

Daniela Pires de Oliveira

## Nomadismos Textuais

### Mavis Gallant e a Tradução de “Linnet Muir”

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, variante de  
Tradução Literária  
Apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Universidade do Porto  
Faculdade de Letras  
2008

## Agradecimentos

Às minhas orientadoras, Professora Ana Luísa Ribeiro Barata do Amaral e Professora Ana Paula Coutinho Mendes, que, mesmo à distância, estiveram sempre disponíveis e presentes, e acreditaram no meu trabalho e nas minhas ideias.

Aos meus amigos Adriana Sri Adhiati e Armin Bobsien, que me deram teto, apoio e demonstraram contínuo interesse durante todo este projeto.

À Andreia Azevedo Soares, pela amizade, pelo apoio e os dias passados na British Library.

Ao meu namorado Adam Bonn, pelo afeto e pela ajuda e paciência, principalmente na reta final.

Ao meu pai, Izidorio Cedro de Oliveira, e à minha família, que compreenderam a minha ausência num dos momentos mais difíceis das nossas vidas.

Para a minha mãe, Fernanda de Jesus Pires de  
Oliveira, *in memoriam*.

## **Sumário**

Notas Preliminares	1
1.Introdução	7
2.Mavis Gallant: origens, estilo, temática e contexto	11
3. Linnet Muir: uma introdução temática	20
4. Reflexões teóricas sobre a tradução de “Linnet Muir”: da tradução como uma espécie de nomadismo	35
5. Problemáticas e Ocorrências na Tradução de “Linnet Muir”	45
6. Conclusão	62
7. Bibliografia	66
8. Anexo: Mavis Gallant e Bibliografia	73

## **'Linnet Muir': quatro contos de Mavis Gallant**

Na Juventude Está o Prazer	1
Variedades de Exílio	16
O Doutor	33
Com um “V” Maiúsculo	51

## Notas preliminares

### A) Da Escolha do *Corpus*: Mavis Gallant/ “Linnet Muir”, deslocamentos e tradução

A minha escolha por traduzir quatro contos do ciclo “Linnet Muir”, de autoria da escritora canadense Mavis Gallant (1922- ), justifica-se a partir de três razões. A inicial se relaciona com a temática geral da obra gallantiana – exílio e deslocamento –, que vai de encontro a de *Espaços e Deslocamentos* – do curso de Mestrado em que se insere esta dissertação. Visto “exílio” ser um conceito que permeará desde a temática dos contos até as reflexões acerca de sua tradução, gostaria também de esclarecer que esse conceito por mim será abordado conotativamente, portanto, não apenas como deslocamento geográfico, deflagrado muitas vezes por conjecturas sócio-políticas. “Exílio”, por certo, pressupõe o afastamento espacial de uma origem, o deslocamento de um lugar primeiro, mas possui também o sentido figurado de localização psicológica e, também, da condição experimentada pelo texto literário quando traduzido. Conforme sugerido pelo título de um dos contos aqui traduzidos, há “variedades de exílio”:

There are refugees, émigrés, emigrants, and expatriates, designations that point to distinct kinds of social, but also internal, experience. [...] Historically, too, the symbolic meaning and therefore the experience of exile has changed. In medieval Europe, exile was the worst punishment that could be inflicted. This was because one's identity was defined by one's role and place in society; to lose that was to lose a large portion of one's self. (Hoffman *in*: Aciman, 1999: 40)

Como segunda razão para a escolha desta autora, gostaria de salientar o ineditismo da obra de Gallant no meu país de origem, o Brasil, e no restante da comunidade lusófona. Como esta é, no entanto, uma dissertação acerca de reflexões sobre a temática e a tradução desta série de contos, não me deterei em investigações mais específicas no campo da literatura comparada, ou em questões de recepção dos textos no contexto literário brasileiro. Considero suficiente dizer que o prestígio da obra gallantiana nos países de língua inglesa, adicionado ao considerável número de estudos acadêmicos sobre a autora, e à temática universal do exílio e do deslocamento, justificariam por si a sua tradução. É digno de nota, porém, que a publicação destes contos na data de sua escrita não seria possível na década de

70 no Brasil: Linnet Muir proclama-se uma “socialista”, declaração que por si só dificultaria a possibilidade de aprovação pelos mecanismos de censura do regime militar então vigente.

Expandindo a partir de Gallant como uma autora não publicada em língua portuguesa, há também de ser considerado em termos de reflexão, o fato de ser ela uma escritora de origem bilíngue. É importante desde agora também efetuar a distinção entre indivíduo bilíngue e escritor(a) bilíngue (como Samuel Beckett, por exemplo): Gallant é fluente em inglês e francês, mas a sua obra é única e exclusivamente produzida na língua inglesa. Há um terceiro fator a ser adicionado: Gallant reside na França, país em que escolheu se exilar voluntariamente. Assim como eu, tradutora destes contos, que também optei pelo auto-exílio na Inglaterra. Como Gallant, encontro-me “exilada” da minha língua de trabalho – o português do Brasil –, expresso-me diariamente num idioma que não é o meu, mas, como tradutora, trabalho com a minha língua nativa – desloco-me figurativamente, portanto, ao meu país de origem.

Esta delimitação do que é “língua nativa”, no caso de Gallant, não vem despida de opacidades – a autora foi educada nos dois idiomas. Mas não há questionamentos acerca da língua por ela eleita como a da expressão artística:

I owe it to children’s books – picture books, storybooks, then English and American classics – that I absorbed once and for all the rhythm of English prose, the order of words in an English sentence and how they are spelled. I was eight before I was taught to write and spell in English in any formal way, and what I was taught I already knew. By then, English was irremovably entrenched as the language of imagination. (Gallant, 2004 [1997]: XVI)

Uma vez que os primeiros anos de educação de Gallant, filha de pais anglófonos, tiveram lugar num internato franco-canadense de freiras católicas, é possível dizer que esta opção pela língua inglesa é também uma espécie de deslocamento, ainda mais se considerarmos que Montreal, sua cidade natal, é predominantemente francófona e tendencialmente bilíngue. Analogamente, arrisco-me a dizer que é um movimento que se assemelha ao do tradutor que, ao deslocar o texto de sua língua de origem e ter de tomar decisões contextuais e semânticas, favorece a cultura de chegada.

Há ainda um segundo paradoxo que se segue – a língua “rejeitada” por Gallant é a que ela escolhe como a de expressão do dia-a-dia. Ou seja, ela se auto-exila novamente, retorna à língua que se relaciona ao seu exílio psicológico primeiro.

Por fim, após trabalhar com a temática dos espaços a partir dos cânones literários inglês e americano no âmbito letivo desse Mestrado, resolvi que gostaria de transcendê-los e adentrar uma realidade supostamente derivativa do primeiro e que termina por ser adjacente à do segundo, e portanto, traduzir um corpus contextualmente pós-colonial tal como é o canadense, e que reverbera num primeiro momento no mercado editorial estadunidense. Amplificando esta minha opção figurativa (figurativa aqui como no conceito de *figuration* em Braidotti, referindo-se a um “style of thought that evokes or expresses ways out of the phallogocentric vision of the subject” (1994: 1), neste caso, de um discurso exterior ao dominante, manifesto numa voz literária que se expressa nos interstícios de “literaturas maiores”, optei por um *corpus* de escrita de mulheres.

Mavis Gallant não considera a sua obra, e nem se proclama, feminista, mas há uma incidência temática sobre as mulheres<sup>1</sup> e, indiretamente, sobre as questões de gênero; como acontece nos contos aqui traduzidos, em que a narradora é uma jovem que busca a sua emancipação num mercado de trabalho patriarcal, numa sociedade e numa época em que o casamento ainda é o fator determinante do *status* feminino. E, como podemos observar num dos contos, Linnet Muir não possui aspirações matrimoniais:

Os homens em meu escritório tinham me alertado sobre os perigos de me tornar uma mulher casada – se esta precaução tinha algum efeito sobre mim era porque coincidia com o meu próprio receio. A minha denominação particular para as mulheres casadas era “rainhas vermelhas”. Para mim, pareciam-se com a Rainha Vermelha de *Alice no País do Espelho*, perseguindo as outras pessoas e se metendo em suas vidas. (“Variedades de Exílio”, p. 17)<sup>2</sup>

Dentro de uma temática diversa em contextos e desdobramentos como a de Mavis Gallant, tive a seguir de fazer uma segunda escolha: entre uma seleção de histórias que fosse representativa do universo gallantiano, ou uma possuidora de um elemento unificador. Portanto, novamente influenciada pela temática geral deste mestrado, optei por uma série de contos cujo cenário fixo é a cidade de Montreal, e que é narrada em tom de *memoir* pela personagem Linnet Muir; série que, como definido por Gerald Lynch é um “short-story cycle unified by place” (Gunnars, 2004: 1). Sendo a ironia um dos recursos retóricos mais frequentes no processo de produção de significado na obra de Gallant, considero a minha

---

1 Janice Kulyk Keefer fala sobre “the world of women” na ficção gallantiana: “The majority of Gallant's subjects are women: though men figure prominently in her fictive world they are, for the most part, curiously passive and powerless to do much except tyrannize over or live off women.” (Kulyk Keefer, 1989: 119)

2 A partir de agora, exceto quando especificado, todas as traduções citadas nesta dissertação são da minha inteira responsabilidade.

opção por um espaço “fixo” também de certa forma irônica: se partirmos da premissa de que a sua temática é justamente aquela do exílio e deslocamento, de uma constante “deferança”<sup>3</sup> espacial e psicológica. Mas é partir da presença de um lugar que a ausência do outro lugar se define: Montreal é um espaço multicultural (embora predominantemente representativo da divisão binária das “identidades espaciais”<sup>4</sup> anglófona e francófona no Canadá), em constante tradução<sup>5</sup>, que provoca uma resposta de alienação em Linnet; alienação que ela procura ultrapassar em sua determinação em “tornar-se”<sup>6</sup>.

Por fim, é digno de nota que, para efeitos de apresentação e comentários acerca da tradução dos contos em si, devido a questões de limitação de número de páginas, serão traduzidos apenas quatro dos seis contos da série “Linnet Muir” (que, quando citados na sua forma traduzida, terão como páginas de referência aquelas impressas para este trabalho). Porém, a discussão temática inclui os textos não-traduzidos: sendo esse um ciclo de histórias, cria-se a necessidade de uma interpretação holística.

## B) Da Escolha do Idioma

Não seria necessário discorrer a respeito da minha opção idiomática para a tradução destes contos não fosse a minha escolha geográfica para a realização deste mestrado. Se poderia ser suficientemente óbvio escolher traduzir para a minha língua materna – o português do Brasil –, já não o será tanto atendendo ao fato de que escolhi uma Universidade portuguesa para fazer uma pós-graduação em tradução literária. E, teoricamente, eu haveria de produzir tanto esta dissertação como a tradução dos contos de Gallant no português europeu.

Como sabe qualquer falante da língua portuguesa, há diferenças sintomáticas e sistemáticas entre a versão brasileira do idioma e a de sua “matriz” – assim como haverá entre os demais idiomas falados na comunidade lusófona. Estas diferenças vão da ortografia –

---

3 “Deferança” como na tradução consagrada por Paulo Ottoni (2005) para o conceito derridiano de *defferánce*.

4 “For over 200 years, this country has comprised two conspicuous national groups, each invested of a separate spatial identity (sublinhado meu). French and English Canadians, though cohabiting the same country, have kept the distinctions between themselves sharp and intact. The French-Canadian spatial identity thus evolved into something quite distinct from the English-Canadian spatial identity.” (Kaplan, 1994: 585)

5 Sherry Simon se serve da metáfora da tradução como ferramenta de análise das relações intraculturais em Montreal: “Translation became the analytical tool I was looking for, a lens through which I could track the crosstown voyages of exemplary cultural figures. By examining the changing meanings of these voyages, I could explore changing relations across communities. I could include the larger historical dynamics that shaped the city as a whole. Translation was also useful because it served as a figure not only of cross-culture dialogue but also of failed encounters. The will to translate follows the enthusiasms and resistances of history. It creates points of contact in an enduring dialogue that includes zones of silence. The areas where translation breaks down – as result of indifference or hostility – are equally important to examine.” (Simon, 2006: 9)

6 Esta abordagem do “tornar-se” é aquela da interpretação de Braidotti do conceito deleuziano. Sobre ele falarei mais nos capítulos sobre a temática e sobre a tradução dos contos.

o que visa ser “corrigido” pelo polêmico acordo ortográfico entre os países de origem lusófona –, passando pelo léxico e pela sintaxe. Estruturalmente, são duas variantes de uma mesma língua.

Haveria, porém, uma perplexidade básica no caso da minha “obediência” ao português europeu, que não é a minha língua nativa, e que porventura viria a contradizer alguns dos pontos sobre os quais apoia-se a minha escolha por este *corpus*: pós-colonialidade, escrita de mulheres. E aqui, novamente, reafirmo minha postura figurativa: ao procurar um caminho exterior ao normativo – português europeu –, reafirmo a validade da minha condição pós-colonial, e busco a legitimação do meu idioma. Afinal,

[language] becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of ‘truth’, ‘order’ and ‘reality’ become established. Such power is rejected in the emergence of an effective post-colonial voice. For this reason, the discussion of post-colonial writing which follows is largely a discussion of the process by which the language, with its power, and the writing, with its signification of authority, has been wrested from the dominant European culture. (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 2005 [1989]: 7)

Além da legitimação de uma língua portuguesa pós-colonial, há um segundo fator incontestável – traduzir para o português europeu implicaria num resultado linguístico com sotaque. Entre tantas dificuldades de ordem técnica, não me seria possível traduzir imediatamente para o português europeu – embora pudesse haver algumas soluções espontâneas devido ao fato (e não facto) de ter estado em contato direto com o português europeu no ano passado nesta Universidade e de pertencer a uma família portuguesa pelo lado materno. Estas duas circunstâncias que de certa maneira “contaminaram” (e, aqui, não me utilizo desta expressão verbal no sentido pejorativo, mas simplesmente no de uma impregnação inevitável e espontânea) o léxico e por vezes vezes a sintaxe do meu português nativo.

Portanto, ao cometer desvios premeditados na expressão nativa de minha língua, estaria efetuando uma segunda tradução e, jamais, traduzindo de uma língua para outra – e sim, traduzindo a partir da minha língua nativa, o que não somente implicaria num trabalho duplo como ineficaz. O resultado seria um processo artificial e redundante – após transportar o texto original de Gallant para o português do Brasil, eu o deslocaria a seguir para um território familiar mas de certa forma estrangeiro, do qual as regras me são vagamente conhecidas. Seria portanto, um processo quase de “destrução”, resultando num

deslocamento que em vez de chegar a um algum lugar, condenaria o *corpus* por mim escolhido a um limbo espacial, a um exílio involuntário, a um lugar entre lugares.

## 1. Introdução

Como ponto de partida, é importante ressaltar que esta é uma dissertação a respeito da tradução de quatro contos da série “Linnet Muir”, de Mavis Gallant, e não a averiguação e defesa de um ponto teórico a respeito de Tradução Literária, ou mesmo, da complexidade hermenêutica da obra gallantiana. Este é um trabalho “prático”, do qual se desdobra uma investigação teórica e reflexiva, que tem como objetivo articular as questões temáticas e estilísticas dos contos traduzidos com as da sua tradução. No entanto, traduzir um *corpus* que é tematicamente aquele dos espaços e dos deslocamentos; que é ele próprio escrito em modo irônico; em que a ironia, “an awareness of the difference between reality and an idealized or distorted version of it, produces a feeling of exile from meaning” (Côté *in*: Gunnars, 2004: 114) e em que a condição deste exílio é “refletida na própria sintaxe da narrativa” (*ibid*: 114), levanta algumas questões.

A tradução, etimologica e semanticamente, é um ato de deslocação. É um “ato” que resulta em inúmeras variáveis, pois não existe “uma” ou “a” tradução objetivamente falando: o que há é a existência de um substantivo (ao menos, nas línguas ocidentais) virtual que deriva do verbo “traduzir”. A tradução é o traduzir de; é concretamente inexistente se não vem acompanhada(o) de um objeto direto ou complemento nominal. Traduz-se algo, e acaba-se com a tradução deste algo. O ato de traduzir parte de um lugar de origem – que não pressupõe necessariamente uma condição de “originalidade” naquele sentido de um enunciado primordial, derivado do nada – em direção a um lugar de chegada que é também ele variável.

Na tradução, existe o deslocamento de: palavras, textos e enunciados e, uma vez que estes elementos constituintes do discurso passem pelo processo linguístico do traduzir, ocorre um transporte de significados, que diferem linguisticamente dos “de origem”.

Será, portanto, a tradução uma espécie de exílio? Em caso afirmativo, que variedade de exílio poderá a tradução representar? Exilará ela por completo ou parcialmente o significado de um texto primeiro?

Enunciados os princípios e as questões matriciais que guiaram a minha abordagem e tradução dos textos de Mavis Gallant, cumpre-me apresentar a estrutura geral do meu trabalho que se divide em três partes: a tradução de quatro dos seis contos da série “Linnet Muir”: ““Na Juventude Está o Prazer”” (1975), “Variedades de Exílio” (1976), “O Doutor” (1977) e “Com Um “V” Maiúsculo” (1978); 2); a contextualização da obra e do estilo de

Mavis Gallant, bem assim como uma introdução à temática dos contos; e por fim, uma reflexão teórica, seguida por excertos e comentários da tradução.

No primeiro capítulo apresentarei, em linhas gerais, a Mavis Gallant escritora, partindo de uma ambientação biográfica e dos temas por ela abordados nas suas histórias, em conjunto com alguns aspectos da contextualização da sua obra. Para tal intento, investigarei as questões da retórica gallantiana – mais especificamente, do modo irônico da sua escrita -, e do seu posicionamento no contexto literário canadense.

Antes de explicar os parâmetros desta contextualização, gostaria de ressaltar que, apesar da relativa obscuridade do nome de Mavis Gallant entre o que se pode chamar de *mainstream* da literatura contemporânea em língua inglesa, existe já um número considerável de estudos acadêmicos acerca da sua obra. Há os investigadores pioneiros, tal como Neil C. Besner e Grazia Merler, que se concentram mais no desvendamento estrutural da temática gallantiana, e nas questões da dinâmica resultante entre a relação entre os mecanismos da memória e a escrita da ficção. Mais adiante, deparamo-nos com explorações mais complexas da ironia gallantiana e das questões da mulher, dos espaços e dos deslocamentos, como em Janice Kulyk Keefer, Danielle Schaub, Barbara Godard e Heather Murray. Das primeiras abordagens àquelas mais contemporâneas, há portanto um deslocamento evolutivo: das interioridades do texto gallantiano para o interdisciplinar (como, por exemplo, em Lesley D. Clement, que lê as narrativas de Gallant a partir das suas representações visuais e pictóricas), para uma tentativa de situar a escrita de Gallant em terrenos outros que não sejam apenas o da estilística e o de uma leitura formalisto-estruturalista. Será mais próxima às abordagens mais recentes a minha leitura dos contos aqui traduzidos: uma tentativa de deslocação para além dos espaços estáticos dessa narrativa; a da verificação do entrelaçamento da ironia com a temática do exílio e dos deslocamentos, literais e figurativos.

No mais, não caberia aqui num trabalho de mestrado a respeito de tradução elaborar um extenso retrato diacrônico, ou sócio-político da História da Literatura Canadense em língua inglesa – que é o contexto em que situarei Mavis Gallant, ainda que ela própria não se considere “anglófona”<sup>7</sup>. Entretanto, é inevitável falar de *corpus* e contextos e, para este efeito, há dois pontos que, considero, são dignos de nota e relevantes – quero dizer, expressa e contextualmente relevantes para esta localização da obra gallantiana: 1) uma contextualização do conto, pois é esta a forma literária predominante de expressão de Gallant e 2) algumas

---

7 “I know that I could not suddenly turn myself into a Norwegian or a Pole or, to be reasonable, since I am English-speaking (and not, please, 'Anglophone'), into an Australian or an American or an Englishwoman.” (Gallant, 1982 [1981]: xiv)

considerações a respeito da posição da escrita de mulheres no Canadá, dado estarmos perante uma escritora e porque a narradora de “Linnet Muir” é também ela uma mulher.

A seguir, focalizarei na temática de “Linnet Muir” – uma autobiografia ficcional estruturada num conjunto de histórias que pode ser considerado um *short-story cycle*<sup>8</sup> –, acerca do desenvolvimento pessoal, psicológico e profissional da sua protagonista; esse desenvolvimento como produto de uma estratégia reativa à uma condição de “migração desamparada” em que o movimento “adiante” é paradoxalmente dependente de uma reformulação do que, em teoria, ficou “para trás”. Logo, como já observado nas notas preliminares, falarei de exílio, principalmente, de um modo figurado e, também, da relação da narradora com os espaços representados nesta narrativa em tom de *memoir*. Esta minha abordagem conotativa do conceito de exílio irá se ancorar nas conjecturas da narradora Linnet Muir que, a partir de deslocamentos espaciais e temporais, parte em direção à reescrita de um destino de cujos termos ela insiste em discordar, pois:

[e]xile is a person; exile is place; it provides the central metaphor for the human experience. And exile, like knowledge of good and evil, is sometimes sought by the exile him or herself. [...] The state of exile contains within it, possibly, the possibility of transcendence. (St. Andrews, 1986: 158)

Quais serão, portanto, as estratégias de transcendência deste estado primordial de exílio? Há a necessidade do retorno à casa, ou a “expulsão do Edén” viabiliza “a perigosa possibilidade do conhecimento do bem e do mal” (St. Andrews, 1986: 160) e redefine os termos desse exílio?

E, de maneira análoga à da temática dos contos, amplificando as questões iniciais desta introdução, pergunto: que intransponibilidades presentes no exercício da tradução também sinalizam um ato de ultrapassagem? Como uma tentativa de responder estas questões, passo então à articulação do teor temático dos contos traduzidos com algumas reflexões teóricas sobre tradução. Gostaria de esclarecer que estas considerações não serão na sua origem de carácter prescritivo, esmiuçadas sob o ponto de vista da poética da tradução, ou do papel do(a) tradutor(a) como agente político, ou tampouco, de questões analíticas de recepção do texto na cultura de chegada – embora, neste último caso, haja sempre considerações a serem feitas aquando de certas decisões linguísticas e semânticas. Falarei, portanto, da tradução como

---

8 De acordo com Gerald Lynch “the emergent genre that occupies the middle ground between the miscellany of stories and the novel, can be categorized as depending primarily for their coherence on either a continuing setting or character.” (in: Gunnars, 2004:2)

uma deslocação de significados, e do processo deste movimento entre línguas e culturas, levando em consideração as características peculiares à linguagem poética e literária.

Por fim, após uma introdução à metodologia adotada para a tradução dos contos, apresento uma seleção de excertos acompanhados dos respectivos comentários sobre as decisões por mim tomadas. Com o isolamento desses casos, tenho a intenção de ilustrar representativamente as ocorrências mais frequentes, em vez de me deter numa exposição pormenorizada de todas as decisões semânticas ou sintáticas. Não há também, esclarecimentos a respeito das intertextualidades presentes – a não ser que as mesmas sejam relevantes aquando de escolhas translatórias –, ou seja, notas do(a) tradutor(a). É o meu desejo e o meu objetivo que as versões traduzidas dos contos mantenham tanto os espaços habitados como aqueles que convidam à participação do leitor. E que, assim, essas histórias de Gallant, ecoando as palavras de quem as escreveu, sejam lidas “against their own time” (Gallant, 1982 [1981]: xviii).

## 2. Mavis Gallant: origens, estilo, temática e contexto

Gallant is placed both within and without the mainstream, liminally situated by gender, genre, and geography, seen as the foreign writer of “home truths,” holding the mirror to a Canadian cultural identity. (Murray, 1990: 102)

Estudos acadêmicos e críticos literários têm situado a escrita da canadense Mavis Gallant – contista prolífica (para a bibliografia selecionada de Gallant, favor ver anexo) com algumas incursões no terreno do romance e do drama<sup>9</sup>, e, também, ensaísta – no terreno do exílio geográfico e figurado<sup>10</sup>; temática esta que se manifesta em narrativas que retratam situações de estranhamento e separação (em relacionamentos entre pais e filhos, amigos, homens e mulheres) e em retratos fictícios e irônicos da experiência de imigrantes e de expatriados ou, simplesmente, daqueles que estão em trânsito no próprio Canadá, nos Estados Unidos e na Europa.

Em contraponto a este determinismo temático surgem, porém, opiniões divergentes sobre a localização histórica do teor literário da sua obra. Teoricamente, porque Gallant começa a publicar literatura no período pós-guerras e por ser uma escritora contemporânea, seria tentador classificá-la automaticamente como pós-moderna. Parte desta categorização se basearia no fato de a maioria das suas personagens serem “restos” do apogeu da modernidade, ou ainda, “either emblems of the shambles of war, or like Gallant's narrators, figures who pick their way through it” (Blodgett, 1990: 4). Porém, Karen Smythe, no seu estudo sobre prosa elegiática<sup>11</sup> e as obras de Gallant, Alice Munro e Margaret Atwood, a considera uma modernista tardia:

Gallant's fiction, though contemporary, is not part of any post-modern agenda. Instead, with her social/moral realism, her focus on the past and on the *interpretation* of the past in the present, Gallant would be better described as a late modernist. (...) As a late modernist Gallant is

---

9 São dois os romances publicados por Mavis Gallant: *Green Water, Green Sky* (1959) e *A Fairly Good Time* (1970). A peça *What Is to Be Done?* foi produzida em Toronto, em 1984.

10 “Did critics instinctively feel that identifying Gallant's most frequent theme as alienation and the breakdown of communication, developed through the metaphor of expatriation, was both inadequate and reductive? In fact, few actually termed expatriation a metaphor, treating instead as unmediated reality.” (Godard, 1990: 76)

11 “The modernists' use of the novel as a form of and for elegy was indeed a ‘novel’ idea. This experimentation culminated in the production of the fictional sub-genre that I call ‘fiction-elegy’, a term that differentiates fiction written in an elegiac form from the broader thematic category of “elegiac fiction”. A sub-genre of the romance novel, such as the elegiac romance, would therefore be an elegiac fiction but not a fiction-elegy.” (Smythe, 1992: 5)

concerned not only with issues of representation but indeed with the project of reading – with reading memory and the past, and with reading responsibly. Her work is usually less formally experimental than that of her modernist predecessors, and it questions the kind of perceptions and representations of the past that a modernist aesthetic tends to produce. (Smythe, 1992: 24)

Ao contrário de Smythe, Barbara Godard vislumbra a possibilidade de uma categorização pós-moderna, tendo em mente que “the role of the reader is foregrounded in Gallant's texts should be underlined.” (1990: 75), e que “identifying Gallant's text as one of bliss, a readerly text, and enrolling it on the lists of postmodernist writings, opens a new perspective on her work.” (1990: 74). Do que Godard fala aqui é da complexidade da escrita gallatiana, deste mover-se entre, como anotado por outros estudiosos, as versões da realidade e a realidade em si, e dos espaços que cria para a leitura de sua obra:

This will become Gallant's characteristic contextual marker of irony, the juxtaposition of oppositional stories that will incite the reader to set in place the work of irony and construct an ironic perspective based on inference of the author's intentions. (Godard, 1990: 82)

Com uma certa margem à especulação, e excluindo temporariamente os aspectos históricos da produção da sua obra, é acertado dizer que a temática gallantiana resulta da sua própria criação familiar: filha única de um inglês e uma anglo-canadense, ela mesma é uma escritora auto-exilada, tendo se mudado, após o seu divórcio, do Canadá para a Europa nos anos 50 e acabado por fixar residência em Paris, França (não sem antes viajar extensivamente pelo continente europeu), para se dedicar integralmente ao ofício da escrita. Nascida em 1922 em Montreal – que é também o cenário dos contos aqui traduzidos –, na província de Quebec, Gallant pode ser hoje, de acordo com Nicole Côté, “partially claimed by the Québec literary establishment” (2002: 1). “Parcialmente” talvez seja um advérbio emblemático da contextualização de Mavis Gallant: é tarefa demasiado complexa situá-la tanto geográfica como literariamente. Porém, ultrapassando essas controvérsias contextuais, a escrita de Mavis Gallant apresenta uma dinâmica particular: é, tanto estilística quanto tematicamente, uma escrita de deslocamentos – estilisticamente, ainda de acordo com Smythe, ela “empregaria estratégias de 'deslocamento' tais como ironia, alegoria e metomínia” (1992: 24).

Como montrealense, Gallant foi desde os primeiros anos de vida exposta a alteridades culturais ou, na melhor das hipóteses, à duplicidade anglo-francófona que prevalece na cidade – e pontua agenda político-cultural do Canadá até os dias de hoje. Gallant foi educada em instituições diversas – dezessete ao todo, o que se deve em princípio ao estilo de vida

itinerário da mãe – o que inclui uma passagem (subentende-se, traumática, e que será referida na série “Linnet Muir”) por um internato religioso, onde a língua corrente era o francês. O uso esporádico do inglês durante esse período viria a ser compensado pelo contato com a literatura nesta língua, consumida desde a infância:

I owe it to children’s books – picture books, storybooks, then English and American classics – that I absorbed once and for all the rhythm of English prose, the order of words in an English sentence and how they are spelled. I was eight before I was taught to write and spell in English in any formal way, and what I was taught I already knew. By then, English was irremovably entrenched as the language of imagination. (Gallant: 2004 [1997]: XVI)

Mavis Gallant é uma cidadã canadense bilíngue – mas não uma “escritora bilíngue”<sup>12</sup>, conforme ressaltado nas notas preliminares – e expatriada na França<sup>13</sup>. Após uma incursão de seis anos no jornalismo – no jornal *Standard* de Montreal, de 1944 a 1950 –, Gallant se estabeleceu como escritora – principalmente, contista – ao ter o seu trabalho impresso, ao longo dos anos, na revista estadunidense *The New Yorker* (o reconhecimento formal da sua obra no Canadá só viria em 1981, com a premiação do *Governor General's Award for Fiction* para *Home Truths*). É de Paris, num período (1950-1953) em que também viveu em Salzburgo, Roma, na Sicília e na Espanha, que Gallant começa a publicar os seus contos na *The New Yorker*: o primeiro deles, “Madeline's Birthday”, em 1951.

Na introdução de *The Selected Stories of Mavis Gallant* (1997)<sup>14</sup>, ela discorre sobre o seu próprio caso de emigração:

By then I was twenty-seven and becoming exactly what I did no want to be: a journalist who wrote fiction along some margin of spare time. I thought the question of writing or stopping altogether had to be decided before thirty. The only solution seemed to be a clean break and a try: I would give it two years. What I was to live on during the two years does not seem to have troubled me. Looking back, I think my entire concentration was fixed on setting off. No city in the world drew me as strongly as Paris. (When I am asked why, I am unable to say.) (Gallant: 2004 [1997]: XII)

---

12 “[I]t has never occurred to me to write in French. In fact, I do not write it at all well; I spell it atrociously and deliberately refrain from improvement. I have to keep a strong writing wall in place or move to a different country. I think, write, and usually dream in English [...]” (Gallant, 1982 [1981]: xvii)

13 “She is Canadian but living in Paris; Canadian although living in Paris; an expatriate and therefore all the more Canadian because living in Paris, and is therefore representative of Canadian literature.” (Murray, 1990: 104)

14 Título britânico e canadense dessa coletânea; nos Estados Unidos, *The Collected Stories of Mavis Gallant* (1996).

Embora “incapaz de dizer” o porquê desta atração pela capital francesa, há uma referência anterior, um pouco mais assertiva, ao motivo da escolha:

Her choice of France, and of Paris in particular, she ascribes to freedom; in her interview with Barbara Gabriel, Gallant explains that felt freer in France because “there was much more openness to women in general.”(Schaub, 1998: 2)

As ambivalências no discurso de Gallant a respeito da sua decisão de emigrar para a França e sobre a localização histórica da sua obra não se repetem na definição do seu estilo, ao menos no que concerne aos estudos críticos da sua obra. Ao falarmos da escrita gallantiana, referimo-nos automaticamente a um estilo notadamente irônico, num texto cuja dinâmica revolve ao redor do “situacional” em vez de se direcionar ao desenvolvimento de tramas e enredos:

Psychological character development is not the heart of Mavis Gallant’s stories, nor is plot. Specific situation development and reconstruction of the state of mind or of heart is, however, the main objective of her short stories. (Merler, 1978:2)

Se esta “reconstrução dos estados da mente e do espírito” reside no âmago da obra gallantiana, a localização no tempo e no espaço, e “não a ação dramática, é a força que guia as suas histórias” (Merler, 1978: 4). Nesta observação de Merler, deparamo-nos já com a primeira justaposição irônica da obra de Gallant: a da localização temporal-espacial (histórica, portanto) em contraponto aos sentimentos ou movimentos – ou ambos – de deslocação dos seus personagens:

Life and history, as Keefer has remarked, happen to Canadians elsewhere, such that Gallant's texts, to speak without generalizing, are continual alibis that forever gloss the official account into a condition of irony, playfully shifting and displacing meaning until the shambles constitute its own economy and polis, and we discover that we are at home wherever we have always been. (Blogdett, 1990: 5)

De um ponto de vista mais contextual, a escrita irônica, no âmbito da qual Gallant é um dos principais expoentes do seu país, representa “um dos modos de discurso de auto-definição utilizados pelos canadenses de língua inglesa”, de acordo com Linda Hutcheon (1991: 3):

As women, gays or lesbians, natives, those of `other` races and ethnicities, or simply as Canadians, we often appear to feel the need to deconstruct as the first step to constructing. It is the deployment of irony, among many other strategies, that helps give satire its ability to break up, in Northrop Frye's terms, `the lumber of stereotypes, fossilized beliefs, superstitious terrors, crack theories, pedantic dogmatisms, oppressive fashions'<sup>15</sup>. (Hutcheon, 1991: 142)

Portanto, essas deslocções semânticas inerentes ao recurso estilístico-retórico da ironia podem, conforme observado por Nicole Côté, ser consideradas, também, uma “variedade de exílio”, pois “produz-se o mesmo sentimento intenso de exílio do significado das coisas” (Côté, Sabor, 2002: 2). Se há um deslocamento constante do significado, se ocorre uma desestabilização da possibilidade de uma unidimensionalidade semântica, então existe, simultaneamente a este processo e a esta dinâmica textual, uma imanência de horizontes hermenêuticos que podem redefinir a ordenação dos espaços da escrita gallantiana.

Ao expandirmos para além das considerações acerca da escrita irônica no cânone literário canadense, é possível indagar: quais seriam os outros espaços nele ocupados pela obra de Mavis Gallant? Onde se situa uma escrita desenvolvida fora do seu país de origem, cuja autora privilegiou uma língua em detrimento de outra (pois estamos aqui diante de uma cidadã e nativa de um país bilíngue)? Porém, antes de explorarmos estes espaços, é necessário fazer um encadeamento com a idéia de imaginação como fonte fecunda da produção literária de um país, e tecer algumas considerações a respeito do que se chama “imaginação canadense”, ou mais especificamente, do seu *background* histórico-cultural.

O primeiro ponto a ser desenvolvido é o da forte tradição do conto canadense – o conto sendo a forma literária privilegiada por Mavis Gallant. E como aqui focalizo mais em “espaços”, há uma conjectura de associação entre o espaço geográfico e esta forma literária. Quando nos referimos ao Canadá, o que temos é um país de amplitudes geográficas, esparsamente povoado, onde, de acordo com Northrop Frye num primeiro momento histórico, “small and isolated communities surrounded with a physical and psychological 'frontier', separated from one another and from their American and British cultural sources”<sup>16</sup> (1971: 225). Esta condição fragmentária da densidade populacional de tal país, causadora de um sentimento de “solidão” geográfica, poderá conter parte da explicação do sucesso da forma do conto no país:

---

15 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York: Atheneum, p.233.

16 A continuação desta citação: “(...) communities that provide all that their members have in the way of distinctively human values, and that are compelled to feel a great respect for the law and order that holds them together, yet confronted with a huge, unthinking, menacing and formidable physical setting – such communities are bound to develop what we may provisionally call a garrison mentality.” (Frye, 1971: 225)

As Frank O'Connor, the Irish short-story writer, once wrote, “there is in the short story at its most characteristic something we do not find in the novel – an intense awareness of human loneliness.” This very awareness characterizes the whole of *In the Village of Viger*, a text which both anticipates postwar modernism and lays the foundation for what Lynch<sup>17</sup> calls the short-story circle in English Canada. (Kröller, 2004: 183)

Ironicamente, apesar da difusão do conto literário no Canadá, parece ser esta a mesma razão da reduzida popularidade das histórias de Gallant em seu país de origem:

Though a prolific and challenging writer since the 1950s, Mavis Gallant has been marginalized in the canon of Canadian literature: only recently has there a flurry of articles and books on her fiction. An obvious reason for this marginalization is that the best work she has produced has been in the form of the short story, long the Cinderella genre of the literary institution, which equates greatness with length. (Godard, 1990: 75)

Há, além da questão formal, uma outra premissa básica em qualquer investigação sobre a Literatura Canadense: não é possível esquecermos o fato de que estamos diante de uma realidade pós-colonial, o que naturalmente implica, em algum momento da história do país, a presença e a influência do cânone (ou cânones, neste caso, embora falemos aqui do contexto anglófono, mais especificamente) da(s) metrópole(s). Por consequência, apresenta-se um ciclo evolutivo, que se inicia com a literatura produzida nos primeiros momentos da colonização (relatos e impressões dos recém-chegados da metrópole, como Susanna Moodie e *Roughing in The Bush*, em 1852), passando pela circulação e consumo da literatura produzida nas metrópoles até chegar ao estabelecimento de uma literatura, por assim dizer, nacional, ainda que pós-colonial<sup>18</sup>. – pois se nacional remete a “nação”, essencialmente, não há desvios para o fato de que a nação canadense se formou a partir de um ato de colonização; não obstante o hibridismo desta cultura não cancela a sua condição de nação.

O caso canadense apresenta ainda uma peculiaridade: além da influência dos elementos culturais e do(s) cânone(s) literário(s) da(s) metrópole(s), remetendo novamente à citação anterior de Frye, (e, por certo, Frye alude tão somente à literatura canadense

---

17 O conceito de “ciclo do conto canadense” proposto por Gerald Lynch será novamente abordado no capítulo seguinte, acerca da temática dos contos da série “Linnet Muir”.

18 “The semantic basis of the term ‘post-colonial’ might seem to suggest a concern only with the national culture after the departure of the imperial power. It has occasionally been employed in some earlier work in the area to distinguish between the periods before and after independence (‘colonial period and ‘post-colonial period’), for example, in constructing national literary history (...)” (Ashcroft, Griffiths, Tiffin: 2005 [1989]: 1)

anglófona) houve – e há – uma permeabilidade latente do Canadá a uma influência outra além da das metrópoles França e Inglaterra: aquela dos Estados Unidos. Historicamente, verificou-se um constante fluxo fronteiriço entre os dois países, mas é sabido que a literatura estadunidense se emancipou com mais vigor, nos interstícios de dois grandes momentos históricos – a Revolução e a Guerra Civil – que é o que, de acordo com Frye, citando Aristóteles, se chama “um período de certa magnitude, em que uma imaginação social tem a possibilidade de criar raízes e estabelecer uma tradição.” (1971: 219)

E é precisamente nos Estados Unidos que os contos de Gallant encontram sua projeção inicial:

Owing to its historic dependence on American magazines as site of first publication, the case of the short story is especially problematic. Like Callaghan during the 1920s and 30s, or like Mavis Gallant during the 1950s and 60s, or like Alice Munro during the 1970s through the 90s, Canadian writers have always sought, and often found, foreign markets for their stories – and for most of the time that has meant US publication. (Kröller, 2004: 184)

Gallant é, conseqüentemente, um exemplo de escritora canadense que editorialmente existe, num primeiro momento, fora do seu país de origem e, também, do por ela escolhido como residência. Parte deste deslocamento mercadológico tem origem no fato de que, embora a forma literária do conto tivesse sido popularizada no Canadá nos anos 50 e 60 por meio de difusão radiofônica (na Canadian Broadcast Company), houve uma hesitação das editoras em publicá-los. Portanto, a obra de Gallant encontra-se numa múltipla situação de exílio: uma escrita sobre exílio, produzida a partir do auto-exílio, retoricamente elaborada de modo a deslocar o significado das coisas, e cuja visibilidade é projetada a partir de um país estrangeiro. Uma escrita que se desloca semântica, linguística e geograficamente.

Se, num certo momento, existiu uma dificuldade de colocação da forma literária do conto dentro do contexto editorial canadense, o mesmo não é aplicável ao posicionamento da escrita feminina no país – e aqui, novamente, o parâmetro comparativo é histórico e fronteiriço:

Possibly the reason for the relative preponderance of women writers in Canada can be found in the different ages in which the two were initially settled: America in the Puritan seventeenth century, English Canada in the nineteenth, the age of the letter and the journal, at a time when many women were already literate. In any case, it's a situation that has persisted until today: the percentage of prominent and admittedly accomplished women writers, in both prose and

poetry, is higher in Canada than it is in any of the other English-speaking countries. The same is true of Quebec, in which some of the first writing was done by nuns who had come to convert the Indians (and where, incidentally, the first English-language novel<sup>19</sup> in Canada was written, also by a woman). (Atwood, 2006 [2005]: 78)

No prefácio do seu estudo crítico sobre Gallant, Danielle Schaub diz que “in her creative sphere, Mavis Gallant takes no notice of academic or feminist issues, and she refuses to address them or even to theorize about her own creative process” (1998: ix). A ausência de um posicionamento “oficial” enquanto escritora feminista, em conjunto com as outras ramificações da temática da ficção gallantiana – que, convém ressaltar, não se restringem a uma focalização sobre as problemáticas do universo feminino –, entretanto, não anulam a ocorrência frequente das questões de gênero nas suas histórias. Principalmente nos anos cinquenta e sessenta, quando nelas se nota “um certo pessimismo quanto aos papéis femininos e as possibilidades de auto-transformação; pessimismo que ela modula, mas a que não renuncia” (Kulyk Keefer, 1989: 153):

Gallant insists that we read every story in *Home Truths* (and, we may assume, in all her other collections) 'against its own time' (HT xviii): in so doing we will recognize in her an intractable 'memoirist' who refuses to allow us to forget what conditions were like for women in the 1940s, 1950s, and 1960s, and how little things have changed for the mass of women despite the progress of feminism. (Kulyk Keefer, 1989: 153-4)

A série de contos aqui traduzida, “Linnet Muir”, ao mesmo tempo ficcional e autobiográfica, é um exemplo desta vertente da temática feminina em Mavis Gallant. Durante a segunda guerra mundial, a narradora Linnet (assim como Gallant) busca a emancipação pessoal e profissional, e a independência de heranças e laços, familiares e sociais:

Gallant appears removed from the project of nature-culture mediation that is central to English-Canadian fiction, and to which women authors have readily been accommodated, but as herself mirror (under a characteristic conflation of a fiction and its writer) she fulfils yet another function traditionally deeded to woman as lover and mother. To image the woman herself as mirror is to see her as bearing cultural value without having cultural and national placement. Thus “Gallant,” as constructed in the criticism and reviews, becomes the site for formation of questions of expression, identity, difference: these may be turned to an examination of the concept of the uncanny itself, and of woman's relationship to knowledge. (Murray, 1990: 103)

---

19 The History of Emily Montague, de autoria de Frances Brookes: “an epistolary novel set in the newly acquired French colony of Quebec.” (Howells in: Kröller, 2004: 195-196)

É sobre a temática desses contos que falarei mais pormenorizadamente no capítulo a seguir.

### 3. Linnet Muir: uma introdução temática

I hold instead of a homeland  
the metamorphosis of the world<sup>20</sup>

Margaret Atwood, no seu estudo temático sobre a Literatura Canadense, diz que “o símbolo central” da ficção produzida no país é “undoubtedly Survival, *la Survivance*” (1972: 32). Após enumerar alguns dos contextos em que esta temática se manifesta, Atwood considera a respeito dos tipos de obstáculos a serem ultrapassados pelo(a) sobrevivente e, também, do resultado do seu feito:

The survivor has no triumph or victory but the fact of his survival; he has little after his ordeal that he did not have before, except gratitude for having escaped with his life. A preoccupation with one's survival is necessarily also a preoccupation with the obstacles to that survival. In earlier writers these obstacles are external – the land, the climate, and so forth. In later writers the obstacles tend to become both harder to identify and more internal: we may call spiritual survive, to life as anything more than a minimally human being. (Atwood, 1972: 33)

Ao deslocarmos o ponto teórico de Atwood para o âmbito da obra de Mavis Gallant e mais especificamente para a série “Linnet Muir” – à qual pertencem os quatro contos aqui traduzidos –, é possível detectar a presença do segundo tipo de sobrevivência: Linnet, a protagonista e narradora da série, passa a sua infância e parte da adolescência no que nos é relatado como um ambiente culturalmente dividido<sup>21</sup> e socialmente permeado pela hipocrisia<sup>22</sup>, em que vive exilada no seio da própria família. É esta condição, este lugar do “não pertencer”, que ela visa ultrapassar (literalmente, ao cruzar uma das fronteiras dos Estados Unidos com o Canadá, após viver temporariamente em Nova Iorque):

20 Nelly Sachs, “Flight and Metamorphoses,” (St. Andrews, 1986: 160)

21 “A sobreposição do francês e do inglês, de católico e protestante na mesma sala – o jeito de ser dos meus pais, e portanto para mim, a vida em si – era tão pouco provável e anormal no clima de Montreal quanto um cardume de peixes tropicais. Somente mais tarde eu viria a descobrir que a maioria das outras pessoas simplesmente flutuava em pequenos tanques musgosos de peixes rotulados “francês e católico” ou “inglês e protestante”, sem nunca imaginar como seria desembarcar em outra margem – ou talvez imaginando, mas pesando os perigos.” (“O Doutor”, p. 41)

22 “Ele passou as costas da mão sobre os meus seios, chamou-me de alguma coisa e afastou-se, devagar. A ira assassina que senti e a repugnância que veio a seguir eram velhas conhecidas. Por anos, haviam sido a minha reação ao que os meus diários chamavam de ‘a hipocrisia deles’. ‘Eles’ era um mundo de gente dissimulada e resmungona, todos mais velhos do que eu. Devo ter substituído toda a forma de agressão por “hipocrisia”, pois não podia me dar ao luxo de sentir medo.” (“Na Juventude Está o Prazer”, p. 4)

Quando o meu trem cruzou a fronteira para o Canadá, esperava sentir um ar ao mesmo tempo de calma, coragem e dedicação, mas as únicas mudanças foram de próspero para maltrapilho, de pintado para não pintado, de sorridente para macambúzio. Estava entrando num país mais pobre e curiosamente vazio, onde os rostos das pessoas não diziam nada. A minha mudança drástica de comportamento se deu com a travessia. Silenciosamente, recitei os votos que tinha preparado por semanas: que não ficaria desamparada novamente, e que não deixaria ninguém tomar uma decisão em meu nome. (“Na Juventude Está o Prazer”, p. 6)

Porém, antes de revelar o que se pode chamar de “destino de Linnet” –, e, desde agora, gostaria de ressaltar que não há uma resolução estável quanto a um desfecho, pois é de um lugar indeterminado que uma Linnet mais velha narra os episódios e impressões da sua infância e do início da sua vida adulta; não sabemos a sua idade ou o seu paradeiro aquando do relato das suas memórias (e esta é uma obra tematicamente de *Künstlerroman*<sup>23</sup>, portanto, bastante específica no tempo e na situação em foco) –, é preciso fazer algumas considerações iniciais a respeito desta série de contos.

Na introdução a *Home Truths*, coleção dos contos “canadenses” de Gallant, em que se insere “Linnet Muir” –, Mavis Gallant nos conta a respeito da concepção de sua narradora:

The character I called Linnet Muir is not an exact reflection. I saw her as quite another person, but it would be untrue to say that I invented everything. I can vouch for the city: my Montreal is as accurate as memory can make it. I looked nothing up, feeling that if I made a mistake with a street name it had to stand. Memory can spell a name wrong and still convey the truth. “*Je suis un mensonge qui dit la vérité.*” That was Jean Cocteau. (Gallant, 1982: xxii)

A narrativa da Linnet criança – os acontecimentos, cenários e lugares por ela descritos, as marcas psicológicas “indelévels”,<sup>24</sup> nela deixadas pelos adultos que protagonizam os seus

---

23 “An important subtype of the Bildungsroman is the Künstlerroman (‘artist novel’), which represents the growth of a novelist or the other artist into the stage of maturity that signalizes the recognition of artistic destiny and mastery of artistic craft.” (Abrams, 1988: 120). Como todo “romance de desenvolvimento”, no entanto, o Künstlerroman mostra esse amadurecimento em contraponto a obstáculos pessoais e, em geral, adversidades oriundas do âmbito social do(a) protagonista. No caso de Linnet, são as formas de digestão desta realidade antagonica e de superação de um destino obtuso que nos são reveladas: “The three stories, in fact, present the stages of independence of Linnet Muir, the realization and assertion of her imagination, an organism that processes, transforms and swallows daily reality”. (Merler, 1978: 15). Os três primeiros contos a que Merler se refere aqui são “Na Juventude Está o Prazer” (1975), “Entre Zero e Um” (1975) e “Variedades de Exílio” (1976). Convém ressaltar, também, que a leitura de “Linnet Muir” enquanto exemplo de tal sub-gênero literário aparece no ensaio “An Intangible Cure for Death by Homesickness: Mavis Gallant’s Canadian Short-Story Cycle ‘Linnet Muir’”, de Gerald Lynch (*in*: Gunnars, 2004: 1-26).

24 Novamente, nas palavras de Gallant, em sua introdução a *Home Truths*, a infância é o período em que se delinea a identidade cultural do indivíduo: “The accident of birth does not give rise to a national consciousness,

anos de formação –, constitui, portanto, “uma mentira que conta a verdade”. Este é, obviamente, um sintagma de natureza paradoxal, mas que pode emprestar uma certa licença poética à memória<sup>25</sup>, valorizando a subjetividade da interpretação dos contextos histórico e familiar da narradora; licença essa que, no caso de Gallant e de Linnet, segundo Janice Kulyk Keefer, valida um registro impreciso com base no argumento da experiência pessoal:

The distinction Gallant has drawn elsewhere between accuracy and truth is worth keeping in mind here: she seems to suggest that memory, especially memory of our own early life – when as she suggests, we have all our wits about us – may lead us to the only truth we are capable: truths not about, but glimpsed through, the prism of our own experience. (Kulyk Keefer, 2001: 15)

Logo, Linnet, anglo-canadense, é uma espécie de alter-ego fictício de Gallant<sup>26</sup>, que circula por uma cidade “fielmente” retratada pela memória da autora – o que acaba por ficcionalizar, também, a própria Montreal. No entanto, a proposta aqui não é a de me estender em paralelismos entre Linnet e Gallant, e sim, de me concentrar na temática dos seis contos que constituem, a partir de um tom de *memoir*, na s reminiscências da primeira, no seu olhar em retrospecto para as circunstâncias de sua infância e mocidade, para o gênese de sua formação como escritora – e, também, para o seu ingresso num mercado de trabalho predominantemente masculino durante a segunda guerra mundial<sup>27</sup> –, e que fizeram-na optar por uma “variedade de exílio” do normativo.

---

but I think the first years of schooling are indelible. They provide our center of gravity, our initial view of the world, the seed of our sense of culture.” (Gallant: 1982: xxii) Em contexto, a autora fala aqui de como não poderia se considerar de outra nacionalidade que não fosse a canadense.

25 Peter Stevens, ao elaborar a respeito da questão do posicionamento de quem observa, percebe, acontecimentos em retrospectiva, fala desta validação: “In the same way, we know that Gallant's stories were written out of an active sense of her past in Montreal. She claims that she did not look anything up; everything was as she remembered it, true or not. The position of the perceiver is always important; not just to try to record everything with accuracy, but also to put down the emotional validity”. (Stevens *in*: Gunnars, 2004:74)

26 Porém, de acordo com Neil K. Besner, ao citar George Woodcock, as semelhanças entre as duas mulheres – que possuem, ambas, nomes de pássaros (*linnet*= pintarroxo; *mavis*=malviz, tordo-branco), o que por si só pode ser revelador de uma certa intencionalidade de Gallant – são mesmo fictícias e relativas: “But these parallels [between the lives and experiences of Linnet and younger Gallant] should not be taken as exact correspondences between fiction and life: citing Linnet's name, George Woodcock remarks that ‘Linnet is about as near to Mavis Gallant as her namesake bird (a modest British singing bird is to the Mavis, which is the Scottish name for the magnificent European song thrush’.” (Besner, 1988: 2)

27 “Story cycles that are Künstlerromane are by definition exploring the ways that the childhood setting – place, time, home, and their relations – makes the writer. As such ‘Linnet Muir’ has also its place in the rich Canadian continuum of short-story cycles unified by place; so much so that I can limit myself here to citing examples of cycles also set in Montreal: the undervalued *Sister Woman* (1919), by fellow Montrealer J.G. Sime, a story cycle whose various portraits of victimized working women in World-I Montreal anticipates that in “*Linnet Muir*” which portrays Linnet's own entry into de patriarchal workplace during World War II; [...]” (Lynch *in*: Gunnars, 2004: 3)

Em concordância com a temática que norteia os outros pontos abordados nesta tese, introduzirei estes contos sob a perspectiva dos espaços físicos e psicológicos, de trânsitos e deslocamentos, e da estratégia de “sobrevivência” da sua protagonista.

É a partir das dinâmicas sincrônicas de cunho político, religioso e cultural da cidade em que nasceu, dos espaços em que habita e se movimenta – ou em que é “confinada”, como durante os anos passados num internato religioso –, que a Linnet-criança perceberá o mundo (mundo aqui, de forma específica, como os contextos da cultura canadense, e de como virá interagir com os habitantes deste mundo), e também, cultivará a determinação em superar tanto as miragens quanto as limitações configuradas por estes espaços. E é aos dezoito anos, na ocasião do seu regresso a Montreal, proveniente de Nova Iorque, que Linnet tem o *insight* a respeito desta distorção causada pela memória e a romantização do passado: é o novo olhar que lança sobre a sua cidade natal, e o perceber das discrepâncias entre as suas reais dimensões arquitetônicas e espaciais e as das suas lembranças, que reforçam a decisão da escrita de uma história pessoal e intransferível. Numa leitura destes espaços como “opressores”, Danielle Schaub faz esta associação entre restrições e possibilidades de transcendência:

Finally, Gallantian polarities involving measures and proportions comprise oppositions such as exiguous and vast, small and big, narrow and wide, close and far, limited and limitless, enclosed and open, fenced in and unfenced. Contrary to the first concept of this binary opposition evidencing the local constriction and narrow-mindedness, the second concept reinforces Linnet's desire to question dogmas, to live freely and fully. In short, the positive polarity of each spatial binary opposition refers to either Linnet's desire to keep body and soul together or to an imaginary/utopian reality; on the other hand, the negative one emphasizes either the latter's real dull counterpart or Linnet's fellow citizens' compliance with the local intolerance. It thus appears from the spatial imagery that any group – be it social, political, religious or linguistic – refuses to accept any intrusion, let alone admit the worth of a custom, attitude or belief different from the age-old approved norm. (Schaub, 1993)

Portanto, a resistência destes “grupos” em relação àqueles e aquelas que, por sua vez, resistem em acatar os seus códigos e normas, em conjunto com os valores coloniais e patriarcais da sociedade canadense da época descrita por Linnet, é que de certa forma a colocam à margem, a exilam do contexto em que ela própria surgiu. Porém, esta não é a sua única “variedade de exílio”: há também o primordial, aquele que a distancia fisicamente e, também, emocional ou psicologicamente, dos pais. O exílio de Linnet é por consequência,

social e familiar, porém, o seu posicionamento e a sua agência são reativos, evoluindo desde um questionamento inato das suas circunstâncias até ao desenvolvimento de estratégias de “sobrevivência” psicológica e intelectual. Logo, em concordância com articulações que farei mais adiante durante a reflexão teórica a respeito de tradução, escolho, como ponto partida da leitura temática e estilística (retórica) desses contos, categorizar a sua protagonista como um(a) assunto/indivíduo “nômade”. A definição de nômade, conforme o estudo de teoria feminista contemporânea desenvolvido por Rosi Braidotti, mais do que remeter à idéia de uma existência itinerante, forma-se antiteticamente ao caráter fixo de “identidade” (embora no caso de Linnet também surja a questão da viagem e da migração):

Not all nomads are world travellers; some of the greatest trips can take place without physically moving from one's habitat. It is the subversion of set conventions that defines the nomadic state, not the literal act of travelling. (Braidotti, 1994: 5)

O exílio aumenta a distorção do real, da memória – amplifica a distância em relação a uma realidade a ser, talvez, esquecida. E que realidade é esta a ser esquecida – a da impossibilidade de pertencer? Mas Linnet não possui a necessidade de pertencer, de ajustar-se a um conjunto de normas e valores considerados por ela, obsoletos; o seu desejo é o de uma trajetória pontuada pela independência e, também, o de “uma verdade com um 'V' maiúsculo” – ainda que esta verdade se baseie, paradoxalmente, nas próprias ambiguidades e opacidades.

Ainda como uma observação pertinente a esta leitura temática, é inevitável constatar que, apesar da rica pormenorização dos espaços internos e externos da Montreal que funciona como pano de fundo para o relato destas memórias, em nenhum momento, deparamo-nos com uma descrição, no mesmo teor, do lar enquanto espaço por ela ocupado com os pais ou a mãe. A casa, perdida nas reminiscências, é mencionada com brevidade, como uma lembrança penosa demais para ser reconstruída:

Eu não acreditava em heranças de propriedade. “Quem herdou a -?” foi algo que não me passaria de novo pela cabeça nos próximos dez anos, quando seria como uma gaveta rapidamente aberta e fechada antes que demônios pudessem escapar. (“Na Juventude Está o Prazer”, p.12)

Uma casa, cuja beleza trouxera lágrimas durante o sono, à qual, durante o sono, eu retornara para a encontrar habitada por estranhos feiosos, ciganos, era uma coisa estreita de pedra com

uma loja no térreo e escritórios acima – se era aquela, pois havia várias parecidas. (“Na Juventude Está o Prazer”, p. 14)

Linnet é portanto nômade, psicológica e espacialmente: desloca-se entre tempos e lugares, busca alternativas de “tornar-se” em meio aos valores do “outro”, redefinindo a significação dos elementos que constituem a sua biografia a partir de uma leitura pessoal das alteridades presentes no que lhe é familiar. Ao acreditar em suas “mentiras verdadeiras”, Gallant/ Linnet (e aqui permito-me associá-las temporariamente, pois é das palavras da Gallant escritora que faço uso) legitima o direito à individualidade intelectual, a uma versão subjetiva do que lhe concerne pessoalmente. Conceitos cuja denotações comumente sinalizam uma função de alicerce na trajetória do indivíduo social – tais como “família”, “nação”, “casa” –, são por ela rejeitados ou revistos. Como por exemplo, a idéia de “casa” em “Variedades de Exílio”: Linnet proclama que lar era algo que existia em sua mente, e rebelasse ideologicamente contra uma das bases do estado patriarcal, que é o cultivo e a propagação de uma mentalidade nacionalista:

A obstinação nacionalista – doença desgastante, crônica e, aparentemente, incurável – me era familiar somente em termos canadenses, e nem sempre reconhecia os seus sintomas. Tudo o que não conseguia decifrar eu transformava em ficção, o que era a minha maneira de desatar nós. No escritório em que trabalhava, eu agora passava a hora do almoço escrevendo histórias sobre exilados. Tentava enxergar Montreal com os olhos de um austríaco e sentir o que ele sentia. Ficava totalmente à vontade com estrangeiros, o que não é surpreendente – a idéia de lar vivia em minha mente. (“Variedades de Exílio”, p.16)

Distanciar-se emocionalmente da pátria-mãe – e aqui, temos um tipo de deslocamento, de alienação emocional consciente – pode, portanto, ser vista como uma decisão de rompimento com o normativo em nome da criatividade, e aqui há uma intersecção com a trajetória de Gallant:

She [Gallant] repeatedly uses her sense of marginalization in Canada as a theme in her of work, especially in the Linnet Muir sequence, in which she expresses most poignantly that 'poetry was leaving' her (*HT*)<sup>28</sup>, that her writing was starting to resemble 'dead butterflies, wings without motion or lift' (*HT*) – an 'artistic sclerosis' resulting from the atmosphere.” (Schaub, 1998: 2)

---

28 Excerto de “Between Zero and One”, in: *Home Truths* (1981)

Nos contos, não há nunca menção à escolha de uma permanência geográfica (além do retorno a Montreal), mas sim, a deslocamentos – como quando a adolescente Linnet muda-se temporariamente para os Estados Unidos da América, onde vivencia uma mentalidade, segundo ela, oposta à canadense – e a sentimentos de alienação:

Parte desta certeza impermeável de que não havia necessidade de dúvida ou indecisão vinha de eu ter vivido em Nova Iorque. Foi lá que, pela primeira vez, ouvi pessoas rindo no cinema. Ainda me lembro da admiração, da excitação, do maravilhamento que senti. Tinha quase catorze anos e nunca em minha vida tinha ouvido as pessoas expressarem os seus sentimentos num lugar público. A reação natural, a maneira como um momento pungente os capturava, mantinha imóveis – tudo isso era novidade. Eu viera direto de Ontário, onde a reação a uma cena de amor era uma espécie de risinho infeliz, enquanto que a imagem de um gatinho ou de um bebê induzia a um longo e monótono “Aaaah”, seguido por um silêncio constrangido. (“Na Juventude Está o Prazer”, p.8)

A informação da passagem de Linnet por Nova Iorque está no primeiro – na ordem de aparição<sup>29</sup> – dos contos em *Home Truths*, “Na Juventude Está o Prazer” (1975), cuja abertura já informa o leitor a respeito de traços da personalidade de Linnet, e de sua orfandade e do seu exílio psicológico:

Meu pai morreu, e então, a minha avó; restou a minha mãe, mas não nos dávamos bem. Eu provavelmente discordava de qualquer um que se achasse no direito de me dar instruções e conselhos. Era raro nos encontrarmos debaixo do mesmo teto, o que era conveniente. Ela me considerara educada e divertida até os meus dez anos que foi quando, dizem, tornei-me atrevida e obstinada. (“Na Juventude Está o Prazer”, p.1)

Aqui, verificamos o outro exílio de Linnet, o psicológico, causado pelas circunstâncias obscuras da morte paterna. Se os primeiros sintagmas já nos informam da orfandade de Linnet, “o meu pai morreu”<sup>30</sup> revela o mote central deste conto, que mostra o retorno da jovem Linnet a Montreal em busca não somente de “um recomeço” como de esclarecimentos

29 A ordem dos contos viria, porém, a ser alterada no subsequente *The Selected Stories of Mavis Gallant* (1996), onde a série começa com a infância de Linnet, portanto, de maneira cronologicamente linear: “What once was the closing story, 'With a Capital T,' is not included at all - a mystery” (Stevens in: Gunnars, 2004: 78), Peter Stevens especula se a exclusão do sexto conto teria alguma relação com o fato do mesmo ter sido o único rejeitado pela revista *The New Yorker*, onde os demais foram inicialmente publicados.

30 Gerald Lynch também dissecou o caráter semântico desta abertura, e do simbolismo de sua recorrência nos demais contos: “The first three words of the first story, 'My father died', signal the start of this quest for the absent father, and the five subsequent stories reconfigure various encounters with him, as short-story cycles ideally do.” (Lynch in: Gunnars, 2004: 6).

a respeito desta perda, pertencente a “um passado onírico”<sup>31</sup>: a busca pelo pai, das respostas em relação à sua morte e o seu desaparecimento da vida de Linnet – uma tentativa de dissolver a perplexidade deste enigma, de encontrar uma resolução para o seu exílio primeiro – *the helpless migration* que ela diz ter sido causada pela morte do pai. Há, talvez, um certo paralelismo entre as lacunas do passado de Linnet em relação à figura paterna, aliadas à sua atitude rebelde em relação à mãe, e a sua própria condição pós-colonial – aquela das ambivalências históricas, desafiadas por um pensamento e uma atitude políticos que reagem a uma marginalidade histórica definida pela aparente superioridade do “Outro”; o “Outro” que está no centro e detém os parâmetros de aceitação e integração – o fato de viver numa cidade cuja estrutura cultural é dicotômica –, literalmente, dividida por um marco topográfico, a Sherbrook Street, que separa as regiões francófona e anglófona da cidade.

Montreal é o local de nascimento de Linnet, um lugar que, apesar do seu multiculturalismo, tem na separação entre as suas duas culturas fundadoras uma situação emblemática. Montreal pode, portanto, simbolizar a nação canadense, de “identidades espaciais” divididas. Consequentemente, temos aqui “um ciclo de contos unificados por um lugar” (Lynch *in*: Gunnars, 2004: 3); neste caso, Montreal, na província de Quebec. Montreal que, paradoxalmente, é a cidade de origem de Linnet, mas onde também se determina o seu exílio primeiro – o familiar, o social e o psicológico. O primeiro conto da série, portanto, mostra o reencontro de Linnet com este espaço citadino, e a sua confrontação com as versões da morte do pai. Em ambas circunstâncias, temos a justaposição do real e do imaginado ou idealizado<sup>32</sup>. A ironia é que, enquanto Linnet redimensiona a cidade em termos mais reais, por sua vez, escolhe como resolução para o enigma paterno uma versão por ela própria confeccionada. Como dirá mais adiante, em “Variedades de Exílio”, Linnet transforma em ficção os nós que não consegue desatar. O encerramento desta história é em tom de alívio, uma declaração de sobrevivência da personagem:

---

31 “Ironically, Linnet's return to Montreal, the city of her childhood, is a journey 'into a new life and a dream past', brought about as much by the agency of memory as by the train propelling her into the dark and the future.” (Kulyk Keefer, 1989: 99). Há uma justaposição tipicamente gallantiana, neste caso, o da imprecisão de um passado envolto em interrogações com a determinação de Linnet em recomeçar a sua vida neste cenário de perdas e opacidades.

32 A coexistência do real e do imaginado é, de acordo com Neil. C. Besner, uma constante na ficção de Mavis Gallant: “Perhaps her most interesting comments in this regard, particularly as they relate to her fiction's tendencies to explore the various connections between people's senses of their past as “true”, “invented”, “real”, or “imagined”, focus on her sense of Canada in the late forties. [...]” (Besner, 1988: 8). Também Barbara Godard aponta para esta característica: “At the centre of Gallant's literary concerns from her earliest writing has been a preoccupation with the tension between appearance and reality.” (Godard, 1990: 73)

The story closes with the word “escape,” and that summarizes what the story is about – Linnet's (and Gallant's) decision to escape from her family ties, something she has already begun through her schooling apart from her family. Eventually, the close of the story also suggests an escape from Montreal, even as she resurrects it as a dream city. (Stevens *in*: Gunnars, 2004:79)

No segundo conto, “Entre Zero e Um” (1975), o espaço físico é fechado – o local de trabalho de Linnet – mas também há o metafórico – trata-se de uma temática literalmente espacial, pois “entre zero e um”, é um lugar, de acordo com Linnet, ocupado pelas mulheres de sua época, mas também pelas crianças, pelos imigrantes por todos aqueles que são excluídos do que se convencionou chamar de “discurso dominante”, dos que não possuem agência – ou cuja agência é limitada por esse mesmo discurso.

Aquilo que Linnet especificamente se recorda é do departamento governamental onde trabalha, e do seu relacionamento com os seus colegas – homens, entre os quais – e, também, com Mrs Ireland, uma mulher com um posicionamento ambíguo em relação às mulheres, ou como anotado por Lynch, uma “proto-feminista”<sup>33</sup>. O “um” é o lugar, segundo Linnet, da passividade e resignação masculina; e é entre este lugar e o niilismo que as mulheres circulam (incluindo ela mesma), por isso ela se recusa a sentar-se junto das suas futuras colegas, como primeiramente mencionado em “Na Juventude Está o Prazer”:

A audácia disso, penso agora: sem um tostão, dormindo num quatinho detrás da cozinha do apartamento sem água aquecida de Olívia, ainda assim, aponte para o outro lado do corrimão de madeira num escritório longo e sem divisórias que talvez fosse me empregar e disse: “Mas eu não me sentarei ali”. Havia garotas *ali*, confinadas como ovelhas. Não pensava que os homens eram melhores do que as mulheres – só que tinham trabalhos mais interessantes e ganhavam mais dinheiro. (“Na Juventude Está o Prazer”, p.7)

Ao final do conto, Linnet expressa o seu receio de permanência neste limbo “entre o zero e o um”, ou mesmo de por ele se deslocar, e nos apresenta esta localidade como um espaço claustrofóbico e exíguo:

Essa negritude, esse escurecer, não eram totalmente Mrs. Ireland, não; acho que tinham a ver com os homens, com quadrados, paredes, limites e números. Qual a sua posição se você se

---

33 “There is much else in this story about the ways in which competitive patriarchy pits woman against woman (Mrs. Ireland, touching the illness metaphor: ‘Girls make me sick’), but what is mainly happening here is a presentation of a constraining world where Linnet feels coerced to choose between the radicalized options of the compromising, sentimentalizing, patronizing Mr Tracy and the hyper-realistic view of the proto-feminist Mrs Ireland. (Lynch *in*: Gunnars, 2004:12)

posiciona sobre o Zero? Como será a passagem entre o Zero e Um? E o que acontecerá no Um?  
 Sim, o que acontecerá? (Gallant, 1985 [1981]: 260)

A seguir, em “Variedades de Exílio” (1976), onde Linnet, a partir do contato estabelecido com Frank Cairns, um homem-remessa – termo que se refere a expatriados expelidos da Grã-Bretanha e enviados às colônias –, reaparece a questão do exílio relacionada aos enigmas psicológicos da figura paterna. A menção a Angus Muir é insinuada, mas por já conhecermos o contexto familiar de Linnet, sabemos que aquele “alguém da família” semelhante a Frank Cairns, é o seu pai. Segundo o observado por Kulyk Keefer:

Between Zero and One' and 'Varieties of Exile' have more to do with the prison of femininity than that of childhood, except in the peculiar involvement Linnet develops with a 'remittance man' – the kind of exiled black sheep she recognizes her own father to have been. (Kulyk Keefer, 1989: 101)

As especulações sobre as circunstâncias do exílio de Cairns apresentam o leitor às conjecturas do exílio de Angus – exílio cuja perpetuidade culmina num destino trágico e irônico, pois o pai de Linnet morre diante da proximidade do retorno ao lar. Portanto, é por meio da personagem Frank Cairns que temos uma reconstrução mais distanciada do *background* do pai de Linnet: a constante referência ao termo “homem-remessa” e o tom quase ensaísta<sup>34</sup>, ao elaborar os fatos e as reflexões a respeito deste tipo de indivíduo e do seu papel no contexto colonial britânico são uma solução metonímica, uma substituição para o que seria uma abordagem sentimental da história da narradora.

Neste conto, novamente nos deparamos com a dialética ficção-realidade, e do papel da ficção na vida de Linnet. Linnet se estende um pouco mais a respeito de seu período “socialista” (este posicionamento político já é mencionado no primeiro conto), e da natureza nômade de sua identidade:

Ele não veria nada. A minha evolução era como um tempo louco: alguns meses, ou mesmo algumas semanas equivaliam a segundas opiniões mais tarde. Eu estava num clima completamente diferente. (“Variedades de Exílio”, p.28)

Além das variedades de exílio do homem-remessa, há aquela metafórica a que Linnet se entrega no final do conto: a da filtração do passado e da sua transformação em ficção. De

---

34 Segundo Peter Stevens (Gunnars, 2004: 80), o tom ensaístico de Gallant teria sido influenciado pelas leituras que a escritora terá feito de Saul Bellow.

acordo com Grazia Merler, o transformar da realidade em ficção é a tônica dos seis contos – portanto aqui vemos repetida a estratégia de sobrevivência que é o “desatar dos nós” de Linnet:

Even through Linnet Muir is perhaps the continuation of Madeline [*Madeline's Birthday*, 1951], even though she is the young girl who detaches herself progressively from her past and her family because she has been hurt and deceived, she is, most of all, a character intent on transforming reality. She acquires her particular vision that will affirm not only her existence, her independence but also her exile. (Merler, 1978: 15)

“Vozes Perdidas na Neve” (1976) é o quarto conto sequencialmente, e aquele em que pela primeira vez vislumbramos a infância de Linnet, e o teor do seu relacionamento com os pais, a avó e a madrinha – personagem que retornará no último conto da série. Aqui, de novo, manifestam-se as justaposições gallantianas: o posicionamento periférico social e familiar das crianças a que Linnet se refere no início é revisto a partir do próprio fato de ser a rejeição de Linnet pela amante do seu pai – e sua madrinha –, que acaba por ser decisiva na escolha daquele a respeito do seu casamento. Há outras justaposições: as ambientações internas e as caminhadas pelas ruas de Montreal, as momentos de proximidade com o pai e a quase completa *separateness* da mãe. Os pais de Linnet também estão exilados, como podemos verificar nos excertos a seguir:

Quando o meu pai e eu comíamos sozinhos, não havia a expectativa de que eu falasse muito, nem que recebesse um grande número de respostas. Após me dirigir a ele por algum tempo, ele às vezes ressuscitava subitamente e eu sabia que estivera num outro lugar. “Claro que estava escutando”, protestaria, e para provar, repetiria as últimas palavras do que eu tivesse dito. Ele raramente estava presente. Não sei onde o meu pai vivia quando estava acordado: simplesmente num outro lugar. (Gallant, 1985 [1981]: 285)

Ele estava, acho, tentando isolar a mulher, mas ao tirá-la da cidade a expôs a um perigo com que, por ser inglês, jamais sonhara: o silvo eletrizante de um trem à vapor noturno, varrendo por sobre um rio congelado, ressoando nas vigas de uma ponte de madeira. De nossos quartos separados, a minha mãe e eu ouvíamos a convocação incomparável, o apelo longo e urgente, singularmente norte-americano. Ela o seguiria, assim como eu, mas separadamente, com anos, desejos e destinações entre nós. (Gallant, 1985 [1981]: 289)

Naquele momento, devia estar numa casa de campo russa, rodeada de uma grande família russa, sobrevivendo a vastas complicações russas. Os campos brancos e planos, além das suas

janelas imaginárias, eram como os campos brancos e planos que teria observado se tivesse olhado para fora. Ela era míope, as pupilas preenchiam-lhe os olhos quando lia. (Gallant, 1985 [1981]: 285)

São os jogos entre proximidade e distância, entre interioridades e exterioridades, que pontuam este conto; as vozes, que lhe dão o título, e se perderam, habitam também um espaço: a neve que poderia simbolizar um mero esquecimento, o espaço monocromático que abafa os sons daqueles ausentes e dos que não têm voz:

In stories spanning the decade 1968 to 1978, including those from the Linnet Muir series, those haunted by monochromatic memories and dreams of the past demonstrate a potential for transformation through imagination and fictionalizing. This transformation is coloured by the vivid and varied palette that Gallant brings to each new story. (Clement, 2000: 151)

Aqui, Gallant desvenda a natureza da relação de Linnet com os pais, e as conotações deste relacionamento – e as suas consequências traumatizantes – amplificam-se no conto seguinte, “O Doutor” (1977), onde ela não apenas reflete sobre a natureza dessa relação familiar, como situa os pais no ambiente social da Montreal da época.

O portanto chamado “centro gravitacional”<sup>35</sup> da vida de Linnet Muir mostrar-se-á instável, precário. Movidos por um conselho do Dr. Chauchard, o médico da família – o “doutor” –, os seus pais a matriculam num internato religioso, um espaço considerado opressor pela Linnet-criança em termos linguísticos, religiosos e disciplinadores. Esta decisão não somente aumenta os sentimentos de exílio dentro do seu próprio círculo familiar, como também resulta numa perplexidade insolúvel na mente de Linnet, conforme visto no primeiro conto da série, ““Na Juventude Está o Prazer””:

O porquê de estes dois descrentes terem desejado uma forte educação religiosa para mim é [um dos mistérios]. (Mesmo na perda de fé, foram diferentes, pois ele era ex-anglicano e ela, ex-luterana, o que não é o mesmo tipo de ateísmo – não, de jeito algum). (“Na Juventude Está o Prazer”, p.15)

Linnet é, ainda, uma criança voluntariosa, extremamente sensível aos dramas vivenciados pelos adultos que a rodeiam:

---

35 Referir novamente à nota número 24.

Inconscientemente, todo mundo com menos de dez anos sabe tudo. Alguém com menos de dez anos pode entrar numa sala e perceber tudo que é sentido, mantido em segredo; contido, em termos de amor, ódio e desejo, ainda que não encontre as palavras exatas para tais sentimentos. Faz parte da imunidade clarividente à hipocrisia com que nascemos, e que desaparece um pouco antes da puberdade. (“O Doutor”, p.40)

A dinâmica e os contextos que caracterizam esses dramas, o nome destes sentimentos são descodificados, a ela revelados, somente a partir de uma visão retrospectiva. Por sua vez, o posicionamento de Linnet, o espaço por ela ocupado por neste mundo adulto, contido numa sociedade em que “a sobreposição de francês e inglês, católico e protestante na mesma sala [o jeito de ser dos meus pais, e portanto para mim, a vida em si] era tão pouco provável e anormal no clima de Montreal quanto um cardume de peixes tropicais”, é portanto marginal, o seu ponto-de-vista é o de quem observa, não participa. O contexto sócio-familiar de Linnet é irônico: ecoando as suas próprias palavras, há uma sobreposição de polaridades culturais em sua sala-de-estar, e esta sobreposição justapõe-se a um contexto em que não há sobreposições, mas sim, uma divisão irrefutável.

Em “O Doutor”, Gallant se utiliza de uma intertextualidade pictórica – o quadro *The Doctor*, de Sir John Luke Fields – que é funcionalmente metafórica e, portanto, estabelece uma correlação objetiva entre o contexto do quadro e não somente o papel que o Dr. Chauchard desempenhará no destino de Linnet – e em reflexões e questionamentos futuros –, com o dos seus sentimentos e percepções acerca dela mesma. O doutor e a criança enferma, no quadro de Fields, são as figuras no *foreground*; os pais estão na penumbra, a habitar um espaço de interrogações, numa relação de distanciamento. Ainda de acordo com a sugestão do próprio título do conto, um dos focos temáticos da narrativa de Linnet (o outro sendo ela mesma) incide sobre o papel ocupado pelo doutor Raoul Chauchard no círculo social dos seus pais – um franco-canadense circulando entre anglo-canadenses – e no seu papel catalisador no futuro próximo da narradora. Há, portanto, por meio deste artifício irônico, uma dupla deslocação emocional: primeiro, objetivamente, pelo quadro, a seguir, vemos um personagem da infância de Linnet no *foreground* – o Dr. Raoul Chauchard, assim como Linnet, um habitante do espaço entre a presença e a ausência: a ironia é que o detentor da cura cria, como já mencionado, a situação traumatizante, um dos gênese do seu exílio emocional. Aqui temos Linnet e o Dr. Chauchard circulando entre as dicotomias linguísticas, religiosas e culturais de Montreal e do Canadá. O exílio de Linnet é desde o princípio repetido: os dos valores que ecoam as culturas matrizes do seu país de nascimento, e a

necessidade de afirmação de uma subjetividade que ultrapasse os seus valores imperialistas e patriarcais.

É possível que, dentro do que se convencionou chamar de ironia gallantiana, e dos seis contos da série “Linnet Muir”, “O Doutor” seja o de estrutura mais complexa, o mais emblemático no contexto de uma escrita de estruturas bipartidas, que conforme anotado por Danielle Schaub, é capaz de refletir todas as divisões vivenciadas pela própria Gallant em seus anos de formação em Montreal:

The resulting awareness that whatever she saw, heard and said could be interpreted in two diametrically opposed manners led her to realize that she herself could not utter, let alone write, anything without having an ironic, inner smile, mirroring the ‘other’ position.” (Schaub *in*: Côté, Sabor, 2002: 14)

No último conto da série, “Com um ‘V’ Maiúsculo” (1978), vemos Linnet aos vinte e um anos, trabalhando como jornalista em Montreal. A primeira parte do relato se dedica a reflexões ensaísticas que questionam a veracidade do que é transmitido em forma de comunicação midiática – de como reordenações sintáticas, metaforicamente, apontam para o que se chama de manipulação da verdade – o que não está totalmente desvinculado da própria relação de Linnet com a sua reconstrução do passado. O comportamento profissional de Linnet dentro de, mais uma vez, um ambiente predominantemente masculino, nos é apresentado na segunda parte do conto. E, por fim, vemos a narradora desta série de volta ao apartamento da madrinha, a quem entrevista para o jornal, e a sua confrontação literal, e pode-se dizer última, com os resquícios do passado. É digno de nota mencionar que, neste encerramento da série, há um eco das ambientações interiores do conto anterior: o vidro fosco, os ambientes antiquados e pouco iluminados, como vemos a seguir (primeiro, em “O Doutor”):

Mas não era possível me escutar em nenhuma língua, porque dois vestíbulos, um após o outro, ficavam no meio do caminho. No primeiro, galochas pingavam num tapetinho, depois, seguia-se um lugar mais aquecido para os casacos. Cada vestíbulo tinha a sua porta, envernizada de modo a imitar os anéis de um tronco de árvore, realçada por uma cena natural feita de vidro fosco: galochas eram desafiveladas sob garças e palmeiras, e camadas de lã úmida despidas sob cisnes flutuando numa paisagem mais próxima à nossa. (“O Doutor”, p.35)

E, no conto final:

Por trás das portas de vidro fosco, como se vazassem de uma banheira intelectual, fluem instruções sobre estilo, ortografia, precauções, calúnia, brevidade, e algo chamado de “regras básicas”. (“Com Um ‘V’ Maiúsculo”, p.54)

O conto e a série encerram com uma reflexão metafórica a respeito da morte da Yorkshire Terrier de Georgie – a última a morrer entre os personagens da infância e juventude de Linnet –, a madrinha, o que de acordo com Lynch, simboliza o final de um olhar retrospectivo e de nostalgia da narradora:

That is what Linnet, and the reminiscent Linnet, and Gallant, do in “Linnet Muir” short-story cycle: symbolically put down the illness of homesickness, which is figured in the dead artist-father and the prison of a colonial Canadian childhood, in home as Montreal, and for the reminiscent Linnet and Gallant, in the young sentimentalizing Linnet herself – and do so mercilessly. (Lynch *in*: Gunnars, 2004: 25)

Com este enterro simbólico do peso dos valores e atitudes – e do destino – de uma geração passada, portanto, ocorre uma também simbólica libertação de Linnet. Desde o primeiro conto, já é sabido que a narradora dessas memórias escapou a estes dois lugares, o figurativo e o real: a infância, como lugar psicológico, e Montreal, como contexto social. Linnet ultrapassa criativamente os espaços exíguos e as prisões que ameaçam as deslocções de que necessita experimentar a fim de continuamente se tornar Linnet. O seu destino ecoa, mas jamais repete, os daqueles que tentaram-na exilar, sem nenhum sucesso, de uma participação autêntica e livre dentro da própria existência.

#### 4. Reflexões teóricas sobre a tradução de “Linnet Muir”: da tradução como uma espécie de nomadismo

La traduction est toujours, je dirais, une espèce d’exil, effectivement, mais dans ce cas-là, ça fait quand même quelque chose de vraiment exceptionnel. Et encore là, c’est une question de regard (Jane Koustas *in*: Côté, Sabor, 2002: 83)

“Linnet Muir”, como já exposto nos capítulos anteriores, é uma série de seis contos narrada em primeira pessoa, um exercício ficcional de escrita de memórias em que a ordenação do tempo e da sintaxe nem sempre é linear. Logo, aquando da sua tradução, esta organização estrutural do texto gallantiano apresenta a tarefa de reescrita de um conteúdo onde a produção de significado ocorre a partir de justaposições, de espaços criados por ambiguidades, de desvios sintáticos e, por vezes, de registos imprecisos da memória. Como na questão colocada por Danielle Schaub durante a mesa redonda sobre a tradução da obra de Gallant, parte do simpósio “*Varieties of Exile*” (1999):

[...] comment, mais comment est-ce que le traducteurs peuvent traduire certaines tournures de phrases? Et je pense en particulier aux changements de temps, aux verbes modaux, qui sont en anglais très riches, qui sont des colles pour nos critiques, parce qu’il nous est déjà arrivé de discuter de l’utilisation de verbes modeaux, et de nous dire: oui mais là, il y a cette nuance-là, où l’on voit vraiment différents niveaux.” (Côté, Sabor, 2002: 88)

Quando falamos de problemas de transposição, das desfamiliarizações e do deslocamento de significado no contexto da obra de Mavis Gallant, cria-se uma analogia quase imediata à temática de sua obra – exílio e deslocamentos. Fala-se de tradução como sendo também uma “variedade de exílio”, neste caso, com referência à deslocação do texto de partida de sua língua e cultura primeiras em direção à cultura e a língua de chegada. Desejo ressaltar que aqui, refiro-me especificamente à “cultura” como um sistema contendor de “língua”, em vez de língua simplesmente, pois a tradução em si não é um processo isoladamente idiomático, de procura por correspondências lexicais e da manipulação de desvios sintáticos – a tradução comporta também as impossibilidades decorrentes do contexto cultural:

As it has been said, translation is always a shift, not between two languages but between two cultures – or two encyclopaedias. A translator must take into account rules that are not strictly linguistic but, broadly speaking, cultural. (Eco: 2003: 34)

Como na resposta de Gallant, quando questionada sobre a possibilidade de ela mesma traduzir os seus textos para o francês:

On n'a pas en anglais ou en français la même conversation. On ne parle pas du même sujet. On ne peut pas. Le plus difficile, c'est d'avoir des conversations bilingues où on est peut-être la seule qui comprenne et qui puisse dire: mais il a dit ceci, non mais ce n'est pas cela exactement. Ou: on ne dirait pas la même chose de la même façon en anglais. Ça se voit, vous comprenez, ce n'est pas simplement la traduction d'une chose à l'autre. C'est le sujet même. Là, je ne vous parle pas de l'écriture, je vous parle de la conversation comme cela. On ne dit pas les mêmes choses. (Côté, Sabor, 2002: 96-97)

No entanto, é evidente que ao traduzir os contos da série “Linnet Muir”, não seria possível “mudar de assunto”, modificar a conversação, mas sim, tentar transmitir o que foi dito no texto de partida com a maior estabilidade semântica possível<sup>36</sup> (digo “possível” num nível mais lexical, tendo em vista a instabilidade semântica da linguagem literária e, tanto mais, na escritura de Mavis Gallant), criando, porém, uma licença tradutória no sentido da reordenação da sintaxe e dos espaços dentro dos enunciados.

#### 4.1. Tradução e Alteridade

No traduzir, há palavras, referenciais, formulações sintáticas que tornam-se – ao levar-se a termo esta analogia entre exílio e tradução – “exilados”. A tradução seria, então, uma espécie de exílio porque, da mesma forma que o indivíduo exilado se adapta mas continua a ecoar o seu contexto cultural primeiro, aquela transporta e recontextualiza: mesmo quando ocorre um favorecimento da cultura de partida, o texto reescrito será lido, assimilado e recebido numa outra cultura, o que o coloca num outro contexto. O exercício translatório,

---

36 Partindo da idéia da arbitrariedade do signo e da desconstrução derridiana “de um significado transcendental” que existiria para além dos sistemas linguísticos, Cristina Carneiro Rodrigues reflete sobre a “impossibilidade da equivalência” no exercício tradutório: “Se os significados são atribuídos em uma rede de diferenças e adiamentos, se a relação entre significante e significado é sempre contingente e dependente do espaço e do tempo, não há como reproduzir incondicionalmente significados em outros sistemas nem como pensar em estratégias equivalentes, pois cada sistema instaura diferentes movimentos entre os signos.” (2000 [1999]: 220-221)

pois, transcende a sua poética, e está sujeito à leitura<sup>37</sup> tanto do tradutor quanto a do leitor, e é na sua leitura que ele primeiro é deslocado, decodificado num outro universo de significantes e significados.

Há, também, uma situação básica de alteridade no exercício da tradução e uma tentativa de se ultrapassar ou reproduzir essa alteridade: há o “original” e o(s) outro(s). Porém, se pensarmos além do caráter divisório e hierárquico<sup>38</sup> desta concepção, pode-se falar aqui, também, em reescrita e transformação. O que, segundo a leitura de Susan Bassnett, emprestaria à tradução um potencial de continuidade, de garantia de sobrevivência do texto de partida em vez de representar uma diminuição ou traição do mesmo. Bassnett articula esta idéia a partir da consideração teórica proposta por Derrida<sup>39</sup>:

Difference is never pure, no more so is translation, and for the notion of translation we would have to substitute a notion of *transformation*: a regulated transformation of one language by another, of one text by another. We will never have, and in fact we never had, to do with some 'transport' of pure signifiers from one language to another, or within one and the same language, that the signifying instrument would leave virgin and untouched. (Bassnett, 1990: 11)

Logo, tanto o movimento de exílio como a tradução são deslocamentos que “transformam”, inserem contextualmente e reescrevem linguisticamente; que interfeririam, respectivamente, com as questões da subjetividade e do conteúdo do texto. Por exemplo, dois dos termos consagrados em teoria da tradução, “texto de partida” e “texto de chegada” apontam para a multiplicação que resulta do traduzir: em vez de um, há dois ou mais textos, o original e o(s) traduzido(s). Multiplicação que, se vista sob o ângulo da transformação, ou como um desdobramento do texto literário quando da sua tradução, pode criar uma margem de questionamento a uma abordagem essencialista do texto de partida; do mesmo como uma entidade fixa, estagnada, a ser meramente reproduzida, copiada. Ancoro esta possibilidade

---

37 A questão da leitura aqui como sendo “bem mais radical do que é possível a qualquer empreendimento teórico aceitar como verdadeiro.” (Godzich in: De Man, 1989: 10), como aquela que “desfaz a continuidade entre o teórico e o fenomenal e obriga, desta forma, a um reconhecimento da incompatibilidade de linguagem e intuição.” A leitura que está também intimamente ligada aos espaços ocupados pela imaginação.

38 As questões hierárquicas entre “original” e tradução são também revistas por Carneiro Rodrigues no seu estudo comparativo entre as linhas de abordagem das questões de equivalência e do papel do tradutor: “À visão tradicional de que o original é hierarquicamente superior e que o tradutor tem que recuperar o universo do autor sobrepõe-se a noção de que tanto o texto de partida quanto a tradução são produtos de uma interpretação, ou seja, ambos são “derivativos”. Não há oposição nem simples complementaridade, há uma complexa relação de mútua dependência. Se a tradução torna possível a sobrevivência do original, este depende dela, não tanto para validar sua importância, mas para criá-la”. (2000 [1999]: 222)

39 Jacques Derrida, *Positions*, trad. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1981). p.20.

aqui ao criar uma segunda analogia, ao comparar o conceito de “original” com o que Braidotti descreve como a concepção deleuziana de “corporalidade”:

The embodiedness of the subject is for Deleuze a form of bodily materiality, not of the natural, biological kind. He rather takes the body as the complex interplay of highly constructed social and symbolic forces. The body is not an essence, let alone a biological substance; it is a play of forces, a surface of intensities; pure simulacra without originals. (Braidotti, 1994: 112)

Essencialismos, analogias e contingências à parte, a própria idéia de “original” pode também ser questionada no que concerne, por exemplo, à linguagem ali presente, do significado que resulta da dinâmica estrutural e estilística do texto. Pois “just as the language of an original literary text will creatively deviate from standard language, so the translation can regard the original as a standard to deviate from [...]” (Boase-Beier & Holman: 1998, 1999c: 13). A tradução literária não é, portanto, como a técnica ou a científica, uma simples transcrição lexical de termos de uma língua a outra, pois parte ela também já de uma linguagem que encontra-se “exilada” do discurso cotidiano e científico, que está, conseqüentemente, “desfamiliarizada”<sup>40</sup>. A desfamiliarização como um processo de deslocamento, portanto, subentende uma conjectura imediata de alteridade e, alteridade com tal, é um espaço de instabilidade, de imanência criativa. Como desenvolve Kaplan, ao discutir as idéias de desterritorialização<sup>41</sup> e a deslocação de indivíduos e identidades:

This defamiliarization enables imagination, even as it produces alienation, ‘to express another potential community, to force the means for another consciousness and another sensibility’<sup>42</sup>,” (Kaplan, 1987: 188)

Conseqüentemente, esta visão que cria uma espécie de licença poética no exercício da tradução literária – a partir do reconhecimento de que há no texto literário espaços a serem preenchidos; de que há uma desfamiliarização da linguagem; de que a mesma possui uma

---

40 Como na concepção formalista do diferencial linguístico do texto literário: “For the Formalists, then, the business of literary studies is to analyze the differences implied in the opposition between practical and poetic language, relying on the concept of defamiliarization to bring those differences into focus. It is only by concentrating on the differential element that literary studies can maintain its specific object of study.[...] Literariness, and not this or that work by this or that author, is the object of literary studies.” (Jefferson, Robey, 1986: 28)

41 “ ‘Deterritorialization’ is one term for the displacement of identities, persons and meanings that is endemic to the postmodern world system. Gilles Deleuze and Felix Guattari use the term ‘deterritorialization’ to locate this moment of alienation and exile in language and literature. [...]” (Kaplan, 1987: 188)

42 Gilles Deleuze, Felix Guattari, “What is a Minor Literature”, in: *Kafka: Towards a Minor Literature*, trans. Dana Polan (Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press, 1986). p. 17.

função poética, e de que o teor de originalidade de um texto de partida é também relativo – , pode também redefinir o papel do(a) tradutor(a).

Retornando à analogia entre tradução e movimento de exílio, seria impossível a “tradução” completa do(a) exilado(a) para o seu novo ambiente cultural: ainda que ele(a) adquira a fluência da nova língua, ainda que ele(a) aprenda a dizer o que acostumou-se a dizer em sua língua nativa numa outra, ainda que ele(a) responda adequada e positivamente ao seu novo contexto cultural, ainda assim restarão lacunas – assim como há espaços vazios no próprio texto literário, aqueles a serem preenchidos pelo leitor. Pois a sua subjetividade impactará num outro conjunto de referenciais e significantes, ao mesmo tempo que este contexto nesta subjetividade impactará.

#### **4.2. Deslocamentos de significado e a tradução de Linnet Muir: o texto nômade**

Portanto, ao optar pela tradução como um movimento que não favorece nem a cultura de chegada nem a de partida, que não tem a pretensão de manter a totalidade – impossível – do que ali está no original – e que mesmo põe em questão a “originalidade” deste original –, ou de transformar e alterar completamente o que ali estava, que não é somente uma transcrição sistemática de um enunciado para uma outra língua, é como dizer que, em vez de um transporte linguístico, temos um deslocamento de significados, do que está ali sendo dito num dado contexto literário e cultural para um outro:

The displacement of meaning, amongst other things, can be seen as unavoidable in literary translation, since meaning is uprooted from its original language: the very singularity of the English idiom (or any other, for that matter) – in which Gallant’s rooted – while calling for a translation, always resists it. (Côté, Sabor, 2002: 2)

Esta “resistência” aponta para o que não é possível traduzir, para o que está nos interstícios de língua e cultura, para o que, sendo uma possibilidade ou uma opção, talvez exigisse “notas do tradutor”. Portanto, num contexto literário, singularidades linguísticas impossibilitam uma transposição literal de um texto de partida numa língua de chegada – quando falamos em línguas e idiomas, falamos de contextos sócio-culturais em que não se diz a mesma coisa da mesma maneira, falamos também dos espaços inabitados presentes, também, no texto de partida.

Consequentemente, a natureza dinâmica e inata dos processos de produção e recepção de significados, mais a abundância de intertextualidades e as eventuais quebras de registro

temporal – entre tantos outros recursos retóricos<sup>43</sup> que enfatizam o tom reminescente de Linnet –, dos contos aqui traduzidos, tornam o desafio tradutório não um mero reescrever do texto “palavra por palavra”, embora tenha assumido um compromisso com as equivalências interlinguísticas sempre que fosse possível.

Segui, pois, um tipo de fidelidade que fosse ao encontro de uma proposta de “transferência” do texto de uma língua à outra, de forma que se mantivessem os processos semânticos, as contextualidades culturais e referências históricas, as desfamiliarizações e usos poéticos da linguagem; concentrei-me, portanto, na qualidade literária do texto, na transmissão da voz de Linnet Muir/Mavis Gallant, “rendendo-me”<sup>44</sup> à sua escrita, e respeitando as lacunas e as estranhezas<sup>45</sup>, conquanto que não houvesse incoerências linguísticas ou sintáticas. Optei por um método que ultrapassasse a sagraçidade do texto de partida, e estive ciente das limitações e do caráter restritivo e irrealista da aplicação do método “palavra por palavra” a um texto de complexidades sintáticas e semânticas, e rico em *witticisms* e jogos de palavras que, contextualmente não encontram equivalências na língua de chegada. Uma reescrita completamente “fiel” ao original seria completamente impossível, pois como na questão colocada por Simon (1996: 12), “quais seriam os padrões de fidelidade diante da presença de indeterminismos da consciência”? Ou ainda:

But what if writing and translation are understood as interdependent, each bound to the other in the recognition that representation is always an active process, that the original is also at a distance from its originating intention, that there is never a total presence of the speaking subject in discourse? If there is no primary meaning to be discovered, if translation is not in thrall to a deep and distant truth, where is fidelity to be grounded? (Simon, 1996: 11)

---

43 Há uma organização cronológica não-linear nessa série de contos: “Because the plot, such as it exists in story cycles, is seldom consistently linear – with time often looping back in itself and dead characters in one story appearing in subsequent stories – and because each story of a cycle retains its integrity, the writer can forego the chronological development inherent in the teleological narrative of the *Künstlerroman* in favour of a more random (and I would say truer to the functioning of memory) account of most significant events in the character’s development.” (Lynch in: Gunnars, 2004:3)

44 “First then the translator must surrender to the text. She must solicit the text to show the limits of its language, because that rhetorical aspect will point at the silence of the absolute fraying of language that the text wards off, in its special manner. Some think this is just an ethereal way of talking about literature or philosophy. But no amount of tough talk can get around the fact that translation is the most intimate act of reading. Unless the translator has earned the right to become the intimate reader, she cannot surrender to the text, cannot respond to the special call of the text.” (Spivak in: Venuti, 2006: 372)

45 Refiro-me aqui, também a questões de estabilidade do significado – é possível apreender a totalidade de um significado? Há um único significado resultante da intenção autoral? - e de contingências não somente textuais como linguísticas, como em Gayatri Spivak: “Language is not everything. It is only a vital clue to where the self loses its boundaries. The ways in which rhetoric or figuration disrupt logic themselves point at the possibility of random contingency, beside language, around language.” (in: Venuti, 2006: 370)

A questão da “fidelidade” aqui, para mim, justificar-se-ia no sentido de tentar manter os recursos utilizados pela autora aquando da criação das dinâmicas do significado em seu texto, do que de tentar reproduzir enunciados idênticos aos do texto de partida ou de explicitar os seus significados. Pois, conforme as considerações anteriores, ao trabalhar-se com o conceito de “significado” dentro do texto literário, há-de se ter em mente que a natureza do mesmo é instável, o que redimensiona a minha “função” enquanto tradutora:

A translator, therefore, is a rewriter who determines the implied meanings of the TL [target language] text, and who also, the act of rewriting, redetermines the meaning of the original.”  
(Álvarez, Vidal *in*: Boase-Beier & Holman: 1998, 1999c: 13)

O tradutor e o ato da reescrita poderiam, por conseguinte, redefinir este conteúdo semântico ao deslocar o texto entre as línguas, as culturas (os contextos):

The multiple dimensions of the translation process are part of what [Barbara] Godard understands as the ‘metonymic or contingent’ nature of translation. According to this theory, translation is not a ‘carrying across, but a reworking of meaning’. Translation is not a simple transfer, but the continuation of a process of meaning creation, the circulation of meaning within a contingent network of texts and social discourses.” (Simon, 1996: 23-24)

Com o texto, desloca-se o seu significado e, com o significado, desloca-se o texto: aqui, há um entrelaçamento, assim como uma contenção mútua e fluente na presença destes dois elementos dentro do texto literário e aquando de sua tradução.

O meu compromisso, portanto, com a qualidade literária do texto encontraria opacidades em sua materialidade: no léxico, na semântica e na sintaxe, no texto na página em si, obviamente escrito numa língua que não a minha – é evidente, também, que não há separação plausível entre o texto e a linguagem, pois o texto existe a partir da linguagem, que o significado é criado a partir do que está ali presente e do que ali está ausente.

Esta sincronidade do presente-ausente é uma conjectura que também se apresenta na condição de exílio: não há subterfúgios ao fato de que “exílio” é uma espécie de conceito que toma forma antiteticamente. Exílio é o que não é mera viagem, é o que implica um deslocamento se não definitivo, ao menos prolongado, onde o sujeito nesta condição se encontra desprovido do que se habituou a chamar de casa, país ou nação. Denotativamente, exílio é a ausência, a distância da casa, do ponto de origem. E ausência da casa normalmente (embora não necessariamente) pressupõe uma necessidade da casa, de um retorno.

Pressupõe: mas, e se avançarmos nesta analogia, e considerando-se que a tradução é uma “espécie”, uma variedade de exílio em vez de exílio pura e simplesmente; e se a redefinirmos como uma espécie de nomadismo?

Esta abordagem portanto se aplicaria ao conceito de texto “exilado” de sua língua de origem. Um texto, traduzido poderia então ser considerado “nômade”, pois transita entre espaços, e enquanto isto, transforma-se: sua subjetividade é de certa forma maleável, fluindo num contínuo processo de “tornar-se”. “Tornar-se” aqui é novamente um conceito deleuziano:

Becoming is neither the dynamic opposition of opposites nor the unfolding of an essence in a teleologically ordained process leading to a synthesizing identity. The Deleuzian becoming is the affirmation of the positivity of difference, meant as a multiple and constant process of transformation. Both teleological order and fixed identities are relinquished in favor of a flux of multiple becoming. (Braidotti, 1994: 111)

É que há uma contingência no texto literário: não há uma única língua para que ele possa ser traduzido e, em qualquer língua para que seja traduzido, não há uma tradução definitiva. Diacronica e sincronicamente; linguística, semântica e hermeneuticamente, o texto literário “torna-se” sucessivamente:

To say that there is no point in travelling to Ireland, Britain or the United States because it has been done so many times before is to proclaim that there is no point in new translations of Molière, Goethe or Cervantes, because they have already been translated. The open-endedness of history is the open-endedness of translation and travel and the need for new translations of time and place is ever present in cultures as they themselves change through time. (Cronin, 2000: 23)

Ora, se a tradução, a transmissão de um conceito instável e fluido – tal qual o significado num contexto literário – não é, também, um processo estável, se ela é por si só um “acontecimento” linguístico com uma legitimidade que transcende a pretensão de transcendência das diferenças entre as línguas – pois está dentro delas<sup>46</sup> –, se a tradução é também um enunciado<sup>47</sup>, então uma tentativa de tradução “palavra por palavra”, ou mesmo,

---

46 “[...] para a dimensão desconstrutivista, a tradução é um acontecimento que deflagra a língua, está entre as línguas e faz parte das línguas”. (Ottoni, 2005: 51).

47 A idéia de tradução como enunciado, enunciação, surge da reflexão de Ottoni a partir de considerações teóricas de Derrida e Foucault a respeito de tradução e a produção de enunciados, quanto à existência ou não de um ou mais enunciados quando da tradução de um texto: “Assim o ato de traduzir é um ato de enunciação que só é interpretado porque há uma relação dissimétrica entre o texto e o tradutor. Essa mesma afirmação pode

de privilegiar quaisquer polaridades (a língua de chegada, a língua de partida, a cultura de chegada, a cultura de partida) no processo translatório de um texto literário é mesmo impossível em sua totalidade.

Expandindo e definindo melhor esta idéia de tradução como acontecimento: há em tradução, conforme as reflexões propostas por Paulo Ottoni, uma situação de “acontecimento” (Ottoni, 2005: 12), um paradoxo inato às conjecturas do texto a ser traduzido e a cultura na qual ele manifestar-se-á linguisticamente de forma diversa: o da situação aparentemente irreconciliável entre os “intraduzível-a traduzir”: dialética que Ottoni chama de *double bind*, e que busca a independência de essencialismos teóricos. Portanto, o texto aqui não é uma entidade sagrada; as línguas envolvidas não são polaridades irreconciliáveis, há, de outro modo, uma conjectura de negociação<sup>48</sup> entre as polaridades envolvidas – de ordem linguística e cultural – no transporte dos contos desde a sua leitura no inglês canadense até à sua reescrita no português do Brasil, dessacralizando assim a visão da tradução como um processo bipartido, renunciando a uma concepção mais fechada, sistemática do processo translatório em si:

A concepção de tradução que eterniza a distinção entre dois pólos antagônicos e opostos, entre língua materna e língua estrangeira, como faz a abordagem estrutural, define a tradução como um fenômeno universal que garante o transporte de significados de uma língua para outra. (Ottoni, 2005: 50)

O que Ottoni faz é comparar esta abordagem sistemática com a desconstrutivista onde “fica abalada a dicotomia, a divisão estanque entre duas línguas” (Ottoni, 2005: 50). A tradução como um exercício que ultrapassa polaridades aparece também em Simon:

The process of translation must be seen as a fluid production of meaning, similar to other kinds of writing. The hierarchy of writing roles, like gender identities, is increasingly to be recognized as mobile and performative. The interstitial now becomes the focus of investigation, the polarized extremes abandoned. (1996: 12-13)

---

servir para a leitura, enquanto enunciação, dada a impossibilidade de se detectar “materialmente” o resultado da dissimetria entre texto-leitor. Assim, a tradução pode ser definida como a materialidade de uma leitura: tradução é enunciação, traduzir é enunciar.” (Ottoni, 2005: 45)

48 Umberto Eco, em *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, fala da tradução como um exercício de negociação, de perdas e ganhos,: “In this kind of negotiation there may be many parties; [...] A translator is the negotiator between those parties, whose explicit assent is not mandatory.” (2003: 6)

Partindo destas considerações teóricas iniciais, resolvi que o meu método de trabalho consistiria em 1) num primeiro esboço, traduzir “literalmente” como leio o texto (porque há esta simultaneidade entre a leitura e a tradução), embora às vezes as inversões sintáticas e substituições semânticas ocorram naturalmente; 2) editar esta primeira versão, reordenando conciliatoriamente – se necessário – os sintagmas de maneira coerente tanto com o texto de partida como com a língua de chegada e, finalmente, 3) decidir quais intraduzibilidades exigiriam soluções contextuais (amplificações, por exemplo) ou que tornariam-se intransponíveis ou que, ainda, poderiam levar a reduções semânticas.

No capítulo a seguir, portanto, a partir de uma seleção representativa, refletirei a respeito de algumas das escolhas por mim feitas durante a tradução dos contos.

## **5. Problemáticas e Ocorrências na Tradução de “Linnet Muir”**

Conforme refletido no capítulo anterior, em tradução literária, em razão da natureza instável do(s) significado(s) produzido(s), é possível dizer que, em cada mudança de frase (ou diante de ambiguidades, escolhas lexicais e uso de figuras de linguagem e de sintaxe), apresenta-se a necessidade de decisões. Algumas destas decisões serão tomadas conscientemente, outras nem sempre terão sido imbuídas de uma intencionalidade imediata – assim como a intencionalidade do autor é discutida, também a do tradutor pode sê-la. Novamente, há-de ser mencionada uma das características primordiais do ato da tradução literária: a da existência de uma sincronicidade de leitura e escrita, que desloca significados entre espaços conhecidos e aqueles das ambiguidades e impossibilidades.

No caso da minha postura metodológica para a tradução destes contos, a de me render ao texto sem me prender a concepções rígidas tais como “texto original”, há concomitantemente ao compromisso com a retórica do texto de chegada, uma licença tradutória quase paradoxal: aquela do manter a literariedade da obra literária em vez do seu traduzir literal. Diante das inúmeras decisões tomadas durante a tradução dos contos da série “Linnet Muir”, fiz, portanto, uma seleção demonstrativa das decisões e problemas encontrados, como vê-se a seguir.

### **5.1. Nomes e pronomes de tratamento**

Para efeito de uniformidade e de coerência, não foram por mim traduzidos quaisquer nomes ou pronomes pessoais de tratamento, como por exemplo, “Mrs. Erskine”. A minha escolha se justifica pelo fato de que, em concordância com a minha postura de não privilegiar totalmente a cultura de partida ou a de chegada, mas sim, negociar as soluções tradutórias em contexto, não tentaria aculturar, ou mesmo “abrasileirar”, as personagens canadenses ou de origem anglófona ou francófona, de “Linnet Muir”.

### **5.2. Witticisms e Jogos de Palavras**

5.2.1. *The birth certificate, which testified I was Linnet Muir, daughter of Angus and Charlotte, was my right of passage.* (Gallant: 1985 [1981]: 220)

A certidão de nascimento, que confirmava que eu era Linnet Muir, filha de Angus e Charlotte, era o meu direito de passagem. (“Na Juventude Está o Prazer”, p. 2)

**Comentário** - Aqui há uma espécie de *pun* – trocadilho –, baseado na homofonia de *right* (direito) e *rite* (rito). Este é um caso que resiste à tradução, pois não é possível reproduzir uma equivalência. Portanto, a tradução permanece literal, o que resulta numa espécie de decalque: em vez da solução, de certa forma, óbvia que seria utilizar “rito de passagem”, resolvi substituir o efeito estilístico do texto de partida por outro de estranheza, já que “direito de passagem” não é uma expressão consagrada na língua portuguesa tal como “rito de passagem”. A estranheza está presente, também, na manutenção na utilização do verbo *ser*, pois não se diz que uma certidão “é” um direito de passagem, mas sim, que “proporciona”, ou “confere”, “igualar-se” (ou qualquer outra escolha verbal para este efeito), neste caso, a um direito de passagem. A minha decisão por “direito” em lugar de “rito” também se explica pela ironia presente no texto de partida: Linnet, agora já distanciada da mãe, e orfã de pai, retorna a Montreal para consolidar a sua independência, e este direito, esse rito de passagem à vida adulta, está vinculado a um documento que a identifica como “a filha de alguém” e como nativa de um país de origem colonial. Há ainda uma observação final: “Rito” não aludiria a um direito, mas “direito”, adjetivado por “passagem” pode aludir a “rito”.

5.2.2. “*Well, Blanchard, what do you want?*”

“*Oh, Mr. Watchmaster – it’s just to tell you I’m going out to look something up.*” (Gallant, 1985 [1981]: 322)

– Então, Blanchard, o que você quer?

– Ah, Mr. Watchmaster – é só para lhe dizer que vou sair para fazer uma pesquisa. (“Com Um ‘V’ Maiúsculo”, p. 55)

**Comentário** – O nome “Watchmaster” é certamente uma escolha lexical alegórica – que brinca com a posição de autoridade do editor de Linnet no *The Lantern* – e para a qual não encontrei equivalência. Traduzi-lo para algo como “Sr. Inspetor” não teria o mesmo impacto alegórico no português do Brasil, pois não há a mesma tradição de formação de sobrenomes que aludam a profissões, como há no inglês e no alemão, por exemplo. Há-de ser levada em conta, também, a minha opção por não traduzir nomes ou pronomes de tratamento.

5.2.3. *So does the fear that the end of hostilities will see them turfed out to make way for war correspondents wearing nonchalant moustaches, battered caps, carelessly-knotted white scarves, raincoats with shoulder tabs, punctuating their accounts of Hunnish atrocities perceived at Claridges and the Savoy with “Roger!” and “Jolly-oh!” and “Over to you!”.* (Gallant, 1985 [1981]: 322)

Assim como o receio de que serão mandados embora após o fim das hostilidades para dar lugar a correspondentes de guerra com bigodes informais, bonés puídos, cachecóis brancos amarrados displicentemente, capas de chuva com ombreiras, pontuando relatos de atrocidades dos hunos, proferidos no Claridges e no Savoy, com exclamações como “Roger!”, e “Jolly-oh!” e “Agora é a sua vez!”. (“Com Um ‘V’ Maiúsculo”, pp 54-55)

**Comentário:** O *witticism* gallantiano demonstra-se aqui na desconstrução que a autora faz do termo *the Jolly Roger*, que é “a bandeira dos piratas”. O sarcasmo se direciona à jovialidade de homens presumivelmente simpatizantes de práticas imperialistas – tais como a ocupação e apropriação de forma violenta de recursos de outros países – ao relatarem as atrocidades da guerra em ambientes tão antagônicos como hotéis sofisticados de origem inglesa e os campos de batalha. Poderia traduzir *Jolly-oh* por “Ah, extraordinário!”, mas decidi replicar a ambiguidade semântica do texto de partida a partir de um empréstimo linguístico da exclamação em inglês.

### **5.3 Desvios e Reordenações Sintáticas**

Aqui, exemplifico algumas reformulações – deslocções – sintáticas, ocorridas naturalmente ou manipuladas a fim de favorecer a fluência dos enunciados e do texto no português do Brasil.

5.3.1. *It was much the way I would be later with men I fell out of love with, but I was too young to know that then.* (Gallant, 1985 [1981]: 218)

Eu viria a ser do mesmo jeito com os homens de quem deixava de gostar, mas era muito jovem então para sabê-lo. (“Na Juventude Está o Prazer”, p. 1)

**Comentário:** Na primeira parte deste período, o sujeito é “*the way I would be later with men*

*I fell out of love with*” e, na tradução, passa a ser Linnet.

5.3.2. *No voices were raised.* (Gallant, 1985 [1981]: 219)

Ninguém levantou a voz. (“Na Juventude Está o Prazer”, p. 1)

**Comentário** – “Vozes não foram erguidas (ou levantadas)” não seria incorreto, mas sintaticamente estranho – estranheza ausente do texto de partida. Portanto, senti a necessidade da inclusão do sujeito indeterminado em substituição ao sujeito “vozes” em inglês.

5.3.3. *She made herself the central figure in loud, spectacular dramas which she played with the houselights on; you could see the audience too.* (Gallant, 1985 [1981]: 230)

Colocava-se no centro de dramas ruidosos e espetaculares em que atuava com as luzes da casa acesas – o público era também visível. (“Na Juventude Está o Prazer”, p.10)

**Comentário:** Uma tradução mais literal de *you could see the audience too* seria “seria possível ver o público também”, ou ainda “podia-se também ver o público”. No entanto, desloquei “o público” para a posição de sujeito da frase.

5.3.4. [...] *an ineptitude so maddening to live with that the Father preferred to shell out forever rather than watch his heir fall apart before this eyes.* (Gallant, 1985 [1981]: 271)

(..) tão difícil era viver com tal inaptidão enlouquecedora, que o Pai preferia uma contribuição financeira perpétua a assistir o desmantelamento do herdeiro diante dos seus olhos. (“Variedades de Exílio”, p. 24)

**Comentário:** Houve uma reestruturação parcial deste período. Primeiro, “inaptidão” transforma-se em complemento verbal em lugar da função substantiva que possui no texto de partida; a seguir, o complemento verbal de *preferred, to shell out*, transforma-se em objeto direto, numa amplificação explicativa. Finalmente, troca-se de objeto direto: em vez de herdeiro, é o desmantelamento do mesmo que realiza esta função.

5.3.5 *On one of those August nights when no one can sleep and the sky is nearly bright enough to read by, I took to the back yard and found him trying to cool off with a glass of beer.* (Gallant, 1985 [1981]: 273)

Em uma dessas noites de agosto em que ninguém consegue dormir, em que a claridade do céu é quase suficiente para que se leia, fui para o quintal e o encontrei tentando se refrescar com um copo de cerveja. (“Variedades de Exílio”, p. 27)

**Comentário:** A “claridade do céu” substitui o “céu que é claro o suficiente para que se leia”.

5.3.6. *I realized how anxious I had been once the need for that particular anxiety was over.* (Gallant, 1985 [1981]: 280)

Percebi o quanto andara ansiosa assim que perdi a necessidade por aquela ansiedade em particular. (“Variedades de Exílio”, p. 30)

**Comentário:** O significado de *was over*, predicado de *the need for that particular anxiety*, desloca-se do final da oração coordenada explicativa para o seu início, mas mantém a sua função semântica.

5.3.7. *The street where Dr. Chauchard lived began to decline around the same time as the popularity of “The Doctor” and is now a slum.* (Gallant, 1985 [1981]: 297)

O início da decadência da rua onde o Dr. Chauchard morava coincidiu com a da popularidade de *O Doutor*, e ela agora é um amontoado de moradias pobres. (“O Doutor”, p. 34)

**Comentário:** Com a troca do sujeito deste período de “a rua em que o Dr. Chauchard morava” por “o início da decadência da rua onde o Dr. Chauchard morava”, há uma reestruturação completa da ordenação sintática, acentuando-se o sentido de decadência, que é sublinhado no final da frase, no “amontoado de moradias pobres”.

5.3.8. *My godmother gave me Scotch in a heavy tumbler and pushed a dish of peanuts towards me, remarking in that harsh evocative voice, “Peanuts are harder to find than Scotch now.”* (Gallant, 1985 [1981]: 326)

Minha madrinha me deu um copo pesado com *scotch*, e empurrou um pratinho de amendoins na minha direção, comentando numa voz rouca e evocativa, “Agora é mais fácil encontrar *scotch* do que amendoins” (“Com um ‘V’ Maiúsculo”, p. 58)

**Comentário:** Aqui, utilizo o recurso antonímico, onde se traduz um termo ou frase pelo seu oposto; neste exemplo, a tradução literal seria “é mais difícil encontrar amendoins do que *scotch*”. O mesmo tipo de procedimento é válido para o excerto abaixo, tanto para *entirely moral* como para *nothing half-hearted*:

*I wondered if going to work for the capitalist press was entirely moral. “Whatever happens,” I wrote, “it will be the Truth, nothing half-hearted, the Truth with a Capital T. (Gallant: 1985 [1981]: 318)*

Perguntava-me se ir trabalhar para a imprensa capitalista não era de certa forma imoral. “O que for que aconteça”, escrevi, “será a Verdade, engajada, a Verdade com V Maiúsculo.” (“Com um ‘V’ Maiúsculo”, p. 51)

#### **5.4. Desvios (Substituições) Semânticas e Contextuais**

No âmbito das impossibilidades ou dificuldades da tradução, há a de encontrar equivalências para termos e expressões da língua de chegada; ou ainda, a necessidade de uma substituição semântica em nome de uma maior naturalidade do discurso – como no ponto anterior, o das reformulações sintáticas. Este é o caso dos exemplos a seguir.

5.4.1. *It took the form of digging into my diaries and notebooks and it yielded, among other documents, a two-year-old poem, Kiplinguesque in its rhythms, entitled “Why I Am a Socialist.” (Gallant, 1985 [1981]: 219)*

Traduziu-se em vasculhar os meus diários e cadernos e produziu, entre outros documentos, um poema de dois anos, Kiplinguesco no ritmo, intitulado “Por que sou Uma Socialista”. (“Na Juventude Está o Prazer”, p. 1)

**Comentário:** Optei por substituir uma tradução literal – “tomou a forma”, para *it took the*

*shape* – por uma com um efeito semântico mais contundente: “traduziu-se”. *It took the shape* aqui refere-se a um sintagma do parágrafo anterior – *her final unexpected upsurge of attention* – que, por sua vez, ecoa o seu predecessor “*she attempted to alter the form*”. É, de certo modo, uma redução semântico-retórica que resulta numa licença poética, mas considero que a minha escolha favorece a fluência do texto em português.

5.4.2. *First it was light chatter, then darker gossip, and then it went too far (he was ill and he couldn't hide it; she had a lover and didn't try); then suddenly it became tragic, and open tragedy was disallowed.* (Gallant, 1985 [1981]: 230)

Primeiro, foram conversas leves, depois, fofocas pesadas, e daí foi tudo longe demais (*ele* estava doente e não conseguia escondê-lo; *ela*, tinha um amante e sequer tentou): de repente, tornou-se tragédia, e tragédias escancaradas não eram permitidas. (“Na Juventude Está o Prazer”, p. 10)

**Comentário:** Há neste período um jogo antitético, utilizado por Gallant para expressar o conteúdo dramático da vida social e privada dos pais de Linnet. Ao justapor *light* e *darker*, Gallant cria um efeito de gradação: as conversas aqui descritas passam de *light* – que na sua sinonímia pode tanto significar “leve” quanto “clara, iluminada” a *darker* – mais escuras, mais sombrias. Como não existe a mesma possibilidade semântica aquando do uso de “leve” em português, fiz uma substituição que resulta no mesmo efeito retórico: leves, pesadas. A seguir, realizo uma segunda substituição: em lugar de *open*=abertas, optei por “escancaradas”, que em português é uma escolha adjetiva um pouco mais extrema, mas mais corriqueira e que se harmoniza melhor com o substantivo “tragédia”, enfatizando também, como no texto de partida, o contraste entre a situação ambígua do casamento dos pais de Linnet e da possibilidade de sua exposição no âmbito social em que circulavam.

5.4.3. *And the Americans, who came in with their arms full of every stitch they could spare, would urge them, the Canadian matrons, to stand fast on the cliffs, to fight the fight, to slug the enemy on the landing fields, to belt him one on the beaches, to keep o keep going with whatever iron rations they could scrape up in Bronxville and Scarsdale;”* (Gallant, 1985 [1981]: 221-222)

E os americanos, que chegavam com os braços carregados de tudo de que dispunham,

incitavam-nas, as matronas canadenses, a manterem-se resistentes nos penhascos, a entrar na briga, a golpear o inimigo nos campos de pouso, a espancá-los nas praias, a continuar coletando o máximo de suprimentos de emergência possíveis em Broxville e Scarsdale; (“Na Juventude Está o Prazer”, p. 3)

**Comentário:** Duas substituições semânticas ocorrem neste excerto. A primeira, devido à ausência de um termo equivalente para *every stitch they could spare*, que aqui é traduzido para “tudo de que dispunham”. A seguir, um termo utilizado durante a segunda guerra, *iron rations*<sup>49</sup>, teve de perder a sua especificidade e ser traduzido por “suprimentos de emergência”. Uma outra solução seria o uso de uma nota da tradutora, mas como este não foi um procedimento empregue nos outros casos da tradução, houve a necessidade de uma relativa perda contextual.

5.4.4. *My objection wasn't to “He didn't do anything big” but to Ross-Colby's way of turning the dead into thistledown.* (Gallant, 1985 [1981]: 231)

A minha objeção não foi ao “ele não fez nada de grande”, mas ao jeito como Ross-Colby transformava os mortos em insignificâncias. (“Na Juventude Está o Prazer”, p.11)

**Comentário:** Em lugar de “lanugem de cardo”, traduzi *thistledown* por “insignificância” que é o significado da expressão utilizada por Gallant. A minha decisão se baseia no fato de que, primeiro, este não é um termo consagrado (tampouco as nomenclaturas “lanugem” e “cardo”) no português do Brasil; segundo, de que não há expressão semelhante condizente com este contexto. Esta solução se repete em “Variedades de Exílio”, pois há uma reprodução desta imagem e metáfora, para algo sem peso ou relevância (convém ressaltar, também, que *thistledown* e *dandellion* são duas espécies botânicas praticamente idênticas):

*But his young, once they came up against it, were bound to observe that their concrete base was the dandelion fluff of a banker's order, their commodity nothing but “life in England before 1914”, which was not negotiable.* (Gallant, 1985 [1981]: 270)

---

49 “Iron rations: The so-called 'Iron Ration' comprised an emergency ration of preserved meat, cheese, biscuit, tea, sugar and salt carried by all British soldiers in the field for use in the event of their being cut off from regular food supplies” (In: <http://www.firstworldwar.com/atoz/ironration.htm>)

Mas os filhos, uma vez confrontados com isto, estavam destinados a observar que sua real base concreta era a insignificância de um depósito bancário, a sua comodidade, a “vida na Inglaterra antes de 1914”, o que não era negociável. (“Variedade de Exílio”, p.24)

5.4.5. *It sounds like a story about the old and the stale, but she and my father had been quite young eight or ten years before.* (Gallant, 1985 [1981]: : 230)

Pode soar como saudosismo, mas ela e meu pai tinham sido bastante jovens oito ou dez anos antes. (“Na Juventude Está o Prazer”, p.10)

**Comentário:** Não foi possível encontrar uma metáfora semelhante a *the old and the stale*, e tive, portanto, de traduzí-la pelo seu significado e numa forma mais concisa: *a story about the old and the stale*=saudosismo. O mesmo se aplica ao exemplo a seguir – de novo, uma tradução da metáfora –; neste caso, a expressão sem uma equivalência é *to unravel and knit up*, mas a versão traduzida é um pouco mais extensa e explicativa:

*Of course the children were guilt-drenched, wondering which of the six traditional crimes they ought to pin on their father, what his secret was, what his past included, why he had been made an outcast. The answer was quite often “Nothing, no reason”, but it meant too much to be unravelled and knit up.* (Gallant, 1985 [1981]: 271)

É claro que as crianças viviam afogadas em culpa, imaginando qual dos crimes tradicionais atribuiriam ao pai, qual era o seu segredo, o que o seu passado incluía, o porquê de ele ter se tornado um pária. A resposta era frequentemente “Nada, razão nenhuma”, mas dava trabalho demais esmiuçar e, depois, reconstituir a história. (“Variedades de Exílio”, p. 25)

5.4.6. *Perhaps it was simply a scene from a three-decker novel, even a joke.* (Gallant, 1985 [1981]: 296)

Talvez fosse apenas uma cena de um romance vitoriano, ou mesmo, uma brincadeira. (“O Doutor”, p. 33)

**Comentário:** *Three-decker novel*: “uma obra literária em três volumes, termo que quase que exclusivamente usado para descrever romances vitorianos do final do século dezenove”.

(www.abebooks.com). Sendo este um termo que não encontra equivalente no mercado editorial brasileiro, resolvi empregar apenas o adjetivo “vitoriano” (em vez de “um romance vitoriano em três volumes”), que, embora exclua uma característica peculiar a este tipo de edição literária - a publicação em três volumes -, mantém a contextualização histórica da mesma.

5.4.8. *The street where Dr. Chauchard lived began to decline around the same time as the popularity of “The Doctor” and is now a slum.* (Gallant, 1985 [1981]: 297)

O início da decadência da rua onde o Dr. Chauchard morava coincidiu com a da popularidade de *O Doutor*, e ela agora é um amontoado de moradias pobres. (“O Doutor”, p. 34)

**Comentário:** *Slum*=favela, conglomerado de habitações precárias. “Favela” não poderia ser a minha escolha final, pois não é ao conceito de “favela” – tal como conceito de habitação no contexto sócio-cultural do Brasil, como um aglomerado de casas construídas à base de materiais precários – que a narradora se refere, mas sim, à decadência de casas que outrora foram mais dignas e apresentáveis. Tive, portanto, que fazer uma amplificação mais condizente com a imagem apresentada por Linnet/Gallant. No entanto, *slum* aparece em outro excerto deste conto, e desta vez, sim, a imagem referida encontra uma correspondência semântica no conceito brasileiro de “favela”:

*To a visitor Marigold was a slum of empty boxes, serving trays, bottles, silver paper, overturned chairs, but these were streets and houses, churches and convents, restaurants and railway stations.* (Gallant, 1985 [1981]: 311)

Para os visitantes, Malmequer era uma favela de caixas vazias, bandejas, garrafas, papel laminado e cadeiras de cabeça para baixo; mas essas eram ruas e casas, igrejas e conventos, restaurantes e estações ferroviárias. (“O Doutor”, p. 46)

5.4.9. [...] *and who has established clerical influence in the saddle as firmly as it now sat upon Quebec* (Gallant, 1985 [1981]: 299)

(...) e que tinha mantido firme a influência eclesiástica que permanece até hoje em Quebec. (“O Doutor”, p. 36)

**Comentário:** Novamente, por questões de fluência do enunciado, considereei adequada uma tradução do uso metafórico de “sela”.

5.4.10. *I would be found reading or painting or “building”, which meant the elaboration of a foreign city called Marigold that spread until it took up a third of my room and had to be cleared away when my back was turned upon which, as relentless as a colony of beavers, I would start building again.* (Gallant, 1985 [1981]: 311)

Encontrariam-me lendo, pintando ou “construindo”, o que se referia à elaboração de uma cidade estrangeira chamada Malmequer, que se espalhou ao ponto de dominar um terço do meu quarto e tinha de ser varrida quando eu estava de costas, no que eu, implacável como uma colônia de castores, começaria a construir de novo. (“O Doutor”, pp 45-46)

**Comentário:** *Marigold*: no português do Brasil, “tagetes” ou “cravo-de-defunto”. Optei pela tradução portuguesa, pois o efeito poético, em conjunção com uma relativa semelhança ortográfica, é mais acentuado com o uso de “Malmequer”. “Tagetes” é um termo um tanto obscuro no léxico brasileiro, e “cravo-de-defunto”, uma opção quase antagônica à do texto de partida. “Malmequer” imediatamente remete à brincadeira que se faz com o despetalar das flores – “bem me quer, malmequer” – e é uma escolha condizente com sentimentos de rejeição, relativo aos pais, vivenciados pela Linnet-criança.

## **5.5. Contextuais (Intertextualidades idiomáticas)**

5.5.1. *In my journals I called other girls “coolies”<sup>50</sup>. I did not know if life made them bearers or if they had been born with a natural gift for giving in. “Coolie” must have been the secret expression of one of my deepest fears.* (Gallant, 1985 [1981]: 226)

Nos meus diários, chamava as outras garotas de “trabalhadoras chinesas”. Não sabia se fôra a vida que as fizera tolerantes, ou se tinham nascido com um dom natural para a desistência. “Trabalhadoras chinesas” devia ser a expressão secreta de um de meus medos mais profundos. (“Na Juventude Está O Prazer”, p. 7)

---

50 De acordo com o Dicionário Michaelis: *coolie*=trabalhador hindu ou chinês.

**Comentário:** Não há um termo equivalente a *coolie* no português do Brasil – muito provavelmente porque “trabalhadores chineses e hindus” não fizeram parte do contexto histórico do país como no caso do Canadá e outras nações do Império Britânico; além de, num contexto contemporâneo, *coolie* ser considerado um termo racial pejorativo, revelador de uma mentalidade etnocêntrica. A tentativa de encontrar uma equivalência no contexto histórico-cultural do Brasil tal como “escravas” funcionaria apenas parcialmente: haveria, claro, um entendimento imediato do significado, da idéia de “submissão”; porém, embora sejam conotativamente próximos, os conceitos de “trabalho escravo” e “trabalho opressor e mal remunerado” não possuem a mesma denotação. É digno de nota, também, que poderia ter escolhido “trabalhadoras hindus” – pois afinal, *coolie* refere-se a ambas nacionalidades –, mas o fato de ter havido uma presença significativa de imigrantes chineses no Canadá na primeira metade do século vinte<sup>51</sup> acabou por definir a minha escolha.

5.5.2. *Presently the coat would come off, revealing a handwoven tea-cosy sort of garment – this at a time when every other woman was showing her knees.* (Gallant, 1985 [1981]: 303)

Pouco depois, o casaco seria tirado, revelando uma indumentária feita à mão, como uma peça de crochê – isto numa época em que as mulheres já mostravam os joelhos. (“O Doutor”, p. 39)

**Comentário:** Uma *tea-cozy* é uma peça de crochê, utilizada para decorar a tampa de bules de chá. Como não há existe um termo específico para tal peça no léxico brasileiro, resolvi usar “peça de crochê”, em vez de amplificar em demasia a tradução com algo como “como peças de crochê usadas para decorar a tampa de bules de chá”.

5.5.3. *I met by accident years after Dr. Chauchard’s death one of Mrs. Erskine’s ex-minnesingers, now an elderly bachelor.* (Gallant, 1985 [1981]: 313)

Ao acaso, anos depois da morte do Dr. Chauchard, encontrei um dos ex-trovadores de Mrs. Erskine, agora um velho solteirão. (“O Doutor”, p. 49)

---

51“Between 1900 and 1914, when immigration was shut off because of the war, more than one million Britons arrived. In addition, 110 000 Italians, 65 000 Jews, 95 000 Poles, 85 000 Russians, and 50 000 Ukrainians, as well as tens of thousands of Germans, Chinese, Finns, Hungarians, Japanese, Swedes, Slavs, and others settled in various parts of the country.” (Abella, Bercuson, Brown, Granatstein, Neatby, 1986 [1983]: 249-250)

**Comentário:** Devido a uma certa obscuridade do termo *minnesingers* (trovadores alemães do século doze), e para um efeito mais imediato de reconhecimento do sarcasmo contido no uso dessa expressão, realizei aqui uma redução semântica. A não-tradução do termo pediria, talvez, uma nota de tradutor, o que não considerarei necessário, já que é mantido o significado da idéia transmitida por Gallant.

## **5.6. Empréstimos linguísticos**

Dois exemplos de excertos em que não houve a tradução do(s) termo(s) em inglês. Gostaria também de ressaltar que, embora não sejam casos de empréstimo linguístico, que não foram traduzidas as passagens referidas em francês e impressas em itálico – porque não há tradução, tampouco explicação, das mesmas no texto de partida.

5.6.1. *By “on my own” I don’t mean a show of independence with Papa-Mama footing the bills: I mean that I was solely responsible for my economic survival and that no living person felt any duty toward me.* (Gallant,1985 [1981]: 219)

E “só” aqui não significa um *show* de independência patrocinado pelo papai e pela mamãe – quero dizer que era a única responsável pela minha sobrevivência econômica e que nenhum ser vivo sentia ter alguma obrigação em relação a mim. (“Na Juventude Está o Prazer”, p. 2)

**Comentário:** *Show* é um empréstimo linguístico já consagrado no léxico brasileiro.

5.6.2. *I was no longer attracted to refugees. They were going through a process called “integrating”. Some changed their names. Others applied for citizenship. A refugee eating cornflakes was of no further interest.* (Gallant,1985 [1981]: 281)

Não me sentia mais atraída por refugiados. Estavam passando por um processo chamado “integração”. Alguns mudaram de nome. Outros se candidataram à cidadania. Um refugiado comendo *corn flakes* não me despertava mais interesse. (“Variedades de Exílio”, p. 32)

**Comentário:** *Corn flakes* poderia ser traduzido por “cereais” ou “cereais matinais”. No entanto, este tipo de cereal é conhecido por *corn flakes* no Brasil, devido a uma variedade de

uma marca famosa. Por isso, e também pelo norte-americanismo deste substantivo composto, e o efeito irônico que causa quando próximo à palavra refugiado, optei pela sua não-tradução.

### **5.7. Impossibilidades tradutórias**

Dos casos que resistem à tradução; conforme mencionado no subtítulo, em que não há possibilidade de exatidão na equivalência.

5.7.1. *Pas si fort* was something she repeated to me so often when I was small that my father had made a tease out of it, called “passy four”. From a tease it became oppressive too: “For the love of God, Linnet, passy four.” (Gallant, 1985 [1981]: 227)

“*Pas si fort*” era algo que repetia para mim tão frequentemente quando era pequena, que meu pai fez disso uma piada, chamando-o de “passiflora”. De piada passou a repressão também: “Pelo amor de Deus, Linnet, passiflora.” (“Na Juventude Está o Prazer”, p. 8)

**Comment:** Este é um excerto que, num primeiro momento, resiste à tradução. Pois, o que temos aqui é uma brincadeira fonética, onde o pai de Linnet repete a expressão em francês – *pas si fort* = *not so strong*, “sem exageros” – com a sonoridade da língua inglesa (*passy four*), e o resultado é uma anedota particular. Como *passy four* aparentemente não significa nada em inglês, pensei em utilizar um *nonsense* semelhante: passiflora. Pois passiflora é uma planta de propriedades calmantes, portanto, resultaria também numa brincadeira, ainda que de teor um pouco distinto, com *pas si fort*.

5.7.2. [...] *so strong had been paternal pressure against the hard Canadian “r”, not to mention other vocables:*

“*A-t-e is et darling, no ate.*”

“*I can’t say et. Only farmers say it.*”

“*Perhaps here, but you won’t always be here.*”

(Gallant, 1985 [1981]: 271)

(...) pedindo desculpas com um sotaque que somente aulas de eloquência seriam capazes de mudar, tão forte fora a pressão dos pais contra o acentuado *r* canadense (sem mencionar outros vocábulos):

– *A-t-e é et*, querido, não *ate*.

– Não posso dizer *et*. Só fazendeiros falam assim.

– Aqui, talvez, mas você não vai ficar aqui para sempre. (“Variedades de Exílio”, p. 23)

**Comentário:** A opção mais complexa seria encontrar um equivalente regional do Brasil para a diferença de sotaques aqui estressada. No entanto, este é um artificialismo que contradiria o excerto que antecede o diálogo: fica explícito que Linnet fala de um contexto de sotaques anglófonos e canadenses. Mantive em inglês, portanto, as palavras que a narradora utiliza para demonstrar as diferenças entre estes sotaques.

5.7.3. *Once in a book I lent him he found a scrap of paper on which I had written the title of a story I was writing, “The Socialist RM,” and some scrawls in luckily, a private shorthand of mine. A perilous moment: “remittance man” was a term of abuse all over the Commonwealth and Empire.*

“What is it?” he asked. “Resident Magistrate?”

“It might be Royal Marine. Royal Mail. I honestly don’t remember. I can’t read my own writing sometimes.” *The last sentence was true.* (Gallant, 1985 [1981]: 273)

Certa vez, ele encontrou um pedaço de papel num livro que lhe emprestei, onde tinha escrito o título de uma história. “O HR Socialista” e rabiscado algo – por sorte – numa taquigrafia particular. Foi um momento perigoso: o termo “homem-remessa” era um insulto em todo o Império e Comunidade britânicos.

– O que é isso? – perguntou – Honrado Rebelde?

– É capaz que seja isso. Ou talvez Homem Rebelde. Sinceramente, não me lembro. Não consigo entender a minha letra às vezes – a última sentença era verdadeira. (“Variedades de Exílio”, p. 25)

**Comentário:** A princípio, estas duas iniciais não apresentam a possibilidade de tradução para o português numa mesma espécie de contexto do original em inglês. Não é possível traduzir esta passagem e obter uma equivalência pormenorizada – *Royal Mail* (Correio Real), *Royal Marine* (Marinheiro Real). Não havia, também, a possibilidade de eliminação, pois é uma

passagem importante, a ser referida no final do conto<sup>52</sup>. Tive, portanto, de realizar uma redução, de equivalência inferior.

5.7.4. *“Tell me again,” my entranced mother would ask. “How do you say ‘squab stuffed with sage dressing’?”*

*“Charlotte, I’ve told you and told you. ‘Pouthin farthi au thauge.’*

*“Thankth,” said my mother. Such was the humour of that period. (Gallant, 1985 [1981]: 309)*

– Me conta de novo – a minha mãe, em transe, perguntaria – Como você diz “pombo recheado com molho de sálvia”?

– Charlotte, já te disse uma milhão de vezes. *“Poufin farfi au fauge”*.

– Obrigada – dizia a minha mãe. Assim era o humor daqueles tempos. (“O Doutor”, p. 45)

**Comentário:** O efeito cômico desta passagem é obtido pelas aliterações em francês adulterado e em inglês, e não pode ser reproduzido na sua totalidade em português – isto porque não seria possível repetir a aliteração na tradução do excerto do inglês para o português, principalmente no encerramento do diálogo. Procurei mesmo um equivalente, mas por causa da repetição da aliteração no francês, não haveria uma solução completamente satisfatória. Troquei, também, os *th*'s (que não são, em rigor, do francês, mas aqui utilizados por Mavis Gallant para sinalizar o ceceio de Mrs. Erskine a partir de uma sonoridade mais familiar ao inglês) do enunciado em francês pelos “efes”, por ser este o equivalente fonético mais próximo ao *th* em português – o que não ocorreu, por razões óbvias, no caso de *thankth*=obrigada.

5.7.5. *Ruby played the cast-off fiancée from the heart: “Don't chew men ever know what chew want”?* (Gallant, 1985 [1981]: 312)

Ruby fazia o papel da noiva abandonada com sentimento: “Vocês homens nunca sabem o que querem?”. (“O Doutor”, p. 46)

---

52 “Na cesta de piquenique que usava para guardar diários e cadernos, encontrei um envelope cor-de-manilha, com a inscrição “Lakeshore”. Continha várias versões do “HR Socialista” e algumas outras coisas que pareciam ter sido traduzidas do russo por Constance Garnett.” (VE)

**Comentário:** De novo, não há possibilidade de reprodução da brincadeira fonética com o sotaque de Ruby, a não ser que optasse por um sotaque regional brasileiro. Este efeito, por conseguinte, desaparece na tradução.

### **5.8. Tradução de intertextualidades**

Por fim, foram por mim traduzidas todas as intertextualidades possíveis, tanto as de procedência literária como as pictóricas, como em *The Angelus*=O Ângelus, por exemplo. Nos casos em que há uma versão consagrada no português do Brasil, esta foi sempre a primeira escolha; de outro modo, as traduções foram de minha autoria.

## 6. Conclusão

Numa tentativa de descrição metafórica do exercício tradutório, Mavis Gallant (notoriamente avessa à tradução da sua obra para o francês<sup>53</sup>, o que inclui a possibilidade dela própria fazê-lo) vê a tradução como uma atividade que pode, em alguns casos, revelar-se inferior à da escrita:

Translation is a painting on which they [the translators] outline in thick black crayon the design. But this may not be the most important thing about a work of art. The design is nothing without the colours. A translation of this kind runs the risk of being stark. (Gallant *in*: Woodsworth, 1988: 55)

A utilização do adjetivo “*stark*” é emblemática de uma imagem de rigidez que pode, com frequência, ser associada à tradução que, por sua vez é, na sua etimologia, um ato de deslocação – aqui, conseqüentemente, apresenta-se um paradoxo, transferível também à justaposição da natureza da linguagem poética e literária com a do resultado obtido aquando do emprego de uma metodologia rigorosa e científica no traduzir. A tradução desloca o texto literário em direção a uma outra língua e cultura, mas não é apenas uma busca de correspondências linguísticas ou um transporte em si: é um exercício de negociações entre polaridades (e não uma disputa de poder entre as mesmas); um esforço que visa manter os processos de produção de significado – o significado estando ele próprio sujeito à “arbitrariedade do signo” e às contextualizações múltiplas da leitura –; um ato “transformador”.

Nas questões por mim colocadas no início deste trabalho propôs-me, portanto, investigar a natureza desta deslocação semântico-linguística e, de modo prático, verificar, também, se seria plausível ultrapassar uma suposta “rigidez” ao traduzir um *corpus* cuja autora aborda a tradução, é pertinente dizer, com relativa desconfiança quanto à sua capacidade de nivelar-se ao ato da escrita “original”. É digno de nota que este *bias* não é exclusivo de Gallant: apenas nas décadas mais recentes houve uma revisão do papel da tradução e do seu lugar na hierarquia do universo literário – como na teoria polissistêmica de

---

53 “There is no precise equivalent for much of anything between English and French, and that is why translations almost inevitably fall short. I cannot imagine any of my fiction in French, for it seems to me inextricably bound to English syntax, to the sound, resonance, and ambiguities of English vocabulary. If I were to write in French, not only would I put things differently, but I would never set out to say the same things.” (Gallant, 1981: xvii-xviii)

Itamar Even-Zohar, ou mesmo, nas articulações de Susan Bassnett e Cristina Carneiro Rodrigues, entre outros teóricos (como André Lefevere e Lawrence Venuti), sobre uma concepção do exercício translatório como um facilitador da sobrevivência do texto de partida, imbuído de agência não apenas cultural como política.

Traduzir Mavis Gallant, como no caso dos escritores em geral, não é tarefa de teor simples, que se limite à busca rigorosa de equivalências lexicais e idiomáticas como solução de impasses e impossibilidades. A retoricidade da sua escrita, predominantemente irônica, em conjunto com o elemento pictórico das suas descrições e as intertextualidades históricas e culturais, revelam um caráter intrínseco de complexidade formal e estrutural e, também, de conteúdo. Gallant, ela própria, possui uma visão bastante assertiva quanto à relação entre estilo e escrita:

Style in writing, as in painting, is the author's thumbprint, his mark. I do not mean that it establishes him as finer or greater than other writers, though that can happen too. I am thinking now of prose style as a writer's armorial bearings, his name and address. (Gallant, 1988: 178)

Como consequência, encontrei-me diante de um texto tão dinâmico quanto a imagem poética (o dinamismo a que me refiro é aquele em que “subjetividades e transsubjetividades não podem ser determinadas em definitivo, pois a imagem poética é essencialmente *variável* e não, como no caso do conceito, *constitutiva*.” (Bachelard, 1994 [1969]: xix), recorrente no texto gallantiano como vê-se a seguir:

E então, aquela manhã de junho e o percurso pelas ruas vazias e ensolaradas do tempo da guerra são mesmo, agora, como a cadência de tambores na minha mente. Minha vida era a minha própria revolução – os tiranos depostos, a constituição arrancada de mãos relutantes – eu era, totalmente só, a multidão libertada ateando fogo ao palácio; era as bandeiras, as árvores, as janelas com dizeres em faixas, os trens enfeitados com flores. As canções e os fogos de artifício de 1848 que eu tão piamente acreditava que emergiriam da guerra, eram eu, ninguém senão eu e, como nos primeiros dias, líricos, de qualquer revolução, como nos primeiros dias de qualquer caso de amor, não havia quem me suspirasse: “Você talvez terá de fazer sacrifícios”. (“Na Juventude Está o Prazer”, p.6)

Após explorar, portanto, os desdobramentos de uma temática – a da escrita de Gallant, a dos contos aqui traduzidos – de espaços e deslocamentos, reais e figurados, cuja estruturação e estilo dinamizam a produção do seu significado, verifiquei que havia nesta mesma temática um componente de variabilidade análoga à que ocorre durante o ato da

tradução. E que por sua vez a ironia, o processo de produção semântica presente nessa escrita, conforme sugerido por Danielle Schaub, poderia ser “um indicador de exílio” (Schaub *in*: Côté, Sabor, 2002: 16).

Ora, se tanto o traduzir como a ironia deslocam o significado e se o significado é ele próprio um elemento subjetivo (e transubjetivo) e variável, percebi-me, então, diante de quatro deslocamentos simultâneos: o da linguagem na sua forma literária (deslocada, portanto, do seu sentido “comum” ou científico), o semântico (o do significado e dos seus processos de produção no texto literário), o retórico (ironia) e o linguístico (o da tradução em si que, no caso de Gallant, é também aquela de um imaginário de deslocamentos).

Como denominador comum, a permear esta ocorrência simultânea de deslocamentos, estava a metáfora do exílio; porém, tanto o aludir à tradução enquanto “uma variedade exílio”, como à ironia enquanto “um marcador de exílio” poderiam carregar uma conotação pejorativa – a da deslocação imposta rumo a uma destinação não escolhida, ou mesmo, a de um sentimento de deslocação psicológica tal como o da narradora Linnet Muir que, durante a infância e os primeiros anos da mocidade, sente-se “exilada” dentro da própria família, da própria cidade, do próprio país.

A solução encontrada por Linnet, como uma estratégia de transcendência a este deslocamento involuntário, é a de redefinição dos termos do próprio exílio: a condição “desgarrada” da sua existência se torna, então, o terreno propício para uma reinvenção da mesma. Ao estabelecer como “casa” um espaço interior, ancorado no objetivo de criar as bases para a sua independência, ao investigar e reescrever o passado (e, assim, ultrapassar as suas perplexidades), ao romper com a necessidade de ajustar-se às normas patriarcais, Linnet transforma o seu estado de exílio num estado de nomadismo, e prossegue na missão de tornar-se sucessivamente o “eu” condizente com os seus valores e aspirações.

Verifiquei a seguir, a partir de uma abordagem mais desconstrutivista (em que a dicotomia texto original-texto traduzido é ultrapassada pelo que seria uma relação mais democrática entre alteridades), que esta mesma condição poderia se aplicar aos deslocamentos realizados pela linguagem do texto de partida. E assim, que haveria um revisão do conceito de tradução enquanto “variedade de exílio”, onde as restrições resultantes da dialética “intraduzível–a traduzir” trariam possibilidades criativas, de reordenações espaciais dentro do texto. Como consequência, concluí que a tradução vista como deslocação nômade – e nômade também porque não há uma destinação ou tradução definitiva do texto literário – proporcionaria ao texto de partida uma oportunidade de transformação contínua e criativa.

Portanto, ao partir de uma visão menos ortodoxa e prescritiva do traduzir (mas sem, obviamente, excluir a necessidade do rigor científico), instituí que as minhas versões de quatro contos da série “Linnet Muir” teriam de deslocar o máximo de informação linguística e os processos gallantianos de produção semântica, de forma que o texto na língua e na cultura de chegada soasse coerente e compreensível pois,

[a] translator must take into considerations all the constraints, whether social and contextual, poetic and conventional, or linguistic and formal, which helped shape the original. In addition, he or she must carry the added burden of constraint imposed by the new target language, culture and audience, and by the need to balance freedom with faithfulness and one’s own knowledge, background and beliefs with those of the author (Boase-Beier & Holman: 1998, 1999c: 13)

É importante ressaltar que, apesar da fluência com que procurei realizar esse deslocamento do texto gallantiano, o resultado prático de tal exercício provém de um esforço de negociação em todos os níveis – sintático, lexical, semântico e estilístico –, para assim alcançar o equilíbrio entre “liberdade e fidelidade”. Há a contingência de que alguns desvios por mim cometidos, principalmente os sintáticos, foram desnecessários; mas se os cometi, foi em razão de como, pela leitura, me chegou a linguagem gallantiana, e de como, naturalmente, sem desconsiderar os parâmetros da coerência, senti que deveria reescrevê-la.

É impossível saber se Gallant aprovaria essa tradução de parte da sua obra para o português do Brasil, se nele seria capaz de reconhecer o seu estilo, a sua sintaxe. Espero, no entanto, que o produto do traduzir de “Linnet Muir” não seja apenas uma reprodução de contornos, ou uma versão rígida e monocromática do texto de Mavis Gallant: o objetivo desse exercício foi – e é – reproduzir as suas cores, mesmo que estas revelem os seus tons e nuances sob a luz de um outro hemisfério.

## 7. Bibliografia

### 7.1. De/ sobre Mavis Gallant

**Besner, Neil K.** *The Light of Imagination: Mavis Gallant's Fiction*. Vancouver: UBCP, 1988.

**Blodgett, E.D.** "Heresy and Other Arts: A Measure of Mavis Gallant's Fiction", *Essays on Canadian Writing* 42 (Winter 1990)". pp 1-8.

**Clement, Lesley D.** *Learning to Look: A Visual Response to Mavis Gallant's Fiction*. Montreal & Kingston: McGill Queen's UP, 2000.

**Côté, Nicole & Sabor, Peter (eds).** *Varieties of exile: New Essays on Mavis Gallant*. New York: Peter Lang, 2002.

**Gallant, Mavis.** *Home Truths*. New York: Random House, 1985 [1981].

\_\_\_\_\_. "Introduction". *Home Truths*. Toronto: Macmillan, 1982 [1981]. pp. i-xxii.

\_\_\_\_\_. *Paris Notebooks: Essays and Reviews*. London: Bloomsbury, 1988.

\_\_\_\_\_. *The Selected Stories of Mavis Gallant*. London: Bloomsbury, 2004 [1997].

**Godard, Barbara.** "Modalities of the Edge Towards a Semiotics of Irony: The Case of Mavis Gallant". *Essays on Canadian Writing* 42 (Winter 1990). pp 72-101.

**Gunnars, Kristjana (ed.).** *Transient questions: new essays on Mavis Gallant (Cross/Cultures 74)*. Amsterdam & New York : Rodopi, 2004.

**Kulyk Keefer, Janice.** *Reading Mavis Gallant*. Toronto, New York & Oxford: OUP, 1989.

\_\_\_\_\_. "Limitations and Possibilities: On the Writing of Autobiographical Short Stories" in: Jacqueline Bardolph, Jean-Pierre Durix, Andre Viola (eds), *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English (Cross/ Cultures 47)*. Amsterdam & New York: Rodopi, 2001. pp 13-22.

**Merler, Grazia.** *Mavis Gallant: Narrative Patterns and Devices*. Ottawa: The Tecumseh Press, 1978.

**Murray, Heather.** “ 'Its Image on the Mirror': Canada, Canonicity, the Uncanny”. *Essays on Canadian Writing* 42 (Winter 1990). pp 102-127.

**Schaub, Danielle.** *Mavis Gallant*. New York: Twayne Publishers, 1998.

\_\_\_\_\_. “Small Lives of Their Own Creation': Mavis Gallant's Perception of Canadian Culture”. *Critique*, 34:1 (1992:Fall). p.33.

\_\_\_\_\_. “Spatial patterns of Oppression in Mavis Gallant's Linnet Muir Sequence”. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Volume 18, Number 2 (1993).

**Smythe, Karen E.** *Figuring grief: Gallant, Munro, and the poetics of elegy*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 1992.

**Woodsworth, Judith.** “Writers and Their Translators: The Case of Mavis Gallant”. Concordia University, 1988. pp 47-57.

## 7.2. Contextualização teórica e crítica

**Abella, I.M., Bercuson, D.J., Brown, R.C., Granatstein, J.L., Neatby, H.B (eds).** *Twentieth Century Canada (2<sup>nd</sup> edition)*. Toronto & Montreal: McGraw-Hill Ryerson Ltd, 1983, 1986.

**Abrams, M.H.** *A Glossary of Literary Terms (5<sup>th</sup> Edition)*. Fort Worth & Chicago: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1988 [1971].

**Aciman, André (ed.).** *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language and Loss*. New York: The New Press, 1999.

**Arrojo, Rosemary.** “Interpretation as possessive love: Hélène Cixous, Clarice Lispector and the ambivalence of fidelity” in: S. Bassnett & H. Trivedi (eds), *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, London and New York: Routledge, 1999. pp. 141-161.

\_\_\_\_\_. “Translation, Transference, and the Attraction to Otherness—Borges, Menard, Whitman.”, *Diacritics* 34.3: The Johns Hopkins University Press (2006). pp 31-52.

**Ashcroft, B., Griffiths, G. And Tiffin, H.** *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. London and New York: Routledge, 2005 [1989].

**Atwood, Margaret.** *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi, 1972.

\_\_\_\_\_. “Introduction to *Roughing It in the Bush* by Susanna Moodie” in: *Curious Pursuits: Occasional Writing (1970-2005)*. London: Virago Press, 2006 [2005]. pp. 71-78.

**Bachelard, Gaston** (Maria Jolas, Trad.). *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. Boston: Beacon Press, 1994 [1969].

**Barrento, João.** “A terceira voz: Quem fala no texto traduzido?” in: *O Poço de Babel: Para Uma Poética da Tradução Literária*. Lisboa: Relógio D’Água, 2002. pp 106-122.

**Bassnett, Susan.** “The Meek or The Mighty: Reappraising the Role of the Translator” in: Roman Alvarez Rodriguez, Carmen Africa Vidal, *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, c1996. pp 10-24.

**Braidotti, Rosi.** *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: CUP, 1994.

**Brennan, Timothy.** “The national longing for form”. In: H.K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London and New York: Routledge, 1990. pp. 44-70.

**Boase-Beier, Jean & Holman, Michael** (eds). *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*. Manchester : St. Jerome, 1998, c1999.

**Carneiro Rodrigues, Cristina.** *Tradução e Diferença*. São Paulo: Editora Unesp, 2000 [1999].

**Cronin, Michael.** “The Rambling House of Language” in: *Across the Lines: travel, language, translation*. Cork: Cork University Press, 2000. pp. 9-38.

**Dean, Christopher.** “Is There a Distinctive Literary Canadian English?” in: *American Speech*, Vol. 38, No. 4. (Dec., 1963). pp. 278-282.

**Eco, Umberto.** *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London: Phoenix, 2004 [2003].

**Fawcett, Peter.** *Translation and language: linguistic theories explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

**Frye, Northrop.** “Conclusion to a *Literary History of Canada*” in: *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi, 1971. pp. 213-251.

**Guillén, Claudio** (Maria Fernanda de Abreu, trad.). *O Sol do Desterrados: Literatura e Exílio*. Lisboa: Editorial Teorema, 2005 [1995].

**Gurevitch, Z.D.** “The Other Side of Dialogue: On Making the Other Strange and the Experience of Otherness”, in: *The American Journal of Sociology*, Vol. 93, No. 5, (Mar., 1988). pp. 1179-1199.

**Gutt, Ernst-August.** *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000.

**Howells, Coral Ann.** “Introduction” in: *Contemporary Canadian Women's Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

**Hutcheon, Linda.** *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*. Toronto, Oxford & New York: Oxford University Press, 1991.

**Kaplan, Caren.** “Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse”. *Cultural Critique, No. 6: The Nature and Context of Minority Discourse* (Spring, 1987). pp. 187-198.

**Kaplan, David H.** “Two Nations in Search of a State: Canada's Ambivalent Spatial Identities”. *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 84, No. 4. (December, 1994). pp. 585-606.

**Kröller, Eva-Marie** (ed.). *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge: CUP, 2004.

**Lefevere, André.** *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame*. New York: Routledge, 1992.

**Leland, Marine.** ‘Quebec Literature in Its American Context’ in D. Staines, ed., *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture*, Cambridge (Massachusetts) & London: Harvard University Press, 1977. pp. 188-225.

**Longinovic, Tomislav Z.** “Fearful Asymmetries: A Manifesto of Cultural Translation”, in: *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 35, No. 2, Translating in and across Cultures, (Autumn, 2002). pp. 5-12

**Lugones, Maria.** “Purity, Impurity, and Separation”, *Signs*, 19:2 (1994:Winter). pp 458-479.

**Macedo, Ana Gabriela.** “Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?”, in: H. Buescu, J.F. Duarte & M. Gusmão (eds): *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001. pp.271-288.

**May, Charles E.** *The Short Story: The Reality of Artifice*. London & New York: Routledge, 2002.

**McLuhan, Marshall.** “Canada: The Borderline Case” in: D. Staines, (ed.), *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture*, Cambridge (Massachusetts) & London: Harvard University Press, 1977. pp. 226-248.

**Mercer, Wendy S.** “Gender and Genre in Nineteenth-century Travel Writing: Leonie d’Aunet and Xavier Marmier”, in: S.Clark (ed.), *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*. London and New York: Zed Books: 1999. pp. 147-63.

**New, William H.** “A Wellspring of Magma: Modern Canadian Writing”. *Twentieth Century Literature*, Vol. 14, No. 3. (Oct., 1968). pp. 123-132.

**Ottoni, Paulo.** *Tradução Manifesta: double bind e acontecimento*. EDUSP: São Paulo, 2005.

**Renan, Ernest, Thom, Martin** (trans). ‘What is Nation?’ *in*: H.K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London and New York: Routledge, 1990. pp. 8-22.

**Robyns, Clem.** “Translation and Discursive Identity” *in*: *Poetics Today*, Vol. 15, No. 3, (Autumn, 1994). pp. 405-428.

**Simon, Sherry.** “Translation and interlingual creation in the contact zone: border writing in Quebec” *in*: S. Bassnett & H. Trivedi eds, *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, London & New York: Routledge, 1999. pp. 58-74.

\_\_\_\_\_. *Gender in Translation: Cultural Identity and the politics of transmission*. London: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. *Translating Montreal: episodes in the life of a divided city*. Montreal & London :McGill-Queen's University Press, 2006.

**St. Andrews, Bonnie.** “The Female Experience as Exile” *in*: *Forbidden Fruit: On the Relationship Between Women and Knowledge*. Troy, New York: The Whitston Publishing Company, 1986. pp. 155-161.

**Steiner, George.** *After Babel: aspects of language and translation*. 3rd ed. - Oxford: Oxford University Press, 1998.

**Tymoczko, Maria.** “Post-colonial writing and literary translation”, *in*: S. Bassnett & H. Trivedi (eds), *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, London and New York: Routledge, 1999, pp 19-40.

**Venuti, Lawrence.** *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge: 2006 [2000].

**Weiszflog, Walter** (ed.). *Michaelis: moderno dicionário inglês-português, português-inglês*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2006 [2000].

**Woodcock, George**. “Possessing the Land: Notes on Canadian Fiction”, in: D. Staines, ed., *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture*, Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 1977. pp. 69-96.

## **8. Anexo: Mavis Gallant e Bibliografia**

*The Other Paris* (1956)

*Green Water, Green Sky* (1959)

*My Heart is Broken* (1964)

*A Fairly Good Time* (1970)

*The Pegnitz Junction* (1973)

*The End of the World and Other Stories* (1974)

*From the Fifteenth District* (1979)

*Home Truths* (1981)

*What Is to Be Done?* (1983)

*Overhead in a Balloon* (1985)

*Paris Notebooks* (1986)

*In Transit* (1988)

*Across the Bridge and Other Stories* (1994)

*The Selected Stories of Mavis Gallant* (1996)

*Paris Stories* (2002)

*Montreal Stories* (2004)