

A Reconstrução do ‘Outro’— considerações sobre tradução portuguesa do romance chinês *Crónica de um Vendedor de Sangue*

Guanyu Cheng. Universidade Católica Portuguesa.

*“For what the orientalist does is to confirm the orient in his readers’ eyes; he neither tries nor wants to unsettle already firm convictions.” — Edward W. Said (1979:65)*

*Crónica de um Vendedor de Sangue* é romance de Yu Hua — um pioneiro entre os autores chineses contemporâneos que é conhecido como “Charles Dickens da China”. O livro é considerado um dos dez livros mais influentes da década 90 da China. Em 2017 saiu a tradução portuguesa da autoria de Tiago Nabais.

Sendo uma tradução recente e feita por um português, *Crónica de um Vendedor de Sangue* é uma das poucas traduções diretas entre o chinês e português (a maioria das traduções entre as duas línguas são indiretas, ou seja, foram feitas via a terceira língua). Tanto as suas estratégias de tradução como a sua maneira de transferir língua e cultura remotas servirá como bom recurso para o estudo de tradução chinês-português. O presente artigo são considerações de abordagem teórica sobre esta tradução portuguesa.

O romance conta a história de um homem normal do século passado. Xu Sanguan, um distribuidor de casulos de uma fábrica de seda cujo salário é bem pobre, ultrapassou todos os momentos mais difíceis da vida através de visitas ao chefe de sangue (chefe de sangue é quem compra e vende o sangue ilegalmente). Com a mudança social da China nos anos de sessenta, as suas visitas tornam-se perigosamente frequentes, até quase perdeu a vida para salvar o filho doente que de facto, não é seu filho, mas nasceu de um caso entre a esposa e o seu ex-namorado. Tal como o comentário de *The Seattle Times*, “Xu Sanguan é uma personagem que define não apenas uma geração, mas a alma de um povo”. No prefácio da versão coreana, o próprio autor Yu Hua escreveu que, este é um livro sobre a igualdade, a igualdade de viver como os outros (Yu 1998), mas no fim, Xu Sanguan descobriu que a igualdade verdadeira nunca existe, “é como se costuma dizer — os pelos públicos nascem depois das sobrancelhas, mas depois ficam muito mais compridos.” (Yu 2017: 240)

Nas traduções anteriores, muitos romances chineses, ou foram ocidentalizados, ou foram exotizados. Os tradutores “domesticam” ou “ocidentalizam” os romances chineses para reduzir os elementos estranhos e para facilitar a leitura. Tal como a conclusão de Spivak,

The simple possibility that something might not be meaningful is contained by the rhetorical system as the always possible menace of a space outside language. This is most eerily staged (and challenged) in the effort to communicate with other possible intelligent beings in space. (Absolute alterity or otherness is thus differed-deferred into an other self who resembles us, however minimally, and with whom we can communicate.) But a more homely staging of it occurs across two earthly languages. The experience of contained alterity in an unknown language spoken in a different cultural milieu is uncanny. (Spivak 2012: 314)

Este “contained alterity” não é difícil de se encontrar nas traduções dos romances chineses, especialmente nas traduções para as línguas e culturas “dominantes” como a americana. O nível de fluência e transparência até tornou-se o padrão para avaliar as traduções. Segundo Venuti, “The dominance of fluency in English-language translation becomes apparent in a sampling of reviews from newspapers and periodicals...and over the past fifty years the comments are amazingly consistent in praising fluent discourse while damning deviations from it, even when the most diverse range of foreign text is considered” (Venuti 1995:2). Isto provavelmente explica a razão para os tradutores preferir o “método domesticante” na tradução.

Em 1813, no seu livro de *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*, Friedrich Schleiermacher divide os métodos de tradução por dois tipos: ou o leitor tem de se aproximar à cultura do escritor, ou o escritor tenta aproximar-se ao contexto do leitor (Schleiermacher 2003). Os dois métodos foram nomeados posteriormente “método estranhante” e “método domesticante”.

Uma representação da domesticação na tradução dos romances chineses é que, muitos tradutores fazem a conversão das medidas. Mesmo que não seja justificado dizer que esta opção é “errada”, é surpreendente e refrescante descobrir que, na tradução de *Crónica de um Vendedor de Sangue*, o tradutor português Nabais, em vez de converter as medidas, mantém o sistema chinês, e dá explicações nas notas, por exemplo, “o *Liang* é uma unidade de peso equivalente a 50 gramas” (Nabais 2017: 241). A escolha de Nabais é uma boa tentativa de se aproximar à cultura chinesa através de introduzir o

sistema chinês de medidas aos leitores ocidentais. Ademais, evitará os erros possíveis na conversão de medidas. Na versão inglesa do mesmo romance, *Chronicle of a Blood Merchant* (Jones 2004), “duzentos jin” (Yu 2017: 12) é traduzido para “a hundred pounds” (Jones 2004: 14) que é equivalente a cem jin.

Vê-se mais marcas de domesticação na tradução americana do que na tradução portuguesa. Por exemplo, “爷爷[Avô], 我不是[não sou]你儿[teu filho], 我是[sou]你孙子[teu neto], 我的脸[A minha cara]在[está]这里[aqui].. “(Yu 2017:2) é uma frase simples que não contém com nenhum fenómeno cultural nem nenhuma metáfora, e então em princípio não há desvio obrigatório para fazer. A tradução de Nabais é bem literal, “Avô, não sou o teu filho, sou o teu neto. A minha cara está aqui...” (Nabais 2017: 7) A tradução americana, contudo, adicionou uma parte para deixar a frase soar mais natural em inglês, “Grandpa, I’m not your son, I’m your grandson, and my face is right here in front of you.” (Jones 2004: 14).

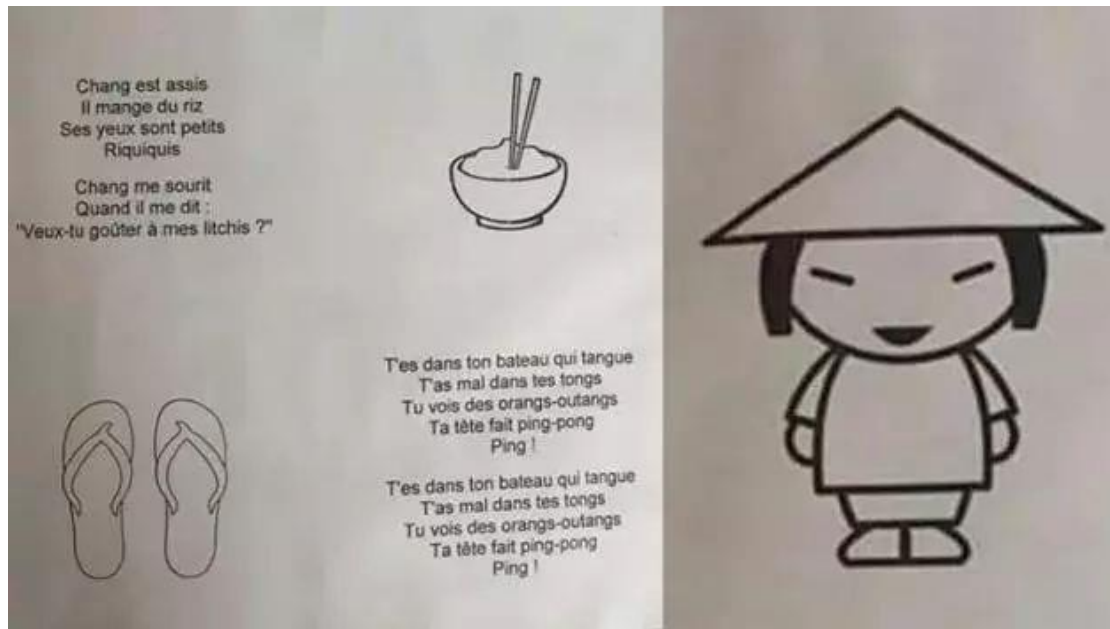
Mais um exemplo deste género é, “这下[assim]你[tu]心里[sentes-te]不[não]难受[infeliz]了吧[partícula interrogativa]?” (Yu 2017:106) “Assim já te sentes menos infeliz?” (Nabais 2017: 103) “Do you feel any better now?” (Jones 2004: 102) Aparentemente, o fim de Nabais é levar os leitores ao escritor, e o que o tradutor americano faz é colocar o texto no contexto americano.

Em termos de exotização, o que os tradutores fazem é confirmar a imagem inerente do Oriente nos olhos dos ocidentais. Tal como Said argumenta em *Orientalism*,

...we need not look for correspondence between the language used to depict the Orient and the Orient itself, not so much because the language is inaccurate but because it is not even trying to be accurate. What it is trying to do, as Dante tried to do in the *Inferno*, is at one and the same time to characterize the Orient as alien and to incorporate it schematically on a theatrical stage whose audience, manager, and actors are for Europe, and only for Europe (Said 1979:72).

Sendo um país longínquo e misterioso, a China é facilmente simbolizada pelo mundo ocidental. Uma notícia recente titulada “associação francesa pede interdição de canção infantil considerada racista” chamou a atenção para esta questão. A canção chama-se “Chang, o pequeno chinês”, que descreve a imagem de um chinêsinho.

“Chang está sentado, comendo arroz, seus olhos são pequeninos. Chang ri para mim, enquanto me diz ‘quer provar meus litchis?’” Ao lado da canção é a ilustração de um “pequeno chinês”, que está com um chapéu vietnã, uns chinelos japoneses e está ao lado de uma taça de arroz com pauzinhos eretos (que na China só se serve para os mortos).



Deixando a parte “racista” de que os pais asiáticos queixaram aos jardins de infância que ensinam esta canção, esta imagem dos chineses é interessante, que é um misto dos vários povos asiáticos. A confusão na representação de um povo, ou de uma literatura, também acontece nas traduções. Uma vez que a imagem seja fixada, é difícil de mudar.

“We are left at the end with a sense of the pathetic distance still separating ‘us’ from an Oriental destined to bear its foreignness as a mark of its permanent estrangement from the West (Said 1979:245).”

Este preconceito de “Oriente ser equivalente à estranheza e ao exotismo”, promove no mundo da tradução o chamado “translatese”, que faz perder as características do original:

“This happens when all the literature of the Third World gets translated into a sort of with-it translatese, so that the literature by a woman in Palestine begins to resemble, in the feel of its prose, something by a man in Taiwan” (Spivak 2012: 315).

O tal “translate” tem a ver com a “exotização” dos romances chineses. Por exemplo, no romance famoso *Peito Grande, Ancas Largas* do autor Mo Yan, falando dum sonho do pastor Malory, o autor utilizou a palavra 天体. “天体” (Mo 2003: 1) é uma palavra composta por dois caracteres, “天” significa “céu”, e “体” significa “corpo”, mas ao se conjugar os dois caracteres, o significado da palavra muda para “astro”. O tradutor americano decidiu traduzir os dois caracteres separadamente, e o significado fica como “heavenly breasts and buttocks” (Mo 2004: 1), que por um lado, contribui e fortalece o estilo ‘realismo mágico’ do autor Mo Yan e corresponde ao título e tema do romance – *Peito Grande, Ancas Largas*, por outro lado, satisfaz o significado original para construir uma imagem exótica (no original, o pastor Malory sonhava com astros em vez de seios e nádegas). Neste caso, o ‘Outro’ é obviamente exotizado e exagerado.

Ao contrário, em *Crónica de um Vendedor de Sangue*, vê-se a tendência da reconstrução e a apresentação fiel do ‘Outro’ através de manter as expressões originais. Por exemplo, “o quarto tio” (Nabais 2017: 8) é uma expressão chinesa que é estranha no contexto português. Na China a forma de tratamento dos tios é número ordinário (de acordo com a ordem de nascimento) mais a palavra 叔 [tio], e em Portugal, todos os tios são tratados simplesmente como “tio”. Nabais manteve esta forma de tratamento em vez de traduzir por “tio” que soa melhor em português.

O outro exemplo é do “*dazibao*” (Nabais 2017: 160), que ao ver o nome, os leitores portugueses não perceberiam o que é. Nabais escolheu colocar esta palavra da forma fonética, e dar explicações nas notas: “os *dazibao*, que numa tradução literal significam ‘cartaz de grandes caracteres’, constituem uma forma de protesto, denúncia ou propaganda com origem na China Imperial. Estes cartazes, normalmente anónimos, foram muito utilizados durante a revolução cultural (1966-76), enchendo as paredes de todas as cidades e vilas” (Nabais 2017: 241). Sendo uma palavra repetida no romance, a palavra importada “*dazibao*” é mais resumida; sendo um fenómeno cultural especial, a utilização da palavra importada implica que “*dazibao*” é uma coisa puramente chinesa. Sobretudo, “*dazibao*” não é equivalente ao “cartaz de grandes caracteres”, mas tem as suas implicações políticas e históricas. Na versão americana, a mesma palavra é traduzida para “big-character posters” (Jones 2004: 151), que coloca a fluência do texto em primeiro lugar, e perde as implicações da palavra.

Além disso, no caso da tradução dos nomes, também se vê esforços de apresentar a cultura chinesa, e representá-la da maneira mais fiel. Os nomes também foram traduzidos foneticamente, só que com explicações do significado nas notas: “Yile, Erle e Sanle são a junção dos caracteres *yi* (一), *er* (二) e *san* (三), que significam respetivamente ‘um’, ‘dois’ e ‘três’, com *le* (乐), que tem o sentido de ‘alegria’ ou ‘felicidade’. Desta forma, os nomes das crianças poderiam traduzir-se por ‘primeira alegria’, ‘segunda alegria’ e ‘terceira alegria’. Não são nomes incomuns na China” (Nabais 2017: 241). Desta maneira, os leitores conseguiriam perceber os desejos dos pais quando dão nomes aos filhos. Na tradução inglesa, os nomes são traduzidos da mesma forma, “Yile (First Joy), Erle (Second Joy), and Sanle (Third Joy)” (Jones 2004: 34), mas sem explicações. A nota de Nabais de “não são nomes incomuns na China” é indubitavelmente um suplemento essencial para a compreensão melhor na leitura.

A tentativa do tradutor português de reconstrução do ‘Outro’ é bom sinal, que mostra que os tradutores ocidentais estão a tentar mudar o preconceito do Oriente, e a procurar a “China verdadeira”, e isto implica que os leitores ocidentais de hoje valorizam esta ‘verdade’, e estão a ter maior curiosidade pela cultura chinesa, e então são mais pacientes na leitura da literatura chinesa.

Nabais tenta encontrar o equilíbrio entre “exotização” e “domesticação”, a fim de passar a literatura chinesa verdadeira aos leitores. Este processo também pode ser considerado como um processo da procura e reconstrução do ‘Outro’. A China não é equivalente ao exotismo, os chineses vivem, comem, choram e riem tal como os ocidentais, os chineses têm as suas felicidades e preocupações, os seus segredos e as suas normas.

A tentativa de destruição do preconceito e de reconstrução da imagem chinesa é o resultado da globalização e das atenções seguidas que o mundo ocidental está a dar à China. A comparação entre as estratégias do tradutor americano e do tradutor português, contudo, vêm das diferenças dos poderes entre as línguas e das características das duas nações. Sendo pioneiros da Grande Navegação, os portugueses são sempre curiosos de conhecer o mundo ‘além’. Pelo contrário, os americanos estão mais orgulhosos com a própria cultura que tem grande influência em todo o mundo, e tendem a domesticar as línguas e culturas ‘periféricas’.

É inegável que os romances de Yu Hua dão mais espaço aos tradutores para a ‘reconstrução do Outro’. Yu Hua costuma utilizar diálogos orais que são mais fáceis de ser traduzidos, e o presente livro *Crónica de um Vendedor de Sangue* que narra uma história acontecida na China contemporânea tem ainda menos marcas culturais, e as expressões universais levam à redução de desvios ou mudanças.

Mesmo assim, entre as poucas traduções diretas dos romances chineses para português, a tradução portuguesa de *Crónica de um Vendedor de Sangue* é uma boa tentativa de confrontar a imagem antiga da China, e reconstruir o ‘Outro’ através do poder da tradução, que não tenta domesticar nem exotizar o texto, mas tenta transferir mais conteúdos originais possível. Serviria também como modelo a uma tendência da tradução dos romances chineses no futuro. É hora de desafiar a aura misteriosa que envolve o Oriente e a China, e mostrar o encanto verdadeiro da literatura chinesa ao mundo ocidental.

## **Bibliografia**

Mo, Yan. 2004. *Big Breasts and Wide Hips*. [orig. 丰乳肥臀]. Tradução de Howard Goldblatt. New York: Arcade Publishing.

Mo, Yan. 2010. *Change* [orig. 变]. Tradução de Howard Goldblatt. London: Seagull Books.

Said W. Edward. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Schleiermacher, Friedrich. 2003. *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. [orig. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens]. Tradução de José M. Miranda Justo. Porto: Porto editora.

Spivak C. Gayatri. 2012. “The Politics of Translation.” Em *The Translation Studies Reader*, 3ªed, edição de Lawrence Venuti, 312-330. New York/London: Routledge.

Valerie Pellatt, Eric T. Liu e Yalta Ya-Yun Chen. 2014. *Translating Chinese Culture, the Process of Chinese-English Translation*. New York: Routledge.

Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

Yardley, Jonathan. 2012. "Mo Yan: 'Big Breasts & Wide Hips'." *The Washington Post*. [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/mo-yan-big-breasts-and-wide-hips/2012/10/11/49fa9454-13c7-11e2-bf18-a8a596df4bee\\_story.html?utm\\_term=.bde19c67b17b](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/mo-yan-big-breasts-and-wide-hips/2012/10/11/49fa9454-13c7-11e2-bf18-a8a596df4bee_story.html?utm_term=.bde19c67b17b)

Yu Hua. 2017. *Crónica de Um Vendedor de Sangue*. [orig. 许三观卖血记 Xu Sanguan mai xue ji]. Tradução de Tiago Nabais. Lisboa: Relógio D'Água.

Yu Hua. 2004. *Chronicle of a Blood Merchant*. [orig. 许三观卖血记 Xu Sanguan mai xue ji]. Tradução de Andrew F. Jones. New York: Anchor Books.

莫言(Mo, Yan). 2003. 丰乳肥臀 [Peito Grande, Ancas Largas]. 北京: 中国工人出版社.

莫言(Mo, Yan). 2010. 变 [Mudanças]. 北京: 海豚出版社.

田传茂(Tian, Chuanmao). 2017. 翻译与文化. [Translation and Culture]. 北京: 中国社会科学出版社.

余华(Yu, Hua). 2017. 许三观卖血记. [Crónica de um Vendedor de Sangue]. 北京: 作家出版社.