugares do testemunho no ensino de literatura. *Via Atlântica*, n. 28, p. 121-142, 2015.

RIAUDEL, M. Literatura vs história: uma questão anacrônica? *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 157-166, jun. 2015b. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i20p157-166>>. Acesso em: 10 de julho de 2021.

RICŒUR, P. *La Marche du siècle*, 30 de junho de 1993, FR3, apresentada por Jean-Marie Cavada. (Arquivos do INA).

RICŒUR, P. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004.

TODOROV, T. *Les abus de la mémoire*. Paris: Éditions Arléa-Le Seuil, 1995.

WITTIG, M. *As Guerrilheiras*. Trad. Jamille Pinheiro e Raquel Camargo. São Paulo, Ubu, 2019.

Recebido em 05/07/2021

Aceito em 04/08/2021