

NEM LOCAL, NEM ESTRANGEIRO: POSFÁCIOS FRANCESES EM CAIO FERNANDO ABREU

Wagner Vonder Belinato (UEM)¹

Resumo: Caio Fernando Abreu é um escritor singular. Apontado como voz de uma geração pela ousadia com que abordou temas de extrema sensibilidade, suas obras foram traduzidas para vários idiomas. O presente artigo parte dos posfácios que acompanham as edições em francês do autor para analisar o local de sua obra: não se filiando à tradicional obra nacional, tampouco pode ser ligada a outras tradições literárias, ainda que seja aliado a um cânone queer mundial. Esse deslocamento é responsável por garantir, ao autor, um espaço singular na literatura.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; tradução; deslocamento.

Je est un autre
(Arthur Rimbaud)

Local e estrangeiro

Desde a publicação de *Os Dragões não conhecem o paraíso*, pela Companhia das Letras, em 1988, a obra de Caio Fernando Abreu passou por um período de internacionalização. O autor, que já havia morado na Europa nos anos 1970 trabalhando, agora retorna para o velho continente na qualidade de literato. De 1991 até sua morte em fevereiro de 1996, o autor passou longas temporadas entre França, Inglaterra, Holanda, Itália e Alemanha. Em 1991, foi publicada, quase simultaneamente na França e na Inglaterra, a tradução do livro de contos acima citado.

Embora não sejam consideradas uma fonte de estatística segura, as cartas do autor refletem, de certo modo, a vida que este levou de 1990 a 1994. Das 50 cartas

¹ Doutorando em Estudos Literários (PLE/UEM). Professor assistente de Língua e Literatura de Línguas Francesas (UEM). E-mail: wbelinato@yahoo.com.br.

referentes a este período que constam no volume *Cartas*, organizado por Ítalo Moriconi, 27 foram remetidas de cidades europeias. Em 1994, esta movimentação se finda, uma vez que o autor se descobre portador do vírus HIV. Fragilizado, volta para Porto Alegre, que chama de *Gay Port*, viver com os pais, até que vem a falecer.

A respeito das traduções do autor, cabe ressaltar as francesas, língua em que foi mais publicado, depois do português. Trata-se, pela ordem, de *Les Dragons ne Connaisent pas le Paradis* e *L'autre voix, Qu'est devenue Dulce Veiga?* (*Onde Andará Dulce Veiga?*, da publicação original e em versão bilingue de *Bien Loin de Marienbad*², resultado da bolsa da *Maison des Écrivains Étrangers*, realizada no inverno de 1992/1993 e das recolhas *Petites Epiphanies* (*Pequenas Epifanias*) e *Bebris Gaules* (*Ovelhas Negras*)³.

O surgimento de traduções em francês se deu graças principalmente à influência de Claire Cayron, e houve novas traduções até sua morte, em 2002.

Segundo Claire, no posfácio a *Qu'est devenue Dulce Veiga?*, em uma entrevista a Bernard Bretonnière, Caio Fernando Abreu afirmou "Eu não sou um tropical". A sensação de estranhamento e distanciamento aumenta quando este diz que "Quando estou no Rio de Janeiro ou na Bahia, me sinto tão estrangeiro quanto um francês no Havai" (Abreu 1999: 235).

No posfácio a *Les Dragons ne Connaisent pas le Paradis*, o tom é o mesmo, e o livro traduzido é qualificado como "fruto de um Brasil em decomposição, de carnavais macabros mascarados pelo Carnaval". Em seguida, sabe-se que a obra nasceu da mistura das características dos grandes centros urbanos brasileiros, representando o anonimato, a solidão, a violência, a prostituição e a precariedade das condições de vida aí presentes (Cayron in Abreu 1991: 134).

Os dragões não conhecem o paraíso foi a primeira obra de Caio Fernando Abreu traduzida integral e quase simultaneamente em francês e inglês. Apesar da alusão a *Os Dragões não conhecem o paraíso*, originalmente publicado em 1988, a obra mantém apenas cinco das treze histórias da edição original, juntando a estas cinco, o conto "Sargento Garcia", de *Morangos Mofados*. Um primeiro estudo de Claire Cayron sobre a obra do escritor aparece em *Les Dragons ne Connaisent pas le Paradis*, onde é apresentada, pela primeira vez, a visão de um escritor deslocado.

O sentimento de alheamento que perpassa a obra analisada e a condição do autor são evidenciadas pelas constatações realizadas tanto no posfácio citado quanto no de *Qu'est devenue Dulce Veiga?*, também de Claire Cayron. É acompanhando a trajetória de análise realizada neste último, publicado pela primeira vez em 1994, que se busca analisar a posição identitária na qual o autor foi inserido, e que o próprio assume. A reflexão proposta abrange também a repercussão da obra traduzida sobre a publicada em português.

"O romance *Dulce Veiga* reflete muito uma sociedade brasileira em plena crise de identidade. O estilo é ao mesmo tempo poético e eficaz e serve ora a violência do

² Publicado no Brasil postumamente, como parte de *Estranhos Estrangeiros*, (1996).

³ As obras contam com tradução de Claire Cayron, exceto *Les dragons ne connaissent pas le paradis*, que conta com tradução de Claire Cayron e Alain Kéruzoré.

mundo do rock, ora a nostalgia dos anos 60 e a bossa nova”⁴ (Moriconi 2002: 206). Utilizando-se do trecho acima, do parecer de Annie Morvan, editora da Gallimard, a quem sua agente literária, Ray-Güde, havia vendido os direitos da publicação em língua francesa, Caio Fernando Abreu, em missiva datada de 12 de fevereiro de 1991, brinca que Isabelle Adjani ou Carmen Maura poderiam, com o sucesso da personagem Dulce Veiga, apaixonar-se pela saga e filmar a história da cantora desaparecida.

Em 2007, *Onde Andará Dulce Veiga*, romance publicado em 1990 por Caio Fernando Abreu, ganha versão cinematográfica pelas mãos de Guilherme de Almeida Prado, a quem o autor enviara a carta de 12 de fevereiro de 1991. Já na carta, o escritor pergunta “Guilherme Von Almeida Pradish, vamos fazer esse filme?” (Moriconi 2002: 206). A resposta viria depois da morte do autor. Segundo o cineasta, em entrevista concedida à revista DOM (dez/07-jan/08), houve a elaboração de um roteiro cinematográfico a quatro mãos em 1987, algum tempo antes do aparecimento do romance.

A obra apareceu em francês, contudo, pela editora *Autrement*, na coleção *Litteratures*, que a publicou em janeiro de 1994. A versão para o idioma ficou ao encargo de Claire Cayron (12/05/1935 - 02/07/2002), professora da cátedra de Literatura Comparada da Universidade de Bordeaux III e tradutora das obras de Harry Laus, Sophia de Mello Breyner e Miguel Torga, e que, a exemplo de Anne Morvan, desenvolveu um estudo, editado como posfácio, onde retrata um escritor brasileiro que, logo de início, adverte: “*Je ne suis pas un tropical*” (Cayron in Abreu 1999: 235). A visão de um escritor deslocado não é gratuita. O próprio Caio Fernando Abreu, quando viajava pela Europa, vangloriava-se de compreender e falar inglês, francês, alemão, como demonstra na mesma carta.

A tradutora não menciona, de início, a obra de que trata o estudo. A apresentação do escritor, com palavras que lhe são atribuídas, apela ao estranhamento que o mesmo possui de seu país. Enquanto, na sequência do estudo, serão contrapostos um país de sonhos, *des paradis exotiques*⁵, o mundo apresentado como integrante da obra de Caio Fernando Abreu é cru, sem pinturas ou festas que lhe forneçam as ilusões propostas por um “país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza”, nas palavras de Jorge Ben. E é neste ponto que o estranhamento se agrava. Segundo a estudiosa e tradutora, em toda a obra, apenas uma referência ao Brasil idealizado aparece, e em um cartaz *made in Germany*.

Estranhamento e encontro

O leitor, ao deparar-se com um livro cuja história apresenta-se como o contrário do esperado por um suposto estereótipo paradisíaco de Brasil, pintado desde a carta de Pero Vaz de Caminha, corre o risco de surpreender-se e frustrar seu horizonte de expectativas. A distância estabelecida com o estereótipo cria uma

⁴ “Le roman *Dulce Veiga* reflète bien une société brésilienne en pleine crise d’identité. Le style est à fois poétique et efficace, et sert tantôt la violence du monde de rock, tantôt la nostalgie des années 60 et de la bossa-nova.”

⁵ Do posfácio de *Les dragons ne connaissent pas le paradis*.

possível equivalência com os escritores europeus, do mundo acreditado como civilizado. O estudo, desta forma, trata de fornecer dados complementares à leitura, a fim de firmar um horizonte diferente daquele estereotipado: trata-se de um escritor deslocado que atingiu, por seu talento, a linguagem e a maleabilidade do ambiente em que o livro se insere, ou seja, a França dos anos 1990. É para criar o horizonte de expectativas no qual deve se basear o leitor que tais características são evocadas. Citando José Luiz Jobim,

No que diz respeito à literatura, Hans Robert Jauss usa a expressão horizonte de expectativa para referir-se ao contexto de recepção de uma obra literária, no qual já existe por parte do público leitor um gosto estabelecido, que não só se alimenta das experiências de leitura passadas, mas também pré-orienta as leituras presentes e futuras (Jobim 2002: 134).

Antes de continuar sua explanação, agora a respeito do autor da obra que foi no posfácio apresentada e analisada, é necessário notar que a obra é recebida pelo leitor francês, desde sua aquisição, de maneira diversa daquela recebida pelo leitor brasileiro.

Além dos aspectos ofertados pelo posfácio, devem ser analisados outros, relativos à edição, que inserem *Qu'est devenue Dulce Veiga?* na coleção *Littératures*, em meio a outras, de nomes como Joseph Conrad, Fiodor Dostoiévski e Washington Irving. Tal fato que confere credibilidade à obra traduzida, uma vez que a maioria das obras apresentadas se constituem de traduções e que muitos dos autores listados podem ser encarados como tendo filiação com a contracultura e apresentam leituras que "Atravessam a vida, iluminando o outro e nós mesmos, jogando, através de dramas e de destinos cruzados, sua grande função de fabulação e afeição"⁶ (Abreu 1999: 2).

A inserção do texto na coleção dirigida por Henry Dougier faz de Dulce Veiga uma personagem pertencente a um círculo íntimo, conforme a apresentação da coleção: "Que seria de nós sem este círculo de personagens cúmplices, sem estas histórias que lemos e releemos de maneira afetiva, quase sonâmbula?"⁷ (Abreu 1999: 2). Dulce passa a ser possuidora de uma história que, aos poucos, se torna companheira.

Segundo ponto a chamar atenção é a diagramação do livro. A capa da edição brasileira, de Marcelo Cipis,

remete a uma representação *fake*. Bonecos de papel com que crianças em outras eras menos tecnológicas se divertiam. Aparece supostamente a própria Dulce, ladeada por onças e palmeiras. A mistura entre o

⁶ "traversent la vie, éclairent sur l'autre et sur nous-mêmes, en jouant, par drames et destins interposés, leur grande fonction de fabulation e de tendresse"

⁷ "Qui serions-nous sans ce cercle intime de personnages complices, sans ces histoires qu'on lit et relit d'une lecture affective, un peu somnambule?"

artifício e o mau gosto ganha um suporte no subtítulo: romance B⁸ (Lopes 2002: 223-224).

A motivação um tanto *naïf* da capa brasileira, contudo, é distante da impressão passada pela capa francesa, uma vez que a única ilustração presente na capa é uma representação artística de Marlene Dietrich, realizada por Alberto Vargas, que é posicionada no canto inferior da capa, dando a impressão de que a mulher olha diretamente nos olhos do leitor, fato que evoca, por certo, a *mulher fatal de filme noir* (Lopes 2002: 225). A consideração do estudioso, no entanto, é maior. Lopes (2002) afirma que a personagem nunca existira, mas que sintetiza as grandes damas da Música Popular Brasileira e dos clássicos do cinema americano, misto de heroína melodramática e mulher fatal.

Nas palavras do autor: “Chegou também a capa *french* de Dulcê Veigá (atenção na pronúncia, meu bem) – bela também, uma loura tipo 50’s com cigarrão, você vai gostar – é muito *nós*” (Moriconi 2002: 284).

A construção imagética da edição de *Qu’est devenue Dulce Veiga?* não sugere a interpretação da heroína melodramática, nem o leitor francês possui maiores referências da personagem, ao passo que outras obras do escritor publicadas no Brasil e que não conhecem edições francesas, como a novela *Pela Noite*, de *Triângulo das Águas* (1983), dão como gravado um disco de Dulce. Santiago, em determinado momento, fica sozinho na sala e, sem ocupação, “Remexeu os discos, sem vontade (...) Elis, várias Elis, Dulce Veiga, Nina Simone” (Abreu 1983: 124, grifo nosso). *Onde Andará Dulce Veiga?* veio a público em 1991, oito anos após a primeira referência à personagem⁹.

O universo referencial a que Caio Fernando Abreu submete seu leitor não é, portanto, existente naquele país senão nas seis obras que lá foram publicadas (duas delas de maneira parcial), que limita o entendimento de quem submerge no universo ficcional criado pelo escritor gaúcho. As referências surgem durante toda a obra de Caio, formando uma intrincada rede de relações que aos poucos se revela. É comum, por exemplo, que personagens tenham seu passado localizado em Passo da Guanxuma, caso da própria Dulce, mas também de Pérsio e Santiago, da novela citada.

O próximo ponto que chama atenção na tradução é a supressão do subtítulo do livro, *Um romance B*. De acordo com Trindade (2006: 1), “Filmes B eram aqueles que originariamente possuíam baixos orçamentos e, por isso tinham menos condições de representar, com o mesmo poder de ilusão, a realidade...” Mas tal não é a única referência pretendida pelo autor ao atribuir à obra um subtítulo, o próprio criador se manifesta em uma entrevista dizendo que “Esse meu último livro, *Dulce Veiga*, eu queria um subtítulo assim: um romance b, tudo em minúsculas, no romance e no b também, a ideia do filme B, uma coisa tão B que o B deveria ser minúsculo” (Abreu *apud* Trindade 2006: 3).

⁸ Tal informação não consta na edição francesa, suprimindo, assim, uma das possibilidades de leitura.

⁹ Esta não é, contudo, a única obra a fazer referência à personagem. Crônicas da década de 1980, e os livros *Morangos Mofados* e *Os Dragões não conhecem o paraíso* também têm referências cruzadas à personagem.

Se em português a simples troca de um b minúsculo por um maiúsculo altera, para o autor, o sentido da obra, o que dizer da supressão dessa menção na obra publicada em francês? É bem certo que o posfácio pode cumprir esta ausência, quando localiza a obra num universo de referências onde se encontram Clarice Lispector e Zorro, Mário Quintana e Xangô, Érico Veríssimo e Pietà, Babilônia e Apocalipse, atribuindo ao romance o título de *caldeirão de bruxa* que, em uma rápida interpretação, pode ser o lugar onde matérias triviais se encontram para que delas advenha a magia (da leitura, de acordo com a apresentação da coleção).

Distância e aproximação

O leitor se depara, na continuidade da leitura do posfácio, com a cidade imaginária Passo da Guanxuma, que vem a ser apresentada em seguida à apresentação do caos urbano que ocorre em São Paulo. Contra a poluição que toma conta de suas ruas e a devassidão que aí têm lugar:

Nada mais que as cidades poluídas cheias do barulho das ambulâncias, de viaturas policiais de carros de bombeiros, de freadas dos carros nas ruas, tiros. As belas mulheres têm o cabelo raspado ou descolorido, com botas e tatuagens, minissaias de couro, coques e braceletes, tênis, unhas vermelhas e também grupos, muitas vezes de belos ou extravagantes garotos (Cayron *in* Abreu 1999: 235).

Diante do quadro catastrófico que a metrópole encerra, a tradutora inicia sua observação sobre as mudanças de ambiente a que o autor se submeteu. Da pequena cidade de Santiago do Boqueirão até São Paulo, a *ville folle*, o autor é apresentado como quem se submeteu a uma transformação, involuntária, por certo, a ponto de utilizar a referência à cidade de Passo da Guanxuma como um retorno às origens e à pureza.

A ideia de purificação encontra respaldo na apresentação ao texto traduzido, quando ocorre a citada referência à purificação, ou, nas palavras da tradutora, “a transmutação da banalidade, da trivialidade e, muitas vezes, da obscenidade”, a explicação continua, quando se elucida que a guanxuma, planta trivial na região de Santiago do Boqueirão, é uma erva da qual “se faz um purgante e também vassouras...” (Cayron *in* Abreu 1999: 236).

Segundo aspecto do estudo a ser notado é sua característica de posfácio, ou seja, complemento paratextual posterior ao texto, dispensável, se o leitor o desejar, uma vez que, finda a trama, é opcional sua leitura. Desta forma, ao posfácio é delegada a função de preencher lacunas eventualmente deixadas pela obra, se o leitor, finda a travessia, as possuir, complementando seu entendimento sobre os assuntos ou temas tratados no livro.

Depois de localizar as referências da obra para que o leitor possa compreendê-la a partir de seus dados iniciais, ou seja, do ambiente que esta representa, acontece a menção à tradição seguida pelo escritor, que sabe reconhecer, nos grandes escritores, aquilo que os faz grandes. O próprio romance analisado oferece uma dança de

referências. Dentre os citados, bailam Shakespeare e Virginia Woolf, John Fante e Katherine Mansfield, John Donne e Florbela Espanca, Manuel Puig e Kafka, Joyce e Camões, Pero Vaz de Caminha e Fernando Pessoa.

As referências continuam numa espiral sem fim. Música, cinema e literatura se misturam. Neste sentido, Vivaldo Lima Trindade se refere à personagem como saída de um livro de Marques Rebelo, *A Estrela Sobe*:

Caio Fernando Abreu dedicou seu romance *Onde Andará Dulce Veiga?* a Odete Lara, atriz que interpretou a personagem no filme *A estrela sobe*, de Bruno Barreto. [...] A personagem, tanto no livro de Rebelo quanto no filme de Bruno Barreto, era secundária, (ou menos que secundária), mas causou tal impressão em Caio que, num jogo de representações sobrepostas, ele decide saber onde andaré Dulce Veiga. O que correspondia também a saber, por extensão, onde andaria a própria Odete Lara... (Trindade 2006: 1).

Vale lembrar, aos que conhecem a saga de Marques Rebelo, que a personagem Dulce não tem este sobrenome. O estudioso baseia suas afirmações em uma entrevista concedida por Caio Fernando Abreu à revista *Ficções*.

A referência ao universo musical, como acontece no romance e em sua tradução, cria, segundo Isabella Marcatti, “uma nova alternativa ao tom discursivo, driblando as palavras gastas, as experiências que perderam seu frescor, as opiniões desvinculadas do pensamento” (Revista Bravo – Fevereiro/2006). A utilização de tais referências, para a tradutora, parte da paixão que o autor possui por cinema, música, teatro e pela própria literatura:

Música e cinema são paixões, presentes em sua escritura: o olho do narrador funciona como o de uma câmera: “Eu tenho em minha mente as marcações teatrais. Vejo os movimentos, os enquadramentos”. As imagens têm um papel ativo. É a partir das imagens que Caio construiu seus textos: “Uma história nasce de uma primeira impressão. Uma imagem subitamente torna-se uma obsessão e um dia, misteriosamente, começa a produzir frases prontas que eu anoto de pronto”. São frases-ímãs, que vão se transformar em outras imagens (Cayron in Abreu 1999: 237-8, grifo nosso).

Corroborando com a opinião acima transposta Trindade, em seu artigo *Onde Andará Dulce Veiga? Um pastiche noir* (2006). Nas palavras do estudioso, “A figura da *femme fatale* com sua sexualidade exacerbada e gosto pela destruição, será incorporado (sic) pela própria Dulce Veiga e também por sua filha, Márcia, espécie de alter-ego da mãe” (2006: 10, grifo do autor).

A respeito ainda das imagens retratadas no (recortadas do) romance, cabe ressaltar que:

As imagens mais cinematográficas e menos televisivas são o horizonte de constituição do mundo do protagonista, de sua forma de ver o

mundo. Gradualmente, um mundo desencantado vai se reencantar, as imagens não são só internalizadas, mas afetivizadas, para além de uma inflação metatextual (Lopes 2002: 225).

A costura do posfácio segue seu caminho a fim de apresentar ao leitor francês um autor deslocado em sua própria sociedade. O reconhecimento deste autor deslocado de seu local de origem acontece com o desencadeamento de um processo semiótico, segundo Baldissera (2003):

A leitura do texto, de seus signos, instantaneamente, dá início a um processo semiótico que faz com que várias imagens povoem/circulem na mente do leitor (aqui, é como se um pequeno filme estivesse sendo projetado para que a mente o assistisse), em processos de construção/ transformação/ desconstrução de sentidos, dependendo de sua capacidade semiótica (capacidade de ler o mundo) (Baldissera 2003: 4).

Pode-se considerar que o estudo atinge o objetivo a que se propõe, uma vez que é oferecida ao leitor determinada imagem do autor, contrária, em tudo, ao que se esperava tradicionalmente de um autor brasileiro incorporado, sobretudo, pela abundante prosa de Jorge Amado, em uma composição claramente explicitada por Silva:

A identidade e a diferença são estritamente dependentes da representação. É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. É por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: “essa é a identidade”... (Silva 2000: 91, grifo nosso).

A representação, ou o posfácio, é o recurso pelo qual o texto traduzido se preenche de sentido. E o sentido, em concordância com o conjunto de obras de Caio Fernando Abreu, liga-se primeiramente à contracultura, retratando um Brasil desfigurado e, em segundo plano, à própria cultura brasileira, ou ao que esta se tornou depois de sucessivos transtornos entre 1960 e 1990. A identidade brasileira converte-se, tomando por parâmetro o trabalho de Caio Fernando Abreu que o leitor tem em mãos no momento da leitura, na diferença, definindo-se como incomum.

O diferente, no caso Caio Fernando Abreu, é colocado em contraste àquela identidade caricatural, e apresentada frente ao europeu como uma identidade paralela a sua, alinhada à europeia. O sistema, representado por Silva (2000), serve tanto ao entendimento da obra de Caio Fernando Abreu enquanto diferente em solo nacional quanto ao entendimento deste enquanto idêntico ao francês. De resto, tal é mesmo a imagem que transmite o posfácio. É assim que se sabe, de acordo com Venuti (2002: 59), que “As formulações são sempre interpretações e são feitas em relação a (e possivelmente contra) formulações prévias na área, mas em relação à hierarquia de valores que definem a cultura em geral”.

Se observada a tradução como o replaçamento de um texto do seu contexto fonte a um contexto de chegada, encontra-se acordo com o que Gérard Genette identificou a respeito dos textos que, idênticos em sua constituição original, se replaçados de um lugar a outro ou dispostos em múltiplos lugares, atendem a significações diversas (apud Fraisse 1997). Embora tratasse da publicação de textos em antologias, a observação se serve também para as traduções, uma vez que se espera, através da versão para uma outra língua, que a obra se torne acessível a um número maior de leitores, mantendo seu sentido original e afastando, ao mesmo tempo, certos sentidos ao leitor da tradução.

Lawrence Venuti, nos *Escândalos da Tradução*, vê a questão a partir de outro ângulo. Para ele, a identificação do autor com o público ao qual a tradução é destinada funciona de maneira diversa, ao afirmar que:

A tradução forma sujeitos domésticos por possibilitar um processo de “espelhamento” ou auto-reconhecimento: o texto estrangeiro torna-se inteligível quando o leitor ou a leitora se reconhece na tradução, identificando os valores domésticos que motivaram a seleção daquele texto estrangeiro em particular, e que nele estão inscritos por meio de uma estratégia discursiva específica (Venuti 2002: 148, destaque do autor).

Partindo desta ótica, o posfácio é claramente re-significado. O espaço discursivo, anteriormente demonstrado como explicativo, posicionando o autor Caio Fernando Abreu em um universo distante do comumente esperado pelo leitor médio francês, apenas explicitando o local realmente ocupado por este, passa a ser entendido como local de poder. A estudiosa Claire Cayron afirma que Caio Fernando Abreu como um ser deslocado, pois a ela é dado fazê-lo. Segundo Foucault (2006: 37), “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo”. Assim sendo, é criado um universo discursivo, onde “os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso” (Foucault 2006: 39), são fixados. Dentre os elementos que se incluem no discurso construído pelo posfácio é encontrada, sem dúvida, a leitura da obra.

Se em um primeiro momento a tentativa era de localizar o autor de *Qu'est Devenue Dulce Veiga?* como deslocado, a partir da ótica de Venuti (2002), pode-se dizer que os leitores são levados a considerar Caio Fernando Abreu como igual, idêntico, através do *espelhamento* e do *auto-reconhecimento* apontados pelo estudioso.

Continuando a discussão das implicações do posicionamento apresentado por Claire Cayron no posfácio a *Qu'est Devenue Dulce Veiga?*, Stuart Hall, em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, vai dizer que

É precisamente porque as identidades são constituídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas (Hall 2000: 109).

Já a respeito do deslocamento sofrido por intelectuais, que se veem forçados a produzir seus textos em tradução ou em uma língua divergente da materna, o estudioso se expressa da seguinte maneira:

Esse conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por ela e sem perder completamente suas identidades (Hall 2006: 88, grifos do autor).

A menção feita por Hall, em seu estudo, é daqueles autores *migrantes*, ou seja, criadores que tiveram, por algum motivo, que abandonar seu país de origem. Embora Caio Fernando Abreu não tenha sido *dispersado* de sua terra natal, o Brasil, pode-se entender a última fase da produção do autor como uma fase produzida no exílio. Não um exílio forçado por razões políticas, por certo, mas a biografia do autor corrobora para o entendimento do estranhamento necessário para que seja considerado distante de sua terra natal. Ao contrário, porém, de se manifestar de maneira a afirmar uma identidade nacional, o escritor rechaça tal questão, demonstrando-se claramente deslocado em relação a práticas adotadas pelos brasileiros e/ou atribuídas a estes.

Mesmo que a apresentação de Caio Fernando Abreu como um escritor deslocado em sua sociedade tenha o intuito de explicar o local que este ocupa na literatura nacional, dissonante do restante, a construção discursiva para tal entendimento é inegável.

Alhures, Fernando Arenas dispõe do mesmo argumento para apresentar o autor em uma análise:

There is probably no other writer (male or female, poet or novelist) in either Brazil or Portugal who has focused on the confluence of nationhood, (homo) sexuality, and AIDS with the depth, richness, sensibility, and sophistication of Caio Fernando Abreu (Arenas 2003: 43, grifo nosso).

Desta forma, o mais provável é reconhecer o contista, romancista e romancista como um ser deslocado em sua própria sociedade. A visão de espelhamento com o europeu não pode ser descartada (o contrário também é válido). Arenas continua suas observações, retratando a inserção de Caio Fernando Abreu na cultura global:

The liminal position that Abreu claimed for Brazil within the spectrum of nations of contemporary globalized culture is analogous to the liminal position that the individual subject (i.e., the author or his various individual narrators) occupies as part of an international “gay” culture that cuts across national borders through a variety of mass-

media and massive population movements via tourism and immigration and that has been informing and transforming, at an accelerated pace, identity categories and lifestyles, particularly among the middle and upper class (Arenas 2003: 45-6).

Participando da mesma opinião da tradutora francesa de Caio, Arenas chama a cidade de São Paulo, retratada no romance *Onde Andará Dulce Veiga?*, de *apocalyptic* (2003: 49).

É certo que o autor não possuía grandes posses, tendo enfrentado a crise financeira das décadas de 1980 e 1990 com o trabalho em projetos diversos, traduções e trabalhos avulsos, mas também o é que a situação nacional (e o início das publicações pela editora Companhia das Letras, com a política publicitária adotada por esta), motivou o autor a participar do movimento de internacionalização de sua obra, com viagens não somente a turismo, mas principalmente a trabalho entre 1990 e 1994, a fim de divulgar as recentes traduções de suas obras pela Europa.

Jacques Derrida expõe a questão do estranhamento do autor em outros termos. “A tradução não buscaria dizer isto ou aquilo, a transportar tal ou tal conteúdo, a comunicar tal carga de sentido, mas a *remarcar* a afinidade entre as línguas, a exibir sua própria possibilidade” (2002: 44). Para tomar a posição acima, que deixa a tradução na emboscada de, de um lado, fornecer e de outro, retirar significados ao texto, Derrida parte da leitura de Benjamin, na sua *Tarefa do Tradutor*, e o estudioso francês continua, ao afirmar que “uma tradução esposa o original quando os dois fragmentos ajuntados, tão diferentes quanto possível, se completam para formar uma língua maior, no curso de uma sobrevida que modifica todos os dois” (Derrida 2002: 50, grifo nosso).

Talvez por este motivo, a mais recente edição brasileira de *Onde Andará Dulce Veiga?*, publicada pela Editora Agir (2007), ao invés de ser um pastiche *naïf* como a primeira (mesmo porque a capa original pertence à editora Companhia das Letras), traz a figura de uma cantora, bastante similar a Marilyn Monroe, frente a um microfone, marcada como que a ferro e fogo na língua por uma nota musical que ainda deixa entrever a fumaça da marcação, em diagramação de Joca Reiners Terron. A mulher fatal se sobrepõe à cantora popular e à atriz melodramática evocadas por Lopes (2002).

Se tal fato for coerente, deparemos-nos a uma exceção às afirmações de Walter Benjamin, quando este diz, em sua *Tarefa do tradutor*, que “uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original” (Benjamin 2001: 193). A afirmação nos chega através de uma tradução, claro está. A precaução não é tomada em vão: o mercado editorial francês, que aceitou bem a obra de Caio Fernando Abreu, a exemplo dos mercados inglês e americano, é mais influente (e maior) que o mercado brasileiro, e tal fato pode ter sido (não é claro que tenha sido) levado em consideração na elaboração da segunda edição da obra no Brasil.

Claire Cayron, em seu posfácio, adianta-se a interpretações nacionais da obra traduzida, quando diz que “Com Dulce Veiga, arquétipo de todas as cantoras do Brasil, saudadas na apresentação, a música se torna sujeito” (Cayron in Abreu 1999: 238), como as realizadas por Vivaldo Lima Trindade, em *Onde Andará Dulce Veiga? Um pastiche noir* (2006), ou por Denílson Lopes, em *Onde Andará o Meu Amor* (2002).

O autor, da maneira como é apresentado no posfácio, pode ser lido como biográfico. As emoções que sente são transmitidas ao leitor através de um narrador se tornam reais nas palavras finais do texto, quando se sabe que “Caio Fernando, admirador ansioso e apaixonado de Clarice Lispector”, tomou também por projeto ser “o biógrafo das emoções” (Cayron *in* Abreu 1999: 239). A referência volta a localizar o autor na literatura a que pertence, e acaba no mesmo momento do livro: com a referência a Clarice Lispector. No entanto, e tal fato pode ser considerado um lance mercadológico, o remate é o seguinte: “E ele escolheu as mais fortes” (Cayron *in* Abreu 1999: 239).

Lugar incerto e não sabido

Por fim, o próprio texto traduzido oferece ao leitor uma visão diferenciada na obra, nas 226 páginas pelas quais a tradução se estende. Assim, de acordo com Venuti:

Uma vez que a tarefa da tradução é tornar um texto estrangeiro inteligível em termos domésticos, as instituições que usam traduções estão abertas a infiltrações de materiais culturais diferentes e até mesmo incompatíveis que podem contestar textos oficiais e rever critérios correntes de precisão tradutória (Venuti 2002: 154).

Em seguida, o autor volta à questão da identidade que perpassa a tradução, dizendo que:

Talvez as identidades domésticas formadas pela tradução somente possam evitar os deslocamentos do texto estrangeiro quando as instituições regularem as práticas tradutórias de forma tão restritiva a ponto de apagar e assim anular as diferenças linguísticas e culturais dos textos estrangeiros (Venuti 2002: 154).

O trecho acima aponta para uma possibilidade momentaneamente utópica. No entanto, as lacunas deixadas pela tradução de uma obra podem, como visto, ser preenchidas por dados suplementares, como o caso do posfácio analisado. O encontro do leitor com a obra do autor, ademais, pode se dar mesmo através do estranhamento, como também explicita Venuti. Tal não é o caso de Caio Fernando Abreu que, conforme apontado por Arenas e reforçado, em sua própria obra, por Cayron, pertenceu a uma ordem social diversa da comumente apontada como brasileira no exterior. O autor de *Onde Andará Dulce Veiga?* construiu, em sua obra, a confluência entre nacionalidade, sexualidade e neurose com profundidade, riqueza, sensibilidade e sofisticação, nas palavras de Arenas (2003: 43) ou, como citava Cayron, utilizou sua obra como um caldeirão de bruxa, misturando os mais diversos elementos para, através da bricolagem, extrair significados multifocais, numa estética claramente pós-moderna.

Contra o destino de pós-moderno que lhe foi traçado, o autor se pronuncia no posfácio: “Pós-moderno? Referências, colagens, canções, editoração diferenciada são aspectos da obra, atualmente, considerados como pós-modernos. O autor, no entanto, se defende no posfácio: “o Pós-moderno? Uma reciclagem do lixo cultural” (Cayron *in* Abreu 1999: 239).

É assim, à moda do posfácio de Claire Cayron, que a obra de Caio Fernando Abreu tende a ser recebida, em traduções ou em seu idioma original, como estrangeira, não pertencente a um quadro de escritores convencionais ou usuários de fórmulas literárias.

NEITHER LOCAL NOR FOREIGN: FRENCH AFTERWORDS IN CAIO FERNANDO ABREU

Abstract: Caio Fernando Abreu is a distinctive writer. Appointed as the voice of a generation, because of the boldness which he addressed issues of extreme sensitivity, his works have been translated into several languages. The current paper is derived from the two afterwords that accompany the French editions of the author in order to analyze the place of his work: not having affiliation with traditional national work, nor connections to other literary traditions, even if combined with a canon of homosexual world. This shift is responsible for guaranteeing the author a unique place in Literature.

Keywords: Caio Fernando Abreu; translation; displacement.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Qu'est Devenue Dulce Veiga?* Tradução : Claire Cayron. Paris: Autrement, 1999.

_____. *Onde Andará Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Onde Andará Dulce Veiga?* São Paulo: Agir, 2007.

_____. *Les Dragons ne Connaissent Pas le Paradis.* Tradução: Claire Cayron e Alain Keruzoré. Bruxelles: Complexe, 1991.

_____. *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Triângulo das Águas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Autores Gaúchos*, nº19. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1995.

ARENAS, Fernando. *Utopias of Otherness.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

BALDISERRA, Rudimar. *Imagem-conceito: A indomável orgia dos significados*. In: XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação - 02 a 06/09/03 - Belo Horizonte/MG.

BENJAMIN, Walter. (1923) *A Tarefa - Renúncia do Tradutor*. In: Clássicos da Teoria da Tradução - p. 189 - 215. Vol. 1, (Edição Bilingue), Tradução: Susana Kampff Lages. Florianópolis: Editora UFSC, 2001.

CAYRON, Claire. Postface. In: ABREU, Caio Fernando. *Qu'est Devenue Dulce Veiga?* Paris: Autrement, 1999.

_____. Postface. In: ABREU, Caio Fernando. *Les Dragons ne Connaissent Pas le Paradis*. Bruxelles: Complexe, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FRAISSE, Emmanuel. *Les Anthologies en France*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2006.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A, 2006.

JOBIM, José Luís. *Formas da Teoria*. São Paulo: Editora Caetés, 2002.

LOPES, Denilson. *O Homem que Amava Rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MARCATTI, Isabella. *Leia Esta Canção*. In: *Revista Bravo*, nº 102, São Paulo: Editora Abril, Fevereiro de 2006.

MORICONI, Italo (org.) *Cartas de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RODRIGUES, Apoenan. *Guilherme (entrevista)*. In: *Revista De Outro Modo (DOM)*, nº 1, São Paulo: Editora Peixes, Dezembro/07-Janeiro/08.

SILVA, Tomaz Tadeu (org.) *Identidade e Diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

TRINDADE, Vivaldo Lima. *Onde andaré Dulce Veiga?, um pastiche noir*. In: *Revista Gatilho* (PPGL/ UFJF. Online), Juiz de Fora, v. 3, Março de 2006, Disponível em: <<http://www.gatilho.ufjf.br/v3artigos.html>>, acesso em 05 nov. 2012.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Tradução: Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villel, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

ARTIGO RECEBIDO EM 16/08/2012 E APROVADO EM 15/10/2012.