

O Cruzamento Cultural na Trad¹ução do Livro *The Constant Gardener* para o Cinema

Soraya Ferreira Alves

Hibridismo, termo usado para definir a época atual, da sociedade da informação, refere-se a mistura, incorporação, diversidade, e pode estar atrelada tanto à diversidade de linguagens e meios como cultural.

Neste trabalho, o livro *O jardineiro fiel*, de John Le Carré, e o filme homônimo, de direção de Fernando Meirelles (2005), serão usados como base para discussão sobre o hibridismo cultural da sociedade contemporânea, focalizando os diferentes olhares sobre questões consideradas “planetárias”, já que, como explica Burke, “o hibridismo é o resultado de múltiplos encontros, não de um único” (2006: 31).

A tradução já traz inscrita, em si, essa diferença de olhares, e a tradução intersemiótica, mais especificamente, aqui, a adaptação da literatura para o cinema, enfatiza essa diferença por propor estratégias de representação que são traçadas por meios semióticos diversos e que, portanto, geram processos que são fruto da articulação de diferentes interpretações.

O jardineiro fiel é uma narrativa não linear que usa de cortes, flash-backs, para elucidar o assassinato de Tessa Quayle, a jovem esposa de um diplomata inglês, Justin Quayle, a serviço no Quênia. Tessa é morta junto com seu suposto amante, Arnold Bhlum, um conceituado médico negro que transita muito bem entre as duas culturas por ser belga e por ter aparência e modos mais refinados, mais condizentes com a cultura européia. Aos poucos, vai-se entendendo que Arnold poderia ser homossexual que esconderia sua preferência sexual por esta ser considerada crime no Quênia. Também vai-se revelando sua intensão: elaborar um dossiê que traga à tona o crime

¹ Professora do Mestrado em Linguística Aplicada da UECE. Professora do Curso de Comunicação Social da FANOR. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

que está sendo praticado contra a comunidade local desfavorecida: uma grande indústria farmacêutica estaria ministrando uma nova droga contra tuberculose, mas que ainda não havia sido suficientemente testada, e estaria matando muitas pessoas, a fim de conseguir ajustar sua fórmula. Como as pessoas recebiam a droga gratuitamente e só teriam direito a assistência médica se realmente a consumissem, e um grande número de pessoas o fazia.

Quem gradativamente vai fazendo essas descobertas é o próprio marido de Tessa, que desconhecia suas ações, pois a esposa preferia protegê-lo. Justin era considerado por muitos um tanto alienado, por devotar grande parte de seu tempo à jardinagem e por ser extramamente cortês e comedido. Ao se perceber exatamente assim, após o assassinato da esposa, Justin parte em busca de respostas. Para consegui-las, cruza continentes para se encontrar com pessoas que Tessa mantinha contato virtualmente, já que esse tipo de contato já não era impossível, pois estava sendo monitorado por seus assassinos. Após viagens e contatos internacionais, Justin finalmente descobre a conspiração que matou sua esposa, que envolvia peças também de vários países e protegia interesses internacionais. Ele mesmo acaba por ser assassinado, no mesmo lugar e pelos mesmos assassinos de Tessa, fechando um círculo de mentiras e influências. Suas descobertas e revelações e sua própria morte, em princípio, não parecem perturbar a ordem pré-estabelecida, mas trazem à tona uma problemática que deverá ser explorada futuramente, sob a forma da revelação do nome da empresa farmacêutica envolvida.

Essa é uma trama que envolve não apenas uma temática internacional, no caso a indústria farmacêutica, mas também uma gama de personagens multiculturais, pessoas que nasceram em um país, filhos de pais também advindos de outros países e que agora estão morando e trabalhando no Quênia ou em outros países pelos quais

Justin passa. Ela reflete uma característica da sociedade contemporânea, pós-moderna, descentrada, fragmentada, deslocada, que, como explica Hall, está vinculada “em particular ao processo de mudança conhecido como ‘globalização’ e seu impacto sobre a identidade cultural” (2001: 14). O autor explica ainda que,

a globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado (2001: 67).

Pode-se dizer, também, que Le Carré usa de signos culturais ideológicos globalizados, nos quais países do Primeiro Mundo subjagam países do Mundo subdesenvolvido, dos quais a problemática da indústria farmacêutica é apenas uma metonímia, que poderia representar questões muito mais amplas, como a dos poluentes, políticas de mercado, entre tantas outras. Burke explica que dessa maneira, passa-se de um público local a um público internacional, o que estabelece uma nova ordem cultural, pois, “privilegiar um público global em vez de um público local modifica a própria obra de várias maneiras importantes” (2006: 110).

A problemática levantada por Le Carré também passa pela visão de Bauman de “subclasse”, ou seja, pessoas que tiveram sua condição humana podada ou anulada, pessoas rejeitadas que, devido à política capitalista globalizada, tornam-se “não mais necessárias ao perfeito funcionamento do ciclo econômico e portanto, de acomodação impossível numa estrutura social compatível com a economia capitalista” (2005: 47).

Contudo, essa mesma política tornou a produção dessas pessoas rejeitadas (ou o que Bauman também denomina de lixo humano) um fenômeno mundial e, como o autor ainda afirma,

No presente estágio planetário, o ‘problema do capitalismo’, a disfunção mais gritante e potencialmente explosiva da economia capitalista, está mudando da exploração para a exclusão. É essa exclusão, mais do que a exploração apontada por Marx um século e

meio atrás, que hoje está na base dos casos mais evidentes de polarização social, de aprofundamento de desigualdades e de aumento do volume de pobreza, miséria e humilhação (2005: 47).

Ao traduzir o livro para o cinema, Fernando Meirelles o faz utilizando-se de estrutura narrativa semelhante a Le Carré e produz uma narrativa não linear, repleta de cortes e flash-backs, imagens que se repetem, e se consolidam tanto na memória do espectador como na do personagem. Esse tipo de narrativa poderia estar iconizando a própria sociedade pós-moderna, que, como já foi discutido, também é descentrada, fragmentada. Santaella denomina esse tipo de narrativa de “espacialização icônica”, e explica que,

há uma relação de semelhança entre o espaço daquilo que é narrado e o espaço interno desenhado pelos diagramas relacionais das seqüências narrativas. (...) Isso que dizer que as seqüências não apenas se seguem umas às outras, como não poderia deixar de acontecer, mas mantêm entre si relações de analogia: repetições, gradações, variações, antíteses etc. O princípio da sucessão é sobredeterminado pelo jogo das similitudes que dá ao trecho narrativo configurações similares à da música sob as forças de atração entre o tema e suas variações (2005: 327).

Com relação à trama, Meirelles mantém o tema principal, mas promove uma série de cortes e deixa dois pontos bem mais explícitos: o homossexualismo de Arnold Bhlum e o desfecho, pois as causas das mortes de Tessa, Arnold e Justin ficam mais explícitas, bem como o envolvimento do chefe do Alto Comissariado, Bernard Pellegrini, apesar de também não concluir com as conseqüências de tal revelação.

Em entrevista incluída nos “extras” do DVD de *O jardineiro fiel*, Le Carré fala da visão de “Terceiro Mundo” que Meirelles dá ao filme. Observa-se, então, que Meirelles dá ênfase à tradução da miséria, do sofrimento, da falta de infraestrutura, de pessoas vivendo no meio do lixo e do esgoto.

Le Carré promove o confronto de culturas e classes em alguns momentos da narrativa, ao descrever, paralelamente, lugares distintos de Nairóbi, como se verifica nos dois trechos citados a seguir:

Em Muthaiga existe uma hierarquia social em relação à proteção, como em relação a muitas outras coisas. As casas humildes têm cacos de garrafas sobre os muros, as casas médias, arame farpado. Mas a pequena pobreza diplomática tem nada a menos do que portões de aço, cercas elétrica, sensores de janela e luzes de alarme a garantir sua preservação (2005: 37).

O cemitério de Langata fica num luxuriante platô de capim alto e lama vermelha e árvores ornamentais floridas, ao mesmo tempo tristes e alegres, a uns três quilômetros do centro da cidade, a curta distância de Kibera, uma das maiores favelas de Nairóbi, um vasto borrão marrom de casas de zinco esfumaçadas cobertas por uma camada de horrível poeira africana e entulhada no vale do rio nairóbi, separadas uma da outra por menos de uma mão. A população de Kibera é de meio milhão em ascensão, e o vale é rico em depósitos de esgotos, sacos plásticos, linhas coloridas de roupas velhas, cascas de banana e de laranja, espigas de milho e tudo o mais que a cidade se digne a despejar ali. Do outro lado da rua, além do cemitério, estão os escritórios da Junta de Turismo queniana e a entrada ao Parque de Caça de Nairóbi e um pouco adiante deles os barracos arruinados do aeroporto Wilson, o mais antigo do Quênia (2005: 116).

No filme, esse confronto se dá de maneira brusca, enfatizando a grande diferença entre as classes e, principalmente, o confronto entre as dependências da embaixada e dos donos de empresas, do clube da classe alta, demonstrando também o confronto, a intromissão da cultura dominante, no caso a européia.

Dessa forma, a entrada na favela de Kibera se dá pela imagem de uma estrada de ferro, percorrida primeiramente por apenas uma criança queniana, em um *traveling* que leva o espectador para dentro da favela. A música também muda, ouve-se uma música africana, alta. Um outro momento também promove esse choque, quando, em um jogo de câmera e cortes, vai-se do campo de golf do clube Muthaiga para a favela, novamante cortada pela estrada.

Uma metáfora muito interessante sobre a conexão do mundo subdesenvolvido e o mundo rico se dá em dois momentos diferentes: primeiramente, Tessa e Arnold estão na favela tentando conscientizar pessoas sobre a importância do teste de Aids (tema que é inserido no filme). Após conversarem com Jomo, morador de Kibera e empregado da casa de um dos diplomatas, este pega sua bicicleta e vai para a casa de seu patrão. Entra pela porta dos fundos, passa por dentro da cozinha, onde muitos trabalham freneticamente, pega uma bandeja e, já uniformizado, abre a porta que dá para um ambiente totalmente diferente, sofisticado, rico.

Em outro momento, Justin, ao iniciar suas investigações, entra na favela de carro, tenta falar com as pessoas e promove uma grande confusão por desconhecer as regras que separam os dois mundos, ou seja, entra pelo lado errado.

No livro há uma cena em que um menino queniano, agradecido por Tessa ter tentado ajudar sua irmã moribunda e amamentado seu filho no hospital, quando o seu próprio já estava morto, chega ao funeral desta e fica de mãos dadas com Justin, enquanto prestam suas últimas homenagens. No filme, essa aproximação não existe. Kioko chega ao funeral, mas se esquia de Justin, que quer apertar sua mão, enfatizando a impossibilidade de ligação entre esses dois mundos.

Há também uma cena que é incluída no filme que demonstra a complexa relação entre os dois mundos: ao fugir de uma tribo no Sudão, onde pressionava um dos culpados pela morte de Tessa, Justin sobe no avião que irá resgatá-lo tentando levar consigo uma menina da tribo alegando que gostaria de salvá-la, ajudá-la, pois sua tribo estava sendo invadida por outra e certamente ela seria levada a um destino cruel de trabalhos forçados e exploração sexual. Porém, o piloto do avião, um africano, não permite. Justin tenta suborná-lo, mas este diz que seu dinheiro não irá mudar aquela realidade, em uma alusão clara à questão do dinheiro estrangeiro, da

caridade, que não resolve o problema dos africanos, pois se limita a ações pontuais e não a longo prazo, na tentativa de realmente resolver o problema da África como um todo.

Por pertencer a um país do “Terceiro Mundo”, subdesenvolvido, Meirelles coloca em cena suas próprias vivências, seu próprio repertório em relação à realidade, e que, portanto, são carregadas de signos culturais que tocam profundamente ao serem confrontados com outras culturas e convida a comunidade internacional a meditar sobre mundos desiguais, assimétricos, como no caso do Brasil, do Quênia, e dos países do “Primeiro Mundo”. Selligman-Silva explica, ao se referir à relação entre testemunho e literatura, que “o conceito de real é alterado”, devido à “impossibilidade de uma tradução da cena vivenciada”, vivência essa que teria sido apanhada em uma “teia simbólica” (2005: 110-11). Ainda para o autor, o texto então produzido seria como uma fenda entre o original e a leitura, pois a leitura da realidade a desmonta e reconstrói, ressignifica, “reinscreve outras leituras”, promove intertextualidades.

Ao filmar no Quênia, Meirelles reinscreve suas experiências com as favelas do Rio de Janeiro, pois, em *Cidade de Deus*, filme dirigido por ele e lançado no Brasil 2002, Meirelles filma na própria favela, e os atores principais são meninos e meninas, adolescentes, moradores do local, preparados, ensaiados por sua equipe durante meses. Em *O jardineiro fiel*, usa de recurso semelhante, ao incluir os moradores de Kibera, focalizar seus problemas, promovendo intertextualidades culturais, e traduzindo o problema queniano sob um olhar brasileiro.

Assim, ao retratar culturas periféricas, Meirelles as transforma em agentes, pois seus personagens/atores são extraídos da vida real, contracenam com atores reais, mas improvisam, inserem falas espontâneas, que são incorporadas ao script. Assim, dá

voz, corpo, ao periférico e cria uma “ética da representação”, ligada a uma estética que põe em cheque o belo, o apreciável.

No filme, é incluída uma peça de teatro encenada pela comunidade da favela de Kibera que trata do assunto Aids, problema que se agrava a cada dia no continente africano. Essa cena é muito significativa, pois, a performance, segundo Bhabha, é o ato onde “as identidades minoritárias se articulam em um campo coletivo” cria um interstício entre uma tradição cultural já autenticada” e “signos de emergência da comunidade” (2005: 21).

Ainda segundo Bhabha, “cada vez mais, as culturas nacionais estão sendo produzidas a partir de perspectivas de minorias destituídas. O efeito mais significativo desse processo não é a proliferação de histórias alternativas dos excluídos, que produziriam, segundo alguns, uma anarquia pluralista”, mas sim “o estabelecimento de conexões internacionais” (2006: 25). Nesse caso, o hibridismo cultural também emerge dessas situações (como podemos verificar no filme de Meirelles) e usa de suas “condições fronteiriças para traduzir, e portanto, reinscrever o imaginário social” (2006: 26), e talvez criar uma comunidade transnacional, que reuniria o passado e o presente para criar o novo.

Ao se analisar as estratégias de tradução de Meirelles, pode-se usar dois conceitos trabalhados por Venuti, o de domesticação, que revela claramente os valores culturais domésticos que o tradutor privilegia, e o de estrangeirização, que realça elementos da cultura de partida, ou elementos já canonizados dentro de uma visão prioritariamente eurocêntrica (1995). Assim, as estratégias de tradução estariam situadas em “formações culturais específicas onde discursos são canonizados ou marginalizados, circulando em relações de domínio e exclusão”. (Schleirmacher apud Venuti, 1995: 102).

Burke amplia esse conceito ao extendê-lo a questões antropológicas, e explica que “a idéia de que compreender uma cultura estrangeira era análogo ao trabalho de tradução” (2006: 56). Vai ainda mais longe ao citar as idéias de Geoge Steiner, de que “Quando lemos ou ouvimos qualquer enunciado do passado... nós o traduzimos”, ou que “no interior de um idioma ou entre idiomas, comunicação humana é o mesmo que tradução” (2006:57).

O autor ainda explica que, “O termo ‘tradução’ também tem a grande vantagem de enfatizar o trabalho que tem que ser feito por indivíduos ou grupos para domesticar o que é estrangeiro, em outras palavras, as estratégias e as táticas empregadas” (2006: 58). Burke também menciona a questão da “traduzibilidade” e o que muitas vezes é tachado de má interpretação, erro, engano de leitura, etc. Para ele, a pesquisa sobre os aspectos de uma tradução cultural poderia ser frutífera se se prestasse “mais atenção àquilo que em uma dada cultura mais resiste à tradução, e ao que se perde no processo de tradução de uma cultura para outra” (2006: 60).

Pode-se concluir, então, que o olhar de Meirelles procura domesticar o olhar do primeiro Mundo sobre o Terceiro, uma vez que percebe que o empobrecimento do Terceiro Mundo cria cadeias de circunstâncias que encerram Brasil/ África e, sem dúvida, outros tantos países e lugares subdesenvolvidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

LE CARRÉ, John. **O jardineiro fiel**. Tradução de Roberto Muggiati. São Paulo: Editora Record, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: FAPESP / Iluminuras, 2005.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility**. A history of translation. London: Routledge, 1995.