



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**ANA MARIA BICALHO**

**DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: GRACILIANO  
RAMOS TRADUTOR/TRADUZIDO**

Salvador  
2010

**ANA MARIA BICALHO**

**DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: GRACILIANO  
RAMOS TRADUTOR/TRADUZIDO**

Tese apresentada ao Programa  
de Pós-Graduação em Letras e Linguística  
da Universidade Federal da Bahia, como  
requisito parcial para obtenção do  
grau de Doutor em Letras e Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ramos  
Co-orientadora: Profa. Dra. Jacqueline Penjon

Salvador  
2010

**Sistema de Bibliotecas - UFBA**

Bicalho, Ana Maria.

Diálogos interculturais: Graciliano Ramos tradutor / traduzido / Ana Maria Bicalho. - 2010.

184 f. + anexos

Orientadora: Profª Drª Elizabeth S. Ramos.

Co-orientadora: Profª Drª Jacqueline Penjon

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2010.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. 2. Camus, Albert, 1913-1960. 3. Tradução e interpretação. 4. Linguagem e cultura. 5. Comunicação intercultural. I. Ramos, Elizabeth. II. Penjon, Jacqueline. III. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. IV. Título.

CDD - 418.02  
CDU - 81'255

# **TERMO DE APROVAÇÃO**

**ANA MARIA BICALHO**

## **DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: GRACILIANO RAMOS TRADUTOR/TRADUZIDO**

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras e Linguística, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, pela comissão formada pelos professores:

Aprovada em 17 de agosto de 2010.

Comissão examinadora:

**Profa. Dra. Elizabeth Ramos**  
Universidade Federal da Bahia - UFBA  
Orientadora

**Prof. Dr. Wander Melo Miranda**  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

**Profa. Dra. Elida Paulina Ferreira**  
Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC

**Prof. Dr. Jacques Salah**  
Universidade Federal da Bahia - UFBA

**Profa. Dra. Ana Rosa Neves Ramos**  
Universidade Federal da Bahia - UFBA



À Minha família, por ter me apoiado em todos os momentos difíceis. Minha mãe em especial, pela dedicação e confiança que sempre depositou em mim.

## AGRADECIMENTOS

São tantos e muito especiais...

Agradeço a Deus, em primeiro lugar, e à minha família por acreditar no meu sonho e me ajudar a realizá-lo.

Ao meu irmão, Ademir, pela paciência, pela torcida e pelos momentos de descontração sem os quais teria sido difícil continuar trabalhando.

A Leonardo, que com todo seu carinho, amor e cuidado tem tornado meus dias cada vez mais iluminados.

Aos amigos que me apoiaram, em especial minhas irmãs de coração, Josinea Pinto, Maria Auxiliadora Ferreira e Rosinês Duarte não só pelo companheirismo, momentos de troca de ideias e conselhos, mas também pela paciência em me ouvirem dizer a mesma coisa inúmeras vezes, pelos momentos juntos que foram muito além de conselhos profissionais e por saber que sempre estarão comigo. Não poderia deixar de citar meu amigo e consultor Emanuele Pinto sempre presente nas horas de desespero.

Aos queridos colegas e amigos, os Profs. Drs. Sérgio Cerqueda, Ana Rosa Ramos e a Profa. Takiko do Nascimento pelo carinho, apoio e conselhos dados durante os últimos cinco anos de convivência. Seria difícil agora encontrar uma palavra que traduzisse a minha felicidade em fazer parte dessa família.

Ao Prof. Dr. Jacques Salah, por ter me apresentado a tradução, Camus e *La Peste* e ter, desde então, me acompanhado e apoiado.

Às Profas. Dras. Therezinha Barreto e Elizabeth Hazin por terem me mostrado o prazer e a seriedade do trabalho científico e pela generosidade, incentivo e confiança em mim depositados durante toda a graduação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, na pessoa da Profa. Dra. Célia Teles. Ao senhor Wilson Gabriel por sempre me receber com um sorriso no rosto e estar disposto a me ajudar.

À CAPES pela concessão da bolsa de doutorado e da bolsa sanduíche, possibilitando maior dedicação à pesquisa e a viagem a Paris para coletar dados que foram de extrema relevância para a finalização desta tese.

Ao IEB, Instituto de Estudos Brasileiros, em especial a Mônica Guilherme, Flávio e à profa. Maria Izilda Leitão pelo apoio, disponibilizando o acervo de Graciliano Ramos para que esta pesquisa pudesse ser realizada.

À Profa. Dra. Jacqueline Penjon por todo o apoio e orientações durante o tempo em que estudei em Paris e por continuar, desde então, acompanhando o meu trabalho.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para esta pesquisa. Muito obrigada por possibilitarem a realização desta experiência enriquecedora importantíssima para o meu crescimento pessoal e profissional.

E, por fim, mas não menos importante, agradeço à minha querida orientadora, a Profa. Dra. Elizabeth Ramos, não apenas por ter me ajudado a “concluir” este trabalho, mas também pela amizade, carinho e, sobretudo, pela generosidade em compartilhar o muito que sabe com os que ainda estão dando os primeiros passos. Uma pessoa que desde o início acreditou no meu trabalho, vibrou com as minhas alegrias e me ensinou coisas que vão muito além de teorias. Deixo aqui registrados, *chérie*, meu carinho, minha admiração e o meu MUITO OBRIGADA!

Escrever é traduzir. Sempre o será. Mesmo quando estivermos a utilizar a nossa própria língua. Transportamos o que vemos e o que sentimos para um código convencional de signos, a escrita, e deixamos às circunstâncias e aos acasos da comunicação a responsabilidade de fazer chegar à inteligência do leitor, não a integridade da experiência que nos propusemos transmitir, mas ao menos uma sombra do que no fundo do nosso espírito sabemos ser intraduzível, por exemplo, a emoção pura de um encontro [...] O trabalho de quem traduz consistirá, portanto, em passar a outro idioma (em princípio, o seu próprio) aquilo que na obra e no idioma original já havia sido “tradução”, isto é, uma determinada percepção de uma realidade social, histórica, ideológica e cultural que não é a do tradutor, substanciada, essa percepção, num entramado linguístico e semântico que igualmente não é o seu.

José Saramago

## RESUMO

A presente pesquisa tem como base os Estudos da Tradução aplicados a Graciliano Ramos, primeiramente, como tradutor do romance *La Peste* de Albert Camus, e, em seguida, como autor canônico traduzido para o francês, discutindo questões relacionadas à importância e à autonomia da tradução, aos fatores que influenciaram o processo tradutório de textos permeados por aspectos particulares de uma determinada cultura. A base teórica e metodológica adotada é a Teoria do Polissistemas desenvolvida por Itamar Even-Zohar e os fundamentos dos Estudos Descritivos de Tradução, que têm como principais representantes Gideon Toury, André Lefevere e Theo Hermans. A pesquisa apoia-se, ainda, na noção de intertextualidade e nos conceitos de domesticação e estrangeirização propostos por Lawrence Venuti. As análises abordam questões referentes ao cânone literário, fidelidade e originalidade, além da relação entre autor e tradutor. A tese destaca a perda da estatura canônica de Graciliano Ramos, quando do deslocamento de sua obra para o sistema literário francês, e analisa, ainda, os “privilégios” garantidos por sua canonicidade, quando, na sua condição de tradutor, recria a obra de Camus em português brasileiro. A pesquisa inclui reflexões sobre o hiato decorrido entre a publicação e a tradução para a língua francesa de três romances de Graciliano Ramos – *Angústia*, *S. Bernardo* e *Vidas Secas* –, as estratégias de tradução e de importação responsáveis pela escolha dessas obras, identificando as soluções encontradas pelos tradutores franceses para a recriação de elementos linguístico-culturais específicos do sertão e da zona da mata de Alagoas que passam a se inscrever em outro sistema linguístico-cultural. A análise traz à tona as relações entre tradução, contexto cultural, sistema literário, demonstrando que o processo de recriação é afetado não apenas na forma como os textos são traduzidos, mas também pelo momento em que determinada cultura solicita a tradução.

**Palavras-chave:** Cultura; polissistemas; recriação; Graciliano Ramos.

## RÉSUMÉ

La présente recherche est fondée sur l'application des études de la traduction à Graciliano Ramos, d'abord en sa qualité de traducteur du roman *La Peste* d'Albert Camus, ensuite en tant qu'auteur canonique traduit en langue française. Dans ce cadre, la recherche traite de questions liées à l'importance et à l'autonomie de la traduction, ainsi qu'aux facteurs qui influencent le processus de traduction de textes empreints des caractéristiques d'une culture donnée. La base théorique et méthodologique adoptée est la théorie du polysystème élaborée par Itamar Even-Zohar et les fondements des études descriptives de la traduction, dont les principaux représentants sont Gideon Toury, André Lefevere et Theo Hermans. La recherche repose également sur la notion d'intertextualité, ainsi que sur les concepts de domestication et d'étrangeté proposés par Lawrence Venuti. Les analyses abordent des questions liées au canon littéraire, à la fidélité et à l'originalité, ainsi que la relation entre auteur et traducteur. La thèse souligne que Graciliano Ramos a perdu sa stature canonique lorsque son œuvre a été transposée dans le système littéraire français et analyse également les «privilèges» dont il a bénéficié en raison de cette stature lorsque, en tant que traducteur, il a recréé l'œuvre de Camus en portugais brésilien. La présente recherche inclut des réflexions sur la période écoulée entre la publication et la traduction en français de trois romans de Graciliano Ramos – *Angoisse*, *São Bernardo* et *Sécheresse* –, ainsi que sur les stratégies de traduction et d'importation à la base du choix de ces œuvres. Pour ce faire, elle recense les solutions trouvées par les traducteurs français lors de la réécriture des éléments linguistiques et culturels spécifiques du *sertão* et de la zone forestière de l'état fédéré d'Alagoas, qui s'inscrivent dans un système linguistique et culturel différent. L'analyse met en exergue les relations entre la traduction, le contexte culturel et le système littéraire, en démontrant que le processus de recréation est influencé non seulement par la façon de traduire les textes, mais également par le moment au cours duquel une culture donnée souhaite en obtenir la traduction.

**Mots-clés:** culture, polysystème, recréation, Graciliano Ramos.

## ABSTRACT

This research is based on the Studies of Translation Studies as applied to Graciliano Ramos, first as a translator of the Albert Camus's novel *La Peste*, and then as a canonical author translated into French, discussing issues related to the importance and autonomy of a translation, to factors which influence the process of translation of texts deeply involved by aspects of a given culture. The theory and the method underlying the research are related to the Polisystems Theory developed by Itamar Evan-Zohar and the fundamentals of the Descriptive Studies which have as their main representatives Gideon Toury, André Lefevere and Theo Hermans. The research is also supported by the notions of intertextuality and by the concepts of domestication and foreignization proposed by Lawrence Venuti. The analysis covers issues related to the literary canon, faithfulness and originality, in addition to the relationship between author and translator. The theses outlines the loss of the canonical *status* of Graciliano Ramos, when his works are shifted to the French literary system, and also analyses the "privileges" granted by the author's canonicity in his situation of a translator, re-creating Camus's novel in Brazilian Portuguese. The research includes reflections on the gap between the publication in Brazil and the translations into French of the three novels by Graciliano Ramos – *Angústia*, *São Bernardo* and *Vidas Secas* – the translation and importation strategies responsible for the choice of such works, identifying the solutions found by the French translators for the re-creation of linguistic and cultural elements specific of the backlands of Alagoas which become inscribed in another linguistic and cultural system. The analysis brings into the scene the relationships between translation, cultural context, and literary system demonstrating that the process of re-creation is affected not only by the form in which the texts are translated, but also by the moment in which a given culture calls for a translation.

**Key-words:** Culture; polisystems; re-creation; Graciliano Ramos.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>GRACILIANO RAMOS E O ROMANCE BRASILEIRO</b>	<b>19</b>
2.1	A DÉCADA DE 30 NO BRASIL	19
2.2	A ANGÚSTIA DO SERTANEJO	24
<b>2.2.1</b>	<b>Os romances</b>	<b>32</b>
2.2.1.1	<i>S. Bernardo (1934)</i>	32
2.2.1.2	<i>Angústia (1936)</i>	37
2.2.1.3	<i>Vidas secas (1938)</i>	43
<b>3</b>	<b>SEMELHANÇA E DIFERENÇA: UNIVERSOS DA TRADUÇÃO</b>	<b>49</b>
3.1	CULTURA E TRADUÇÃO	49
3.2	A ANGÚSTIA D'A <i>PESTE</i>	56
3.3	O DESAFIO DE TRADUZIR CAMUS	61
<b>3.3.1</b>	<b>A fidelidade na tradução</b>	<b>66</b>
<b>3.3.2</b>	<b>Autoria e originalidade</b>	<b>69</b>
3.4	GRACILIANO RAMOS TRADUTOR DE CAMUS	76
<b>4</b>	<b>DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: GRACILIANO RAMOS TRADUTOR</b>	<b>81</b>
4.1	TRADUÇÃO: EXERCÍCIO DE INTERPRETAÇÃO	83
4.2	OBJETIVO(S) E CRITÉRIOS ADOTADOS NA ANÁLISE	90
4.3	TRADUZINDO <i>LA PESTE</i>	93
<b>5</b>	<b>DO SERTÃO PARA OS <i>BOULEVARDS</i></b>	<b>105</b>
5.1	A RECEPÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA NA FRANÇA	105
<b>5.1.1</b>	<b>A França dos anos 30</b>	<b>111</b>
<b>5.1.2</b>	<b>A França do pós-guerra</b>	<b>113</b>
5.2	TRADUZIR GRACILIANO RAMOS	117
<b>5.2.1</b>	<b><i>Sécheresse (1964)</i></b>	<b>118</b>
<b>5.2.2</b>	<b><i>São Bernardo (1986)</i></b>	<b>119</b>
<b>5.2.3</b>	<b><i>Angoisse (1992)</i></b>	<b>120</b>
<b>6</b>	<b>DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: GRACILIANO RAMOS AUTOR TRADUZIDO</b>	<b>122</b>
6.1	TRADUZINDO GRACILIANO RAMOS	140
<b>6.1.1</b>	<b>A tradução de <i>Vidas secas</i></b>	<b>141</b>
<b>6.1.2</b>	<b>A tradução de <i>S. Bernardo</i></b>	<b>150</b>



<b>6.1.3</b>	<b>A tradução de <i>Angústia</i></b>	<b>159</b>
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>169</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>176</b>
	<b>ANEXO A – Críticas à tradução de Graciliano Ramos</b>	<b>186</b>
	<b>ANEXO B – As cartas das editoras francesas a D. Heloísa Ramos</b>	<b>190</b>
	<b>ANEXO C – Alguns recortes de jornais franceses sobre Graciliano Ramos</b>	<b>193</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Etimologicamente, traduzir [Do lat. *Traducere*] significa ‘conduzir além’, ‘transferir’. Dentre as diversas acepções encontradas no dicionário Aurélio (2002), destacam-se: 1. ‘Ser o reflexo ou a imagem de, representar, simbolizar’; e 2. ‘Transparecer, manifestar-se’. Por ‘representar’, entende-se não só ser a imagem de algo ou alguém como também ‘tornar presente’, ‘significar’. Por “transparecer”, ‘avistar-se através de algo’, ‘mostrar-se em parte’. O ato tradutório, em nenhum dos dois casos, poderia ser considerado um trabalho de cópia, pois o tradutor seria alguém que está presente e que se mostra através da sua obra, da sua tradução.

A polêmica em torno de como se deve traduzir é tão antiga que a ideia de ser o tradutor um traidor (*traduttore, tradittore*) se tornou lugar-comum. Discute-se muito sobre tradução e as opiniões divergem, indo desde a afirmação de que ela é impossível, até a aceitação de que tudo pode ser traduzido.

Durante muito tempo, os linguistas foram os responsáveis pela análise e crítica da tradução, associando-a à simples transmissão do conteúdo linguístico de um idioma para outro, num exercício em que deveriam prevalecer a fidelidade, a equivalência e a literalidade. Pensava-se que o tradutor deveria reproduzir o texto “original”, ser fiel a ele, ou seja, dizer exatamente o que o autor disse, seguindo o mesmo estilo, fluência e naturalidade. Erwin Theodor (1983), por exemplo, distingue versão, tradução e recriação como se esta última não fizesse parte da tradução. As duas primeiras estariam relacionadas à transposição exata do conteúdo de uma língua para outra, enquanto a recriação, ao trabalho de passagem de um texto para outro idioma de forma artística, mas pouco exata.

Esse antigo enfoque da tradução como prática associada à cópia e à imitação deu lugar, a partir da década de 70, do século XX, a reflexões apoiadas sobre princípios de diferentes áreas do conhecimento, tais como a linguística, a filosofia, a literatura, a semiótica ou a psicanálise. Tais reflexões, pautadas sobre a compreensão da leitura como exercício da interpretação, conduziram à compreensão da tradução como exercício de (re)criação. A prescrição deu lugar à descrição, libertando a tradução dos ideais tradicionais de fidelidade e literalidade, abrindo a possibilidade de se ver o ato de traduzir como resultado de um lugar de produção, no qual atuam questões relacionadas à cultura,

---

<sup>1</sup> Optou-se, nesta pesquisa, em utilizar a palavra original entre aspas, por se considerar que nenhum texto é totalmente original.

ao estilo, ao tempo, à história e às singularidades dos dois extremos envolvidos no processo tradutório: texto de partida e texto de chegada, autor e tradutor. Assim, o tradutor, não mais uma *tabula rasa*, desloca-se da sua condição de mero plagiador e passa à de (re)criador e intérprete. Dentre os principais responsáveis por essa mudança de paradigma, citamos, Itamar Even-Zohar (1979, 1990), Gideon Toury (1995), Theo Hermans (1985) e André Lefevere (1985, 1992).

Em sua Teoria dos Polissistemas, Itamar Even-Zohar (1990) busca redefinir o conceito de sistema literário, propondo ampliar seu campo de ação e de interação. O autor concebe a literatura como um grande sistema que não só é constituído de outros sistemas (daí o termo polissistema), como também se relaciona com outros sistemas paralelos, onde se estabelecem troca de posições. A sobrevivência do polissistema depende da tensão entre os seus vários componentes que, ao mesmo tempo em que interagem, disputam um lugar hegemônico. Essa tensão se constitui a partir de instâncias hierarquizadas de centro e periferia. No centro, residem repertórios canônicos, orientados por uma espécie de modelo a ser seguido pelos que almejam prestígio e aceitação. No entanto, o estabelecimento de uma obra na posição central não diz respeito apenas às supostas qualidades do texto. Questões relacionadas a prestígio e *status* impostos pelo poder controlador de um determinado sistema irão desempenhar papel de fundamental importância na dança dos deslocamentos. Even-Zohar salienta que o polissistema não deve pressupor a existência de um único centro e uma única periferia, pois, teoricamente podem-se supor várias destas posições. Dentre esses vários sistemas, encontramos o polissistema literário, composto, por sua vez, de diferentes sistemas que se correlacionam.

Na Teoria dos Polissistemas, o conceito de “literatura” abarca a totalidade de atividades inerentes ao polissistema literário, ou seja, não se restringe ao texto propriamente dito, nem o analisa isoladamente, desconsiderando seu contexto histórico-cultural. Um dos objetivos principais da Teoria dos Polissistemas é analisar as condições particulares em que uma literatura pode interferir em outra, através de algumas propriedades que se transferem de um polissistema para outro. Essa visão sistêmica da literatura implica que o objeto de estudo do pesquisador não pode se restringir à análise do texto literário destituída da observação de um contexto externo a esse texto (instituição, repertório, produtor, consumidor, mercado e produto), contexto esse que decide não só como o texto será traduzido, mas também quando e por que. As relações existentes dentro e entre as partes do polissistema podem também indicar os procedimentos adotados com

relação, por exemplo, ao repertório, ou seja: os procedimentos de seleção, manipulação e eliminação que interferirão diretamente no produto produzido por determinado sistema.

Gideon Toury (1995), Theo Hermans (1985) e André Lefevere (1985, 1992), influenciados pela Teoria elaborada por Even-Zohar, adotam uma visão sistêmica e descritiva dos Estudos da Tradução, deslocando o foco de atenção para o sistema do texto-alvo, entendendo que, mesmo que a tradução seja imposta pela cultura de origem, a obra traduzida só será aceita se o sistema alvo assim o quiser. O importante para esses teóricos é determinar o lugar que a tradução ocupa no sistema da língua de chegada e não mais analisar se ela consegue refletir o texto traduzido.

Toury (1995) nega que os Estudos Descritivos da Tradução tenham como única função descrever o trabalho final tradutório, sem que haja qualquer aplicação dos resultados. Segundo ele, o objetivo de uma pesquisa, do ponto de vista descritivista, é gerar explicações a respeito da produção e da recepção dos textos traduzidos em culturas e épocas diversas que podem ser empregadas com diferentes propósitos. Com base nisso, Toury (1995) afirma que o processo tradutório é um conjunto interligado de ao menos três postulados que podem ser identificados pelo pesquisador através da análise comparativa entre o texto de partida e a tradução:

- postulado do texto-fonte – supõe-se a existência de um texto anterior à tradução;
- postulado de transferência – supõe-se que o processo de tradução envolve a transferência de algumas características do texto-fonte para a tradução;
- postulado de relação – supõe-se a existência de relações que ligam a tradução ao seu texto-fonte.

Toury (1995) introduz, ainda, o conceito de normas, referindo-se às regularidades observadas no processo tradutório dentro de determinada situação sociocultural. As normas advêm das convenções sociais e refletem os valores compartilhados e transformados em instruções que regem o comportamento de membros de um grupo ou comunidade (normalmente relacionados à qualidade e prestígio). Como essas normas são estabelecidas dentro de uma dada sociedade, e não são delimitadas com precisão, cabe ao pesquisador identificar os comportamentos recorrentes em determinada comunidade e deduzir por quais normas se regem, isto é:

- Normas iniciais – associadas às decisões do tradutor e às estratégias e políticas adotadas.
- Normas preliminares – associadas à existência de uma política de tradução (fatores que governam a seleção dos textos a serem traduzidos) e decisões que podem não ter sido tomadas pelo tradutor.
- Normas operacionais – subdivididas em normas matriciais, que governam a segmentação, acréscimos e omissões em relação ao texto de partida; e as normas linguístico-textuais, que governam as opções linguísticas e estilísticas. As normas operacionais regem as decisões tradutórias, envolvendo a relação entre o texto de partida e o de chegada.

Lefevere ampliou o modelo de Toury, ao agregar-lhe novas dimensões, como a do poder da patronagem, isto é: o poder de forças externas ao processo tradutório, tais como indivíduos e instituições (partidos políticos, editores, jornais, revistas, televisão, entre outros) que definem o que será ou deixará de ser lido em termos de literatura. Como observa o autor, tais meios podem não controlar a escrita, mas controlam a distribuição. A aceitação da patronagem ratifica a importância das instituições na aceitação ou recusa de publicação de determinada literatura.

Dentro desta perspectiva, Lefevere (1992b) defende a existência de mecanismos de controle inter-relacionados que fazem com que o sistema literário funcione dentro de uma “lógica”, controlada por fatores internos e externos ao polissistema. Os fatores internos são representados pelos profissionais da área (críticos, professores, tradutores) e os fatores externos, explicitados no parágrafo anterior, constituem a patronagem.

A patronagem consiste de três componentes: o ideológico, o econômico e o de *status*. O componente ideológico limita a escolha e a continuidade de publicação da obra e/ou autor, o econômico está relacionado ao pagamento dos serviços prestados pelos escritores, e o de *status* implica a inserção do autor num grupo seletivo. Lefevere (1992b) assinala que os três componentes estão relacionados entre si: os que reforçam a ideologia dominante têm, em troca, vantagens econômicas e posição de prestígio no sistema a que pertencem. Caso haja discordância, os fatores econômico e de *status* agem no combate, enfraquecimento ou transformação das ideologias divergentes.

Com Theo Hermans e André Lefevere, termos como manipulação e reescrita passam a integrar os Estudos da Tradução. A escrita tradutória irá, portanto, resultar de uma série de fatores que vão desde a escolha do texto a ser traduzido até o seu produto final, constituído a partir de relações de intertextualidade não apenas entre o texto de partida e o de chegada, que envolvem todo o polissistema no qual está inserido o tradutor. Ao observar essa relação intertextual entre o texto de partida e o de chegada, nos apoiamos na noção de intertextualidade apresentada por Julia Kristeva a partir do estudo de Mikhail Bakhtin, entendendo que o texto resulta de um diálogo de múltiplas vozes.

Assim, considerando-se que (1) todo texto traduzido faz parte de um sistema literário nacional e é regido por leis internas e externas ao seu polissistema e que (2) existem “jogos de poder” que governam o que será ou não publicado ou traduzido, torna-se necessário examinar o momento e o contexto em que um texto é escrito e/ou traduzido. Assim procedendo, será possível entender a tradução de uma obra literária não como fenômeno meramente especulativo, mas como um processo cuja identidade é adquirida a partir da posição que ocupará no sistema receptor.

Tomando o título da tese “Diálogos interculturais: Graciliano Ramos tradutor/traduzido”, destacamos que o centro desta pesquisa está pautado sobre os Estudos da Tradução aplicados a Graciliano Ramos. Primeiramente, como tradutor do romance francês *La Peste* de Albert Camus e, em seguida, como autor canônico traduzido para o francês<sup>2</sup>, discutindo questões relacionadas à importância e à autonomia da tradução, aos fatores que influenciaram o processo tradutório de textos permeados por aspectos particulares do sertão alagoano e construídos por um autor canônico brasileiro que, durante o ato tradutório, são deslocados para um sistema hegemônico, o sistema literário francês, que não conhece determinados aspectos do universo do nordeste brasileiro.

Sabe-se que Graciliano Ramos tem grande preocupação em reconstruir aspectos da vida do sertão alagoano, da injustiça social, da violência, da iniquidade. Seu estilo é marcado por sua capacidade de síntese, habilidade de dizer o essencial em poucas palavras, fazendo com que esse autor seja considerado um exemplo de elegância na elaboração do texto literário. Destaca-se, em suas obras, a utilização de vocabulário típico da região, marcado pelo uso de expressões e termos que dificultam a compreensão dos leitores alheios a esse contexto.

---

<sup>2</sup> Antes de nos debruçarmos sobre as traduções consideramos relevante para esta pesquisa apresentar o autor, os romances a serem analisados e o contexto histórico-cultural do período em que os romances foram escritos.

Surge, pois, o interesse em se observar como o decantado estilo graciliânico de economia na escrita se faz presente no texto do tradutor Graciliano Ramos e na sua recriação em língua francesa por suas tradutoras.

Como já explicitado, pretende-se, em um primeiro momento, analisar a tarefa de Graciliano Ramos como tradutor, implicando observar as escolhas feitas pelo escritor brasileiro, o momento em que traduziu e a recepção de sua tradução no contexto sociocultural brasileiro. Para esse propósito, acrescentaremos às teorias já mencionadas, os conceitos de domesticação e estrangeirização de Lawrence Venuti (1995). Para esse autor, a domesticação seria uma “redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua-meta<sup>3</sup>” (VENUTI, 1995, p. 20). O processo de estrangeirização, por sua vez, resulta de “uma pressão etnodesviante sobre tais valores para se registrarem as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro<sup>4</sup>” (VENUTI, 1995, p. 20).

A análise observará os momentos de afastamento e aproximação do tradutor Graciliano Ramos em relação ao texto de Camus, além das marcas deixadas por aquele no seu ofício de tradutor. Partindo da premissa de que Camus é um dos escritores mais lidos e de maior importância no sistema literário internacional, estudaremos a tradução de uma das grandes realizações da Literatura de Língua Francesa: *La Peste*, romance considerado também polêmico e contraditório.

Analisaremos, em um segundo momento, as estratégias de importação responsáveis pela escolha de três romances de Graciliano Ramos – *Angústia*, *S. Bernardo* e *Vidas Secas* – para o francês, estabelecendo o lugar que tais textos ocupavam nos sistemas literários brasileiro e francês, no momento em que foram escritos e traduzidos. Buscaremos com isso, compreender os fatores que propiciaram a entrada dessas obras na França, depois de decorrido longo tempo de sua publicação no Brasil. Por ser a cultura brasileira do sertão de Alagoas distante da cultura francesa, a pesquisa buscará analisar as soluções encontradas pelas três tradutoras francesas – Marie-Claude Roussel, Geneviève Leibrich e Nicoles Birois –, para inserir no seu idioma determinados elementos que fazem parte do sistema cultural-literário brasileiro/nordestino. Assim, se entendermos o tradutor primeiramente como leitor, é de se esperar que a obra de Graciliano Ramos imponha grande dificuldade à tarefa da tradução.

Para fins de organização, a tese encontra-se dividida em sete seções.

---

<sup>3</sup> *An ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values.*

<sup>4</sup> *An ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text.*

Na primeira seção – a Introdução – são apresentados os pontos que serão abordados ao longo do trabalho e os principais aportes teóricos que nortearam a pesquisa.

A segunda seção, intitulada *Graciliano Ramos e o romance brasileiro*, trata, em uma primeira parte, dos anos 30 no Brasil, apresentando algumas reflexões sobre a geração daquela década e sua importância para a Literatura Brasileira, destacando as principais características e contribuições, dialogando com autores como Afrânio Coutinho (2004) e Alfredo Bosi (2006). Na segunda parte, apresentamos o autor Graciliano Ramos e os três romances contemplados por esta pesquisa, trazendo análises de Antônio Cândido (2006), Wander Miranda (1992, 2000, 2004) e Ricardo Ramos (1992), para citar apenas alguns.

A terceira seção, intitulada *Semelhança e diferença: universos da tradução*, se detém sobre a análise do contexto em que se deu a tradução de *La Peste*, seu autor e seu tradutor. Em um primeiro momento, propomos uma discussão sobre o conceito de cultura e sua relação com a tradução a partir de reflexões propostas por Eagleton (2005), Bhabha (1998), Hall (2006), dentre outros. Em seguida, analisamos o romance *La Peste*. Segue-se a análise do contexto em que o romance francês foi escrito, seu autor e, por fim, a observação do contexto e das escolhas relacionados à tradução feita por Graciliano Ramos.

Na quarta seção, intitulada *Diálogos Interculturais: Graciliano Ramos tradutor*, iniciamos com um estudo sobre a intertextualidade e a tradução, na sua condição de exercício de interpretação. Em seguida, passamos à análise da tradução feita por Graciliano Ramos, com vistas a observar suas escolhas.

Na quinta seção, *Do sertão para os boulevards*, apresentamos Graciliano Ramos como autor traduzido, destacando o contexto histórico-social que propiciou a entrada dos romances brasileiros no polissistema francês em diferentes épocas, e os fatores que propiciaram essas traduções e que contribuíram para a difusão da literatura brasileira na França, buscando estabelecer relações entre os diferentes polissistemas. Apresentamos, ainda, observações do contexto e das escolhas relacionadas à três traduções dos romances de Graciliano Ramos para o francês.

Na sexta seção, *Diálogos Interculturais: Graciliano Ramos autor traduzido*, analisamos a tradução dos três romances de Graciliano Ramos em língua francesa. Devido à grande extensão do *corpus*, essa análise ficará concentrada no léxico da fauna e da flora do sertão alagoano e nas expressões idiomáticas, frequentemente utilizadas pelo nosso escritor.



Na sétima e última seção, apresentamos as Considerações Finais da presente pesquisa.

A tese inclui três anexos. Do anexo A, fazem parte críticas à tradução de Graciliano Ramos. O anexo B traz as cartas das editoras francesas à esposa de Graciliano Ramos, Senhora Heloísa Ramos; e, no anexo C, inserimos recortes de jornais franceses sobre Graciliano Ramos.

## 2 GRACILIANO RAMOS E O ROMANCE BRASILEIRO

### 2.1 A DÉCADA DE 30 NO BRASIL

As três primeiras décadas do século XX foram marcadas por transformações que alteraram não só a face da Europa, mas do mundo de forma geral. As relações políticas, econômicas e sociais foram modificadas em consequência da Primeira Grande Guerra (1914-1918), da revolução Comunista na Rússia (1917), do *boom* capitalista na década de 20, seguido da queda da bolsa de Nova York (1929). Paralelamente a esse cenário, os partidos e ideais socialistas e comunistas começaram a crescer. Essa visão comunista/socialista acabou entrando em choque com os interesses defendidos pela burguesia, que por sua vez, passava a apoiar o militarismo, os ideais autoritários, imperialistas, anticomunistas e antidemocráticos. Surgia, assim, o Fascismo na Itália, liderado por Benito Mussolini; o Nazismo na Alemanha, liderado por Adolf Hitler; o Franquismo na Espanha instalado pelo General Francisco Franco; e o Salazarismo em Portugal, comandado pelo político Antônio de Oliveira Salazar. Com o “crack” da bolsa de valores de Nova York, no final da década de vinte, os anos 30 foram marcados pela “Grande Depressão Econômica”, que provocou rupturas nas relações comerciais, desemprego, falências e miséria. Como esse quadro se refletia em quase todo o mundo, cada país procurou solucionar os seus problemas internamente.

Como em outros países da América Latina, o Brasil sofreu profundamente os efeitos da crise econômica que, por sua vez, afetaram a indústria, as finanças e, principalmente a agricultura. Como esta última era a responsável por empregar a maior parte dos trabalhadores antes do período de crise, o desemprego passou a configurar-se como um dos problemas sociais mais graves do país.

A economia brasileira na década de 30 estava voltada para a exportação, sobretudo do café, cuja produção havia atingido altas cifras na década de 20. Com a queda do seu preço, após a crise de 29, muitos cafeicultores e empresas foram à falência. Em busca de outras opções econômicas para superar a crise, as usinas de açúcar passaram a ocupar o lugar reservado, anteriormente, ao café, e o algodão começou a ser plantado em diversas regiões, visando a produção de tecido de boa qualidade (com preço mais acessível

que a seda) e de óleo comestível. No entanto, apesar do incentivo do governo, a agricultura não conseguia se reerguer. A indústria, atendendo às necessidades locais, desfrutava de uma situação mais favorável. Afinal, mesmo em tempos de crise, a população não deixava de comprar produtos alimentícios e têxteis.

Com o impacto dessa crise, o então presidente Washington Luís resolveu apoiar a candidatura de seu conterrâneo paulista Júlio Prestes, rompendo, assim, com a “política do café-com-leite”, responsável por alternar no poder presidencial mineiros e paulistas. Insatisfeitos com a decisão do presidente, um grupo de oligarquias dissidentes – principalmente de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba – em associação com grupos radicais de oficiais do exército brasileiro, criaram uma chapa eleitoral encabeçada por Getúlio Dorneles Vargas, conhecida como Aliança Liberal.

Embora vitorioso no pleito, Júlio Prestes não chegou a assumir em decorrência da deflagração da Revolução de 30, que levou Vargas, provisoriamente, ao poder. Insatisfeitos, os políticos paulistas iniciaram campanhas contra o governo, culminando na Revolução Constitucionalista de 1932. No ano seguinte, Vargas foi eleito presidente da República pela Constituinte, e, em 1937, iniciava-se o Estado Novo, ditadura baseada no nacionalismo conservador e na idolatria de um governante único: o próprio Getúlio Vargas. Toda repressão desse período se refletiu em diversos meios de expressão cultural, sobretudo na produção literária do período, como veremos mais adiante.

O próximo passo foi extinguir os partidos políticos e fechar o Congresso Nacional. Vargas outorgou, então, uma nova constituição, que lhe daria total controle do poder executivo. Em 1938, o incômodo causado pelo fenômeno do cangaço chegava ao fim com a ação das forças do governo que culminou com o assassinato de Lampião e Maria Bonita. Em 1939, o Brasil, integrando o “exército dos Aliados”, instalava-se nos campos de batalha da Segunda Guerra Mundial, ironicamente, em defesa da democracia. Antes de ser deposto, em 1945, Vargas continuava a adotar práticas repressivas: autorizava prisões, assassinatos, deportações de cidadãos, além de censurara à imprensa. Dentro deste cenário, Graciliano Ramos foi demitido, em 1936, do cargo de diretor da Instrução Pública de Alagoas, sendo preso, em seguida, sob a acusação de comunista (ideologia a que aderiu mais tarde). Libertado um ano depois, o escritor relatou sua experiência no livro *Memórias do Cárcere*, publicado em 1953.

A Revolução de 30 instalou, pois, no Brasil, um regime ditatorial que afetou a evolução da expressão ideológico-literário e político-cultural.

Anterior a esses últimos acontecimentos e vinculado às transformações da sociedade a partir dos anos 20, surgia no Brasil o movimento Modernista, com o objetivo primordial de superar a literatura vigente na época, através da livre expressão. O Modernismo teve como marco inicial a Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, e se caracterizava pelo rompimento com o tradicionalismo cultural e a forma de escrita ditada pelas correntes literárias e artísticas anteriores. É preciso que se observe, no entanto, que desde 1917 já se viam no país indícios do surgimento de uma nova forma de fazer literatura, evidenciados, primordialmente, com a exposição de Anita Malfatti. Escritores e artistas, envolvidos na preparação do evento cultural de 1922, ano em que o Brasil completava 100 anos de independência, defendiam a reconstrução da cultura brasileira sobre bases nacionais e a promoção de uma revisão crítica de nosso passado histórico e de nossas tradições culturais, favorecendo a eliminação definitiva do nosso complexo de nação colonizada.

O movimento abriu caminho para, a partir de 1924, a constituição de uma arte nacional. Cada um a seu modo e a seu tempo, os intelectuais imbuídos de um ideário de nação, procuraram contribuir para a formação da identidade brasileira, embora alheios a rígidos postulados coletivos. O que os unia era “um grande desejo de expressão livre e a tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academicismo, a emoção pessoal e a realidade do país” (CÂNDIDO E CASTELLO, 2006, p. 11-12).

É inegável o papel da primeira fase do Modernismo no processo de renovação e inovação da narrativa no nosso país. Tanto a Semana de Arte Moderna quanto o Movimento Regionalista de 1930, como veremos a seguir, motivaram a busca por nossa autonomia cultural, libertando a literatura brasileira dos padrões europeus. Os projetos modernistas, como observou Albuquerque Junior (2001), passavam pela incorporação dos diferentes Brasis, no intuito de substituir o Brasil da elite afrancesada. E é evidente que essa nova postura estava relacionada aos abalos sofridos em torno de 1930, e que influenciavam decisivamente a mentalidade, a economia da época e os rumos que o Modernismo assumiria entre 1930 e 1945, revelando uma nova postura literária caracterizada pela valorização de traços peculiares de diferentes regiões do país, havia, então, a preocupação em denunciar as particularidades e as mazelas de um povo, voltando-se para o resgate das narrativas populares que se caracterizam como lugar de reencontro do homem consigo mesmo.

Evidentemente, esse regionalismo não se restringiu à região Nordeste.

Contudo, devido ao nosso interesse específico pelo escritor Graciliano Ramos, optamos, nesta pesquisa, por abordar apenas o regionalismo no Nordeste. Segundo Bosi (2006, p.383), o regionalismo surgiu das contradições da República Velha que o regionalismo pretendia e conseguiu superar, provocando em todo Brasil “uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, [vincando] fundo a nossa literatura, lançando-a a um estado adulto e moderno perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente”.

Para Coutinho (2004, p. 277), assim como para nós, o período de 1930-1945 deve ser considerado “a etapa áurea da ficção modernista e das mais altas da literatura brasileira, a ponto de poder afirmar-se que a ficção brasileira existe com personalidade e fisionomia inconfundíveis graças, sobretudo ao trabalho dos artistas do período”. Os romancistas de 30 apresentaram ao leitor um romance mais amadurecido, mais liberto e de tendência social, uma literatura engajada e de participação política. Com eles, a literatura passou a olhar a “realidade” de forma mais objetiva, fosse para analisá-la ou denunciá-la. A linguagem deixou de ser rebuscada, uma vez que as páginas traziam o falar das classes não privilegiadas, com regras mais simples, mais espontâneas e próximas do homem rural, abrindo espaço para o homem nordestino, sem deixar de lado o rigor estilístico próprio do período. Foi uma literatura voltada para a construção da nossa nacionalidade, sem o propósito de exaltar as belezas e grandezas da terra. Deixou-se de lado o ufanismo dos românticos para denunciar as agruras da seca e da migração, da exploração do homem pelo homem, dos problemas do trabalhador rural e da miséria.

Essa segunda fase do Modernismo brasileiro, marcada pela publicação de *A bagaceira* de José Américo de Almeida em 1928, chamou a atenção para os problemas sociais das regiões menos favorecidas do Brasil, utilizando-se de uma linguagem coloquial e crítica, na medida em que refletia a existência do subalterno silenciado. A literatura demonstrou o real interesse pelo homem brasileiro e pelos problemas relacionados ao ambiente sócio-geográfico do Nordeste. O romance se caracterizou pela denúncia social, liberdade temática e o uso da língua brasileira, mais próxima do povo, incorporando regionalismos e neologismos. Quase todos os escritores da época (especialmente na prosa) aspiravam “a uma expressão vigorosa e simples, a um estilo liberto do academicismo e por aí coincidem com a atitude dos modernistas” (CÂNDIDO E CASTELLO, 2006, p. 21).

Os escritores desse período denunciaram os conflitos sociais do Nordeste, a luta pela sobrevivência ante as adversidades, a exploração do trabalhador nordestino.

Dentre seus principais representantes destacam-se José Américo de Almeida, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Jorge Amado, que trazem como temas mais comuns o cangaço, a seca, o fanatismo religioso, os latifúndios e a exploração do sertanejo, cuja figura emerge com a dignidade e a simplicidade antes ignoradas. Como afirmara o próprio Graciliano Ramos:

Os nossos matutos nunca foram observados convenientemente. Os que aparecem em romances pensam como gente da cidade e falam difícil, apenas deformando as palavras, suprimindo os *ss*, os *ll* e os *rr* finais. Com esse recurso infantil, certos escritores brasileiros se julgam sagazes. (APUD MAIA, 2008, p. 63)

Apesar de construírem sua obra em torno de uma temática semelhante, os regionalistas nordestinos diferenciavam-se quanto ao estilo e à abordagem de cada tema, fruto, evidentemente, das experiências de cada um e do olhar singular sobre suas regiões de origem. Sobre o movimento de 30 e seus integrantes, Graciliano Ramos afirmou:

[...] o trabalho que há no Nordeste é mais intenso do que em qualquer outra parte do Brasil, tão intenso que um crítico, visivelmente alarmado com as produções daqui, disse ultimamente que não é só no Norte que se faz literatura. [...] Em todos os livros do Nordeste, nota-se que os autores tiveram o cuidado de tornar a narrativa, não absolutamente verdadeira, mas verossímil. Ninguém se afasta do ambiente; ninguém confia demasiado na imaginação [...] Esses escritores são políticos, são revolucionários, mas não deram a ideias nomes de pessoas: os seus personagens mexem-se, pensam como nós, preparam as suas safras de açúcar, bebem cachaça, matam gente e vão para a cadeia, passam fome nos quartos sujos de uma hospedaria. Os romancistas não saíram de casa à procura de reformas sociais: a revolução chegou a eles e encontrou-os atentos, observando uma sociedade que se decompõe. (SALLA, 2010, p. 125-126)

Graciliano Ramos, um dos principais representantes desta segunda fase modernista brasileira, soube com seu realismo crítico, sua linguagem apurada, sintaticamente correta e repleta de regionalismos, dar voz ao homem marginalizado e hostilizado pelo meio, seus conflitos e angústias.

## 2.2 A ANGÚSTIA DO SERTANEJO

O sertanejo é, antes de tudo, um forte; [...] No revés o homem transfigura-se. [...] e da figura vulgar do tabaréu canhestro reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.

In: *Os Sertões*.

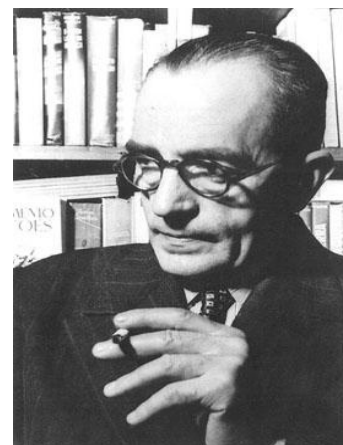
A começar pelo clima, no sertão tudo é adverso. Todo ele é formado por monótonos caminhos de caatingas, lagoas mortas e formações rochosas. Na paisagem áspera, um grande personagem: o sertanejo, resultante de diversos contrastes. O homem de feições duras, cujos traços não revelam a beleza tida como padrão, é também uma espécie de herói sem nenhuma graça. Ao observá-lo, vê-se um sujeito curvado, numa expressão de humildade “humilhante” – como se sempre precisasse do apoio de paredes, de postes, da fé.

O homem espera a vida passar lentamente. O sol escalda a terra vermelha e o acorda para trabalhos de Sísifo. A chuva é espera constante de quem sobrevive na esperança de um dia matar a sede e ver a vida brotar da terra. A fé no seu deus alimenta o estômago por dias vazio e sacia a sede, na certeza da existência de um paraíso. Adapta-se como um animal a comer o que a terra lhe serve. Conhece a flora e a fauna, sabe o nome e as vantagens de cada cacto, xiquexique ou mandacaru.

Sua aparência, seu modo de falar, sua forma de andar a pé ou a cavalo, a maneira como cumprimenta seus conhecidos, a maneira abrupta de parar durante uma caminhada para acender um cigarro, as roupas simples, o jeito de equilibrar o corpo refletem gestos característicos de um sujeito cansado, derrotado pela vida.

A seca e todo sofrimento enfrentado pelo sertanejo constroem uma espécie de escudo contra as adversidades do meio. Desidratado como a vegetação, consegue passar dias com o mínimo para comer e beber. Para esse homem, a palavra de ordem é persistir, insistir, lutar, buscar a completude (mesmo a mais simples). A terra seca, único mundo que conhece, seca o discurso e a vida deste que é, “antes de tudo, um forte”. Apesar da fortaleza, o sertanejo traz dentro de si a angústia da incerteza, da impotência que o torna vítima da aridez do sertão e do dono da terra.

Dentre esses fortes, Graciliano Ramos, filho do Nordeste, conhecedor das mazelas e do cenário da seca, apresenta-nos, em sua literatura, essa terra, esse homem, suas angústias e questionamentos, frutos da sua capacidade de observação do meio em que viveu parte de sua vida, ainda que na condição de filho de latifundiário e membro de uma classe socialmente privilegiada. Cândido e Castello (2006, p.342) acreditam que a obra de Graciliano Ramos está, em grande parte, “presa à percepção inicial de seu mundo, durante a



infância e a adolescência”, e esta afirmação é ratificada quando percebemos a proximidade dos seus romances com a sua obra de memória, *Infância*. Além da ausência de excessos e da bravura apresentada em seus livros, o leitor percebe a angústia diante da falta de perspectiva.

Aqui, depara-se o leitor com o menino tímido, fraco e sensível aos maus-tratos, vivente de um espaço familiar marcado pela secura das relações, pelo autoritarismo e pela injustiça do pai, pela frieza e rispidez da mãe. Percebemos uma criança oprimida, humilhada e solitária, que vê na literatura uma válvula de escape, para combater as injustiças das quais se entende vítima.

Em virtude de sua personalidade forte, do seu estilo de escrita, da temática e dos personagens construídos, Graciliano Ramos sempre foi visto como uma figura cética, amarga e negativista. No entanto, para seu filho Ricardo Ramos<sup>5</sup>, esses adjetivos não correspondiam à pessoa de Graciliano Ramos:

Como homem (Graciliano Ramos) era mais tranquilo, mais pra fechado, de poucas palavras e seu pessimismo, negativismo, mais do que isso, a sua recusa era em aceitar o quadro social que propiciava problemas, dramas, tragédias mesmo, como as que aparecem nos seus romances, na visão dele [...] Ele acreditava fortemente no homem, na pessoa humana e acreditava que melhores condições de vida, que um regime mais justo melhoraria o homem.

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida a Antônio Sergio Guimarães em 1977 encontrada no acervo de Graciliano Ramos no IEB.



Graciliano Ramos demonstrou, também, antipatia pelos modernistas da primeira fase do movimento. Indagado por Homero Senna<sup>6</sup> se acompanhou os desdobramentos do movimento paulista, respondeu positivamente e acrescentou: “Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos”. E, quando perguntado diretamente se se considerava modernista, respondeu: “Que ideia! Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão”.

Em 1936, foi preso, desconhecendo que o motivo de sua prisão era ter sido acusado de ser comunismo. Ricardo Ramos, na mesma entrevista a Antônio Sérgio Guimarães, refere-se à prisão do pai afirmando que “estava como secretário do governo de alagoas, fazendo um trabalho de natureza pública, e de repente foi preso, nunca mais voltou a Alagoas onde era negociante, fazendeiro e membro do governo”. Ainda segundo Ricardo Ramos, depois da prisão, Graciliano Ramos foi para o Rio de Janeiro, onde se tornou jornalista e escritor, afirmando que “não voltaria à terra de onde ele saiu preso, sem culpa formada, sem nada, ele saiu diretamente do palácio para a prisão”. Em família, segundo alguns relatos, disse mais de uma vez que o espaço ocupado pelo estado de Alagoas poderia ser transformado em um golfo.

Quando publicou seu primeiro romance, *Caetés*, aos 41 anos, o “Velho Graça”<sup>7</sup> já era conhecido por alguns literatos e políticos graças aos dois relatórios que enviara ao governador do estado, prestando contas da sua gestão frente à prefeitura de Palmeira dos Índios<sup>8</sup>, em 1928. Segundo o próprio autor, em carta a Raúl Navarro, um de seus tradutores argentinos, os relatórios o desgraçaram:

Nunca fui literato, até pouco tempo vivia na roça e negociava. Por infelicidade virei prefeito no interior de Alagoas e escrevi uns relatórios que me desgraçaram. Veja o senhor como coisas aparentemente inofensivas inutilizam um cidadão. Depois que redigi esses infames relatórios, os jornais e o Governo resolveram não me deixar em paz. (MAIA, 2008, p. 123)

---

<sup>6</sup> Em entrevista a Homero Senna, primeiramente publicada na Revista do Globo em 18 de dezembro de 1948. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GracilianoRamos.htm>. Acesso em 20 de janeiro de 2010.

<sup>7</sup> Graciliano Ramos estreou aos quarenta e um anos de idade e seus companheiros de literatura, mais novos que ele, chamavam-no, carinhosamente, de “velho”.

<sup>8</sup> Abdicando do cargo de prefeito, Graciliano Ramos foi nomeado diretor da Imprensa Oficial e depois da Instrução Pública do estado de Alagoas, do qual saiu diretamente para a prisão, durante o governo Vargas.

Frederico Schmidt leu os relatórios e identificou neles o talento do escritor. Escreveu a Graciliano Ramos consultando-o sobre a possibilidade de haver um original de romance de sua autoria guardado, pronto para publicação. Recebeu *Caetés* e o publicou um ano depois, em 1933, tendo Jorge Amado como supervisor da publicação.

A leitura dos relatórios reflete a qualidade literária que transformou o Velho Graça de prefeito em um dos grandes nomes da literatura brasileira:

No cemitério enterrei 189\$000 – pagamento ao coveiro e conservação. (RAMOS, G., 1992, p. 169)

Cuidei bastante da limpeza pública. As ruas estão varridas; retirei da cidade o lixo acumulado pelas gerações que por aqui passaram... (RAMOS, G., 1992, p. 171)

Procurei sempre os caminhos mais curtos. Nas estradas que se abriram só há curvas onde as retas foram inteiramente impossíveis. Evitei emaranhar-me em teias de aranha. (RAMOS, G., 1992, p. 175)

A Prefeitura foi intrujada quando, em 1920, aqui se firmou um contrato para o fornecimento de luz. Apesar de ser o negócio referente à claridade, julgo que assinaram aquilo às escuras. É um *bluff*. Pagamos até a luz que a lua nos dá. (RAMOS, G., 1992, p. 184)

Considerado pela crítica especializada o maior escritor brasileiro depois de Machado de Assis, Graciliano Ramos é um autor “que orgulha a cultura brasileira<sup>9</sup>”. Apesar de hoje suas obras serem vendidas em todo o mundo, Graciliano Ramos não acreditava ser possível viver-se somente da literatura. Ainda na entrevista a Homero Senna, afirmou ao ser indagado sobre tal possibilidade:

Não creio. A última edição de minhas obras rendeu-me 50 contos. Da edição americana de *Angústia*, recebi 10 contos apenas. Tenho também três livros traduzidos para o espanhol. Mas os negócios na Argentina e no Uruguai andaram mal. Como não tenho o hábito de frequentar os suplementos e as revistas ilustradas, a literatura me rende pouco.

Até sua morte, foi um escritor que teve muito mais atenção da crítica, do que do público. Segundo Ricardo Ramos, na já citada entrevista concedida a Antônio Guimarães em 1977, quando morreu, existiam apenas meia dúzia de traduções da obra de Graciliano Ramos e seus livros também não faziam tanto sucesso no Brasil:

---

<sup>9</sup> Opinião de diversos jornalistas expressa nas comemorações dos 60 anos do escritor.

As grandes tiragens, grandes edições foram um movimento que começou a partir de sua morte. Quando Graciliano morreu, *S. Bernardo* devia estar na 2ª ou 3ª edição e *Angústia* era seu livro de mais sucesso, o mais comentado e elogiado. Logo após sua morte começou um movimento rápido de valorização cada vez maior de *Vidas Secas* e, nos anos 60, *S. Bernardo* começou a ganhar terreno.

Sua obra compreende romances (*Caetés*, 1933; *S. Bernardo*, 1934; *Angústia*, 1936; *Vidas Secas*, 1938), contos (*Dois Dedos*, 1945; *Insônia*, 1947; *Histórias incompletas*, 1946), livros infanto-juvenis (*A Terra dos Meninos Pelados*, 1939; *Historias de Alexandre*, 1944), crônicas (*Linhas tortas*, 1962; *Viventes dos Alagoas*, 1962), memórias (*Infância*, 1945; *Memórias do cárcere*, 1953), relatos de viagem (*Viagem*, 1954) e cartas (*Cartas*, 1981; *Cartas a Heloisa*, 1992). O escritor recebeu, em 1942, o prêmio “Felipe de Oliveira” pelo conjunto de sua obra, por ocasião do jantar comemorativo a seus 50 anos. E, além disso, três de seus livros (*Vidas Secas*, *S. Bernardo* e *Memórias do cárcere*) foram traduzidos<sup>10</sup> para o cinema.

Sua obra é marcada por uma atitude crítica em relação à luta pela sobrevivência e aspirações do homem do sertão. Nos três primeiros romances, escritos em primeira pessoa, percebe-se um exame minucioso do universo psicológico do ser humano, traço mais marcante em *Angústia*. Em *Vidas Secas*, a análise psicológica dá lugar à reflexão sobre as condições de vida. No entanto, em sua obra percebem-se as marcas de sua personalidade e de algumas experiências pessoais, isto é; Graciliano Ramos é o palimpsesto do seu próprio texto. Em carta a Antônio Cândido, Graciliano Ramos confessa-se uma espécie de Fabiano: “O que sou é uma espécie de Fabiano, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído a minha gente, como V. muito bem reconhece” (CANDIDO, 2006, p. 10). Em outros momentos, Graciliano Ramos ratifica essa informação:

Todos os meus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam. (RAMOS, G., 2005, p. 282)

---

<sup>10</sup> Comumente encontramos a palavra “adaptação”, quando nos referimos à tradução para o cinema. Contudo, nesta pesquisa, utilizaremos o termo “tradução”, fazendo referência ao termo “tradução intersemiótica” sugerido por Roman Jakobson (1969) para caracterizar a tradução de signos verbais para o meio de sistemas de signos não-verbais (música, dança, cinema, entre outros).

Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se os personagens se comportarem de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano<sup>11</sup>.

O escritor procurou transcrever artisticamente aspectos do universo do homem brasileiro e, especialmente, do contexto histórico nordestino. Podemos afirmar que sua vida e sua obra estão diretamente ligadas à história do nosso país e ao horror do autoritarismo – “Em escala descendente, a começar no Catete, onde pontifica o chefe açu, e a terminar no último lugarejo do sertão, com um caudilho, mirim, Ito é um país a regurgitar de mandões de todos os matizes e feitios” (RAMOS, G., 2005, p.14). Em continuidade, no mesmo *Linhas Tortas* (p.280): “um deles entrou a perseguir-me, cresceu desmedidamente, um que batizei com o nome de Paulo Honório e reproduzia alguns coronéis assassinos e ladrões meus conhecidos”. Seus romances são povoados por personagens como o burguês Julião Tavares, o retirante Fabiano e os prepotentes donos de fazendas e soldados amarelos, cada um representativo de uma parcela da sociedade sobre a qual reflete.

Seus principais temas são a seca, a caatinga, o drama dos retirantes, a solidão, a exclusão, a cidade, através da acentuada capacidade de síntese, isto é, de dizer o essencial em poucas palavras. Reescrevia seus textos várias vezes com o intuito de retirar deles tudo o que fosse desnecessário:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Na mesma entrevista a Homero Senna, em 1948.

<sup>12</sup> Graciliano Ramos, em entrevista concedida em 1948. Reproduzida na contracapa das últimas edições.

Desse cuidado, elegância e elaboração, resulta o estilo “enxuto”, à imagem do universo hostil sobre e do qual escreve, ratificando o que escreve em *Linhas Tortas* (p.72): “Não desejo ser-te agradável; prefiro ser-te útil...”. Como bem observou Otto Maria Carpeaux (1978, p. 25), Graciliano Ramos é

...muito metuculoso. Quer eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo. Para guardar apenas o que é essencial.

Graciliano Ramos busca sempre a concisão, a palavra certa. Elimina o adjetivo. Foge do “português que aparece nos livros da gente da cidade”, da linguagem erudita e enfeitada. Utiliza expressões populares sertanejas (presentes em grande número em *S. Bernardo*) e vocabulário típico da região, usados por personagens que reconstroem angústias, dúvidas, sonho e conflitos.

A solidão e a luta pela sobrevivência, presentes em seus romances, remetem a episódios relacionados ao vazio deixado pela falta de afeto dos pais e aos maus tratos, trazidos à tona no seu livro de memória *Infância*. Como observou Antônio Cândido (2006, p.71-72), Graciliano Ramos vivia indefeso em casa, na rua ou na escola, estava sempre à mercê de um opressor.

[...] sempre a punição é gratuita, nascendo daquela desnorteante injustiça com que trava conhecimento certo dia, por causa do cinturão paterno. A consequência natural é o refúgio no mundo interior e o interesse pelos aspectos inofensivos da vida. Inofensivos e, portanto, inúteis. Sonhar, ler, imaginar mundos na escala das baratas.

Para Jorge Amado (1961), Graciliano Ramos foi, entre os escritores do movimento de 30, “o que mais se aproximou da perfeição, ante a justeza, a correção brasileira da língua portuguesa por ele escrita”. O estilo econômico que caracteriza o romancista nos faz lembrar Nicolas Boileau (1636-1711), para quem tudo que não fosse fundamental deveria ser retirado do texto. Poeta e romancista convergem, então, na estrofe:

Avance lentamente e, sem perder a coragem,  
Quantas vezes forem necessárias, reescreva sua obra:  
Aprimore-a sem cessar e reaprimore;

Acrescente às vezes e frequentemente apague<sup>13</sup>  
(BOILEAU, 1933, p. 72).

Os valores estéticos de clareza e pureza da língua, naturalidade de expressão e economia de Boileau, poeta do classicismo francês, estão também presentes nas obras de Graciliano Ramos, leitor contumaz, cujos traços autorais certamente foram absorvidos através de suas experiências de leitura de clássicos da literatura brasileira e estrangeira, como Aluísio de Azevedo, Vitor Hugo, Balzac e Dostoiévski.

Corroborando as reflexões de George Louis Buffon<sup>14</sup> (1707-1788), Graciliano Ramos acreditava que “só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos”<sup>15</sup>. Ricardo Ramos, ainda na mesma entrevista a Antônio Sérgio Guimarães, observou que “(Graciliano Ramos) só escreve sobre o que conhece, mas não de uma maneira lúcida apenas, de uma maneira também emocional, existencial, de ter a vivência do lugar de uma maneira mais pura”. Certa vez, Graciliano Ramos começou a escrever três capítulos de um romance que se passava no Rio de Janeiro. O romance não foi pra frente porque, ainda segundo Ricardo Ramos, “ele o rasgou dizendo que não escreveria sobre uma cidade que ele não entendia. Não faria ficção do Rio porque ele não entendia o Rio e, no fundo, ele não gostava de nada daquilo”.

Assim, o autor, por vezes, se confunde com os personagens, reflexo daquilo que viveu e acreditou, assim como daquilo que se recusava a aceitar, conforme veremos a seguir.

---

<sup>13</sup> *Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage, /Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage: / Polissez-le sans cesse et le repolissez; /Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.*

<sup>14</sup> Autor naturalista francês que, em sua obra *Discours sur le style* (1753) imortalizou a frase: *Le style c'est l'homme même* (O estilo é o próprio homem).

<sup>15</sup> Em carta à irmã Marília Ramos, aprendiz de ficcionista, em 1949.

## 2.2.1 Os romances<sup>16</sup>

### 2.2.1.1 *S. Bernardo*

Em carta a Heloisa Ramos, Graciliano Ramos fala da conclusão de seu segundo romance e do trabalho minucioso com a linguagem:

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encenado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. Sendo publicada, servirá muito mais para a formação, ou antes, para a fixação da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem (RAMOS, G., 1992, p. 134-135).

Graciliano Ramos. 1934



Stéphane Mallarmé (1842- 1898), na França, foi o primeiro a perceber “a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário, o autor” (BICALHO, A.; RAMOS, A. N., 2008, p.130). Para o escritor francês, assim como para Barthes, é a linguagem que fala, não é o autor.

Neste romance em particular, a linguagem usada e trabalhada por Graciliano Ramos é, como já observado por Assis Brasil (1969), responsável pela caracterização psicológica de Paulo Honório: homem rude e objetivo. O uso de expressões idiomáticas e de um vocabulário típico do nordeste serve de suporte para a caracterização desse personagem: “o tom áspero, a nota azeda e algumas expressões regionais são usadas para salientar o ‘estado de espírito’ do personagem-narrador, um homem para quem as ‘paisagens’ e ‘amenidades’ só existiam em função interesseira” (BRASIL, 1969, p.62). A preocupação do autor com a língua também

<sup>16</sup> Serão apresentados apenas os três romances que constituem o *corpus* desta pesquisa.

é crucial na composição do romance: “Graciliano submete a língua oral aos rigores da norma gramatical e a uma requintada reelaboração, neste ponto distanciando-se também de seus contemporâneos regionalistas” (MIRANDA, 2004, p.25).

Em *S. Bernardo*, como é próprio a Graciliano Ramos, a linguagem é enxuta, sem preocupação descritiva, havendo preferência pelo uso de substantivos e expressões típicas da região do sertão. Segundo Cândido (2006, p. 43) “o próprio estilo indica essa passagem da vontade de construir à vontade de analisar, resultando num livro direto, sem subterfúgios, honesto como um caderno de notas”.

*S. Bernardo* foi publicado em 1934 e, atualmente, está na 83ª edição. O romance se passa na década de 30 e narra a história de Paulo Honório, homem de 50 anos que tenta compreender dramas e conflitos vividos por ele e até então inexplicáveis. A narrativa é dividida em trinta e seis capítulos curtos, numerados e sem título. Nos dois primeiros, numa metanarrativa, Paulo Honório registra as dificuldades e entraves que teve para escrever a sua história. Nos capítulos seguintes, o narrador mergulha num passado mais distante, começando pela infância até a vida adulta (narrando sua trajetória vitoriosa). A partir do capítulo 19, rompe com a linearidade, utilizando o presente, tornando-se mais reflexivo e intimista, para tratar do início de sua decadência e agonia.



Desenho da capa da 82ª edição

Ao iniciar *S. Bernardo*, o leitor depara-se com a proposta de Paulo Honório de narrar, por escrito, sua vida de homem simples, guia de cego, que, movido por uma ambição sem limites, acaba transformando-se em proprietário da Fazenda São Bernardo. Filho de pais desconhecidos, criado pela preta Margarida, Paulo Honório foi humilhado e trabalhou como empregado nesta mesma fazenda. Daí a obstinação em tomar posse dela na fase adulta, através de empréstimos, concentrando todas as suas forças para ascender à classe de latifundiário. Essa atitude, própria do capitalista, é uma das responsáveis pela classificação de *S. Bernardo* como uma das obras mais autenticamente realistas da nossa literatura.

Paulo Honório aproxima-se de Luís Padilha, proprietário da fazenda, e lhe concede alguns empréstimos, tendo a fazenda como garantia. Conforme esperado, Padilha não pode pagar e Paulo Honório arremata São Bernardo, tornando-se grande fazendeiro, temido e respeitado por todos. Aqueles que o cercam, só lhe causam interesse na medida



dos negócios. Seu propósito é tirar vantagem de todas as situações. Segundo ele, os fins justificam os meios: “Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo, fiz coisas ruins que me deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considere legítimas as ações que me levaram a obtê-las.” (*S. Bernardo*, doravante SB, p.48).

De posse da tão sonhada e próspera fazenda, vem-lhe a ideia de possuir, também, um herdeiro:

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo-de-saia a provocasse. Não me preocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que a mulher é um bicho esquisito, difícil de governar [...] Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que eu sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo (SB, p.67).

Em busca do herdeiro, Paulo Honório casa-se com a professora Madalena. O sentimento de posse de São Bernardo se expande à relação com a mulher. Apesar de realmente se apaixonar, ele não é movido por amor. Incapaz de entender a forma humanitária através da qual Madalena via o mundo, Paulo Honório tenta anulá-la com seu autoritarismo. Porém, a esposa não se curva. Opina sobre a propriedade, defende os empregados do marido, trabalha e o enfrenta abertamente. Com este personagem, Graciliano Ramos traça o perfil da vida e do caráter do latifundiário rude e egoísta e da solidão à qual a amizade e o amor sucumbem. Segundo Cândido (2006, p. 39) em Paulo Honório, “o sentimento de propriedade, mais do que simples instinto de posse, é uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas”. Nem mesmo a esposa, Madalena, escapa de sua tirania.

O diálogo entre eles era impossível. Ela utilizava uma linguagem que, para ele, era ininteligível e, impossibilitado de compreendê-la, o marido atribui-lhe outros significados. Em suas confidências, Paulo Honório está convicto de que seus desentendimentos com Madalena advêm da maneira distinta como se expressam:

O que eu dizia era simples, direto e procurava de balde em minha mulher concisão e clareza. Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível. E se ela tentava empregar a minha linguagem resumida, matuta, as expressões mais inofensivas e concertas eram pra mim semelhantes às cobras... (SB, p.182).

Ambos têm diferentes visões de mundo, e Madalena acaba tornando-se um entrave à sua necessidade de dominação. Paulo Honório não consegue reificá-la. A vida angustiante desencadeia um processo de autodestruição pelo ciúme e pela dúvida quanto à fidelidade da mulher. Desconfiava de todos os amigos, inclusive do padre. À noite, ouvia passos e assobios e acreditava serem sinais de traição que o impediam de dormir. Cansada de lutar, Madalena se suicida.

À medida que o ciúme se desenvolve o narrador perde a autoestima: “Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou aleijado, devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos de outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme e dedos enormes” (SB, p.221). O ciúme e a dúvida também fazem com que a linguagem concisa e clara do início do romance se expanda. Com a morte da esposa, Paulo Honório é tomado por um imenso vazio, por um sentimento de frustração. O choro do bebê e os fantasmas que o rodeiam irritam-no. Até mesmo os amigos deixam de frequentar sua casa.

O romance traz não somente a história de um homem obsecado pelo ciúme, mas também a história de um processo político no qual são focalizados a ascensão e o declínio de um fazendeiro no Nordeste dos anos 30. A Revolução de 30 no Brasil constitui importante referência temporal neste romance: a luta contra o regionalismo iniciada por Vargas desencadeia a queda dos negócios que leva a fazenda à ruína. Ao ver tudo destruído, o proprietário constrói a história da sua vida e afirma ter sido vítima do meio: “a culpa foi minha, ou antes, dessa vida agreste que me deu uma alma agreste” (SB, p.117). Ao final, considera-se um homem arrasado: “Doença? Não. Gozo de perfeita saúde. [...] O que estou é velho. Cinquenta anos pelo S. Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros [...]” (SB, p.216).

Só depois das brigas e conflitos com Madalena, Paulo Honório se dá conta de que seu pequeno mundo de ambição, solidão e egoísmo não é suficiente para conduzi-lo à realização plena. Dois anos após a morte da mulher, Paulo Honório sente uma nova necessidade: a de escrever, a de contar a sua história. Surge, então, como personagem-narrador do romance: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho” (SB, p.7). Porém, para ele, escrever um romance era apenas contar uma trama, sem qualquer preocupação com relação ao modo como será contada: “De resto isso vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me

servem, todo caminho dá na venda” (SB, p.11-12), e continua: “Não pretendo bancar o escritor. É tarde para mudar de profissão” (SB, p.13).

O narrador de *S. Bernardo* é um homem de poucas letras, incapaz de levar a cabo o desejo da escritura, o que permite ao autor utilizar-se da linguagem popular, “incompreensível para a gente letrada do asfalto e dos cafés”. O romance começa pelo fim de sua vida e se alterna com idas e vindas ao presente e ao passado. O narrador sente a necessidade de escrever, talvez como tentativa de compreender sua vida, a esposa, suas atitudes e seu modo de ver o mundo através das palavras ou como forma de viver em paz. Ao cabo de quinze dias, os amigos, com quem contara para realizar a tarefa da escrita, são dispensados.

Um dos contratempos, de acordo com nosso narrador, foi o fato de João Nogueira querer escrever o romance em língua de Camões “com períodos formados de trás pra diante” (SB, p.8), ou a escrita de Gondim que era “pernóstica, safada e idiota” (SB, p.9) (referindo-se à linguagem formal empregada). Essa não preferência pela narrativa formal aproxima o narrador do romancista. Assim como Paulo Honório, Graciliano Ramos elege a linguagem simples, mais próxima do seu contexto. Vejamos outros trechos em que escritor e personagem se identificam:

As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem (SB, p.13).

O que eu dizia era simples, direto... (SB, p.182).

Mesmo havendo a possibilidade, com o fim da crise, de reconstruir a fazenda e sua vida, Paulo Honório se questiona: “Mas para quê? Para quê? Não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e muita praga. [...] Os homens e as mulheres seriam animais tristes” (SB, p.217). Paulo Honório, proprietário de coisas e pessoas, chega à conclusão de que o empenho excessivo para conseguir tudo o que desejava, de nada valeu. E, depois de tanto lutar, termina sozinho: “Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo. Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho a amizade do meu filho. Que miséria!” (SB, p.221).

Tem-se a impressão, ao final da narrativa, de que Paulo Honório é um novo homem, que, num processo de autocrítica, admite seus erros e gostaria que sua vida tivesse sido diferente se não fosse “tarde demais”.

Considerado um dos romances mais densos da literatura brasileira, *S. Bernardo* foi traduzido para o alemão, espanhol, finlandês, francês, húngaro, holandês, inglês e italiano. Foi, também, traduzido para o cinema em 1971, com direção de Leon Hirszman. As traduções obtiveram grande sucesso e repercussão crítica em diversos países, sobretudo na Alemanha, onde, apenas em 1960, a tradução teve cinco reedições, valendo ressaltar que a primeira tiragem foi de sete mil exemplares e que, o intervalo entre a primeira e a segunda edição foi de apenas quinze dias<sup>17</sup>. *S. Bernardo* foi também bem aceito na Grã-Bretanha, tendo sido responsável pela entrada dos outros romances de Graciliano Ramos nesse polissistema.

Diferentemente do que aconteceu na Alemanha e na Grã-Bretanha, a tradução de *S. Bernardo* na França teve apenas uma edição e vendeu pouco mais de dois mil exemplares até o ano de 2008. Como veremos mais detalhadamente na Seção 5, a autorização para tradução só será solicitada na década de 80, valendo salientar que, na década de 60, apesar de interessar a muitos países europeus, o romance não foi traduzido na França, sob a alegação de que a obra não parecia importante o suficiente para que sua tradução fosse justificada.

### 2.2.1.2 *Angústia*

*Angústia*, terceiro romance de Graciliano Ramos, também escrito em primeira pessoa, foi publicado apenas dois anos depois de *S. Bernardo*, em 1936<sup>18</sup>, e traduzido para seis línguas<sup>19</sup>. Nesse mesmo ano, recebeu o prêmio “Lima Barreto”, concedido pela “Revista Acadêmica”. Contrariamente à economia linguística presente em *S. Bernardo* e, posteriormente, em *Vidas Secas*, *Angústia* se caracteriza pelo excesso, que contrasta com o estilo direto do escritor, e por não haver predomínio do regionalismo. Como bem observou Miranda (2004, p. 32-33), cronologia e linearidade são desfeitas “em favor da subversão formal, que desarticula e fragmenta o livro em processo de realização, o que o torna

---

<sup>17</sup> Informação retirada de diversos jornais da época que compõem o acervo de Graciliano Ramos no IEB.

<sup>18</sup> Atualmente na 61ª edição.

<sup>19</sup> Alemão, espanhol, francês, holandês, inglês e italiano.

distante da ‘simplicidade e clareza’ postuladas por Graciliano Ramos para o texto literário”.

À propósito da escritura do romance, em 1945, Graciliano Ramos escreve a Antônio Cândido:

*Angústia* é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou. Ao reeditá-lo fiz uma leitura atenta e percebi defeitos horríveis: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, excessiva gordura [...] Forjei o livro em tempo de perturbações, mudanças, encrencas de todo gênero, abandonando-o com ódio, retomando-o sem entusiasmo. [...] Naturalmente seria indispensável recompor tudo, suprimir excrescências, cortar pelo menos a quarta parte da narrativa. A cadeia impediu-me esta operação (CANDIDO, 2006, p. 9).



Desenho da capa da 61ª edição de *Angústia*

Assim que terminou de escrever *Angústia*, Graciliano Ramos desabafou com seu filho Ricardo: “Nunca mais vou mexer nessa miséria. Sem revisão a primeira edição ficou uma porcaria. Mas se eu continuar podendo o que é preciso, termina saindo em branco” (RAMOS, R., 1992, p. 110). Como *Angústia* foi publicado, enquanto Graciliano Ramos estava preso, o autor não pode revisá-lo para suprimir os “excessos”. O romance só foi publicado graças à determinação da sua mulher, Dona Heloísa Ramos, e à coragem do editor. O último capítulo, “um delírio enorme” segundo o autor, foi escrito em uma única noite. Ao reeditá-lo, Graciliano Ramos percebe os “defeitos” e indigna-se: “Não se conferiu a cópia com o original. Imagine. E a revisão preencheu as lacunas metendo horrores na história. Só mais tarde os vi.” (CANDIDO, 2006, p. 9).

Luis da Silva, o protagonista, estava, segundo o autor, “condenado a passar despercebido, era prejuízo certo para o editor... não vende 100 exemplares.” (*Linhas Tortas*, p.280). O livro “desagradável”, “enervante” e “mal escrito” era, na verdade, o seu preferido, sua paixão proibida: “Falava nele de maneira diferente, o tom mudava e as palavras também, a gente notava. Um envolvimento maior, talvez uma ligação mais pessoal” (RAMOS, R., 1992, p. 109-110). Ainda segundo



Graciliano Ramos preso, 1936.  
Foto dos arquivos do DOPS

Ricardo Ramos, Graciliano Ramos ficou em êxtase quando uma revista americana viu neste romance “não apenas o romance de um drama pessoal, um ensaio sobre a loucura chegando ao crime, mas, e principalmente, a crônica da condição do intelectual nos países subdesenvolvidos da América Latina” (RAMOS, R., 1992, p. 109-110).

*Angústia* possibilita uma lenta imersão na consciência do personagem principal, Luís da Silva, filho de um pequeno produtor rural, último membro de uma família decadente do campo que tenta, assim como Paulo Honório, vencer na vida. O próprio título indica o que encontraremos ao longo da leitura.

Protagonista e narrador, intelectual frustrado, Luís é um funcionário público tímido e solitário que, nas horas vagas, exerce a função de escritor e sonha sempre em escrever e ficar famoso com suas obras. De vida modesta, morador do subúrbio de Maceió, vive em companhia de uma criada, Vitória, um papagaio e um gato, sendo incapaz de adaptar-se ao meio social em que vive. Vive isolado e se lamenta: “Tenho a impressão de que estou cercado de inimigos, [...] Quanto mais me vejo rodeado mais me isolo e entristeço. Quero recolher-me, afastar-me daqueles estranhos que não compreendo, ouvir o Currupaco, ler, escrever” (*Angústia*, p. 129).

Aqui, encontra o leitor aspectos da infância de Luís da Silva que se confundem com a infância do romancista, descritos em *Infância*; as relações com o pai determinadas pelo medo, a fuga para a literatura e a solidão são exemplos que ratificam o palimpsesto ao qual nos referimos anteriormente. Assim como Luís da Silva, Graciliano Ramos se sentiu, por vezes, só, como afirmou em carta escrita a sua mãe:

Raras vezes tenho ouvido aqui o meu nome. Passei quase um mês a trabalhar no Correio da manhã, sem ninguém saber como eu me chamava. Vem o café. Sim senhor! Estou admirado! Então me chamo mesmo Ramos! Estava quase esquecido. Enfim tenho um nome (RAMOS, G., 1992, p.40).

Um dia, lendo debaixo da mangueira, Luís avista sua vizinha do outro lado da cerca e se encanta pela bela e sedutora Marina. Luís consegue envolvê-la com afeição, respeito e promessa de casamento. Para provar a bondade e a veracidade de suas intenções, faz gastos com o casamento e se atola em dívidas. Mas, o curso normal dos eventos foi atropelado pelo surgimento do burguês Julião Tavares, homem gentil, convencido, elegante, perfumado, rico, galanteador e festejado onde quer que aparecesse. Com muito mais posses que Luís, seduz Marina. O desfecho da história é o clássico: moço rico + namorada pobre = gravidez e abandono.

Luís da Silva é oprimido (diferentemente de Paulo Honório), mas guarda o desejo de oprimir. Por tudo o que passou na infância, na sua criação, no seu histórico de vida, aprendeu a ser humilde sem ser de todo submisso. Além de ter perdido Marina para Julião, contraiu dívidas para o modesto enxoval de um casamento que não se realizou. Desde criança, Luís passa por dificuldades; desde a morte do pai, desamparado, vive de favor de casa em casa. Assim como Paulo Honório, Luís parece estar preso. A circularidade da construção da obra faz com que tenhamos a impressão de que ele sempre volta ao ponto de partida, de que está num círculo fechado.

O enredo é simples e, de certa forma, já foi apresentado no romance anterior, *S. Bernardo*: Paulo Honório, apaixonado por Germana, é deixado de lado pela presença de um rival que logo termina matando. Luís da Silva, ao contrário de Paulo Honório, alimenta longamente seu sentimento de frustração e se deixa motivar pelo desejo de vingança e de justiça, o que faz com que perca a razão e se entregue à necessidade compulsiva de dar cabo da vida de Julião Tavares. Para Cândido (2006, p. 49), “Luís da Silva se anula pela autopunição e só consegue equilibrar-se assassinando o rival, equilíbrio precário que o deixa arrasado, mas de qualquer modo é a única maneira de afirmar-se”. Em alguns momentos, Luís se sente como “um rato assustado” (*Angústia*, p.9), ou ainda, como uma “uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem” (*Angústia*, p. 29).

Luís da Silva difere também de Fabiano, protagonista de *Vidas Secas*. Ao perceber que matar o soldado amarelo não resolveria os seus problemas (ou o dos outros trabalhadores rurais), Fabiano “perdoa” seu rival, ensinando-lhe o caminho para chegar à cidade. Luís da Silva, ao contrário, mata seu desafeto, representante da classe opressora, da qual anseia fazer parte. Para Cândido (2006, p. 116), Julião Tavares pode ser considerado um duplo de Luís da Silva; “encarnando a metade triunfante que lhe falta [...] é um ente de superfície, ajustado ao cotidiano que Luís odeia e secretamente inveja.” Por isso a necessidade de afirmação, de matá-lo, de acabar com a imagem que o atormentava, a caricatura daquilo que ele queria ter sido. Além disso, há o desejo de vingança pela frustração do casamento não realizado e de justiça por Julião ter abandonado a mulher seduzida e grávida. Era evidente que Julião merecia morrer, e a necessidade de matá-lo se impunha a Luís da Silva.

Ao longo do romance, o comportamento de Luís da Silva se deteriora: emagrece, bebe demais, fuma, quase não come, falta ao serviço, perambula à toa pela

cidade e atola-se em dívidas, revelando sentimentos de autodepreciação, de insatisfação com a vida que leva, segundo ele, “monótona e estúpida” (*Angústia*, p. 10).

Marina, seu objeto de desejo e a mulher com quem queria casar, “não passa de uma engrenagem que tem a faculdade de proporcionar-lhe prazer” (MOURÃO, 2003, p. 114). O sentimento que nutria por Marina não era amor, ansiava, na verdade, por uma mulher que pudesse saciar seus estímulos carnis. Para ele, “o amor sempre fora uma coisa complicada, dolorosa e incompleta” (*Angústia*, p. 125). Como observa Antonio Candido (2006, p. 52), essa tensão dramática do sexo reprimido percorre quase todas as páginas: “Luís tem a obsessão da intimidade dos outros. Fareja safadezas, vê em tudo manifestações eróticas e vestígios de posse”.

Vários acontecimentos acentuam o ódio que Luís nutre por Julião, dentre eles, a gravidez de Marina, o conseqüente aborto e o fato de o burguês gordo tê-la abandonado e se engraçado por outra. Isolado como pessoa, obcecado pelo ciúme, Luís está preso, não consegue trabalhar, não se enquadra no mundo que o cerca. Julião Tavares torna-se uma ameaça à sua felicidade e integridade mental. O assassinato de Julião surge, então, como uma espécie de necessidade de reequilíbrio, como se todas as suas frustrações e desejos reprimidos tivessem sido causados pela simples existência de seu rival. Como não conseguiria viver à sombra do seu opressor, a única saída era eliminá-lo, recuperando, assim, tudo aquilo que havia perdido.

Como uma espécie de “intervenção divina”, Luís é presenteado por seu Ivo com uma corda que lhe inspira delírios sempre relacionados a assassinato. Nos últimos capítulos, agarra-se ao desejo de matar Julião, segue-o à noite, planeja o crime, não pensa em outra coisa. Em uma noite de angústia e devaneios, estrangula o rival com a corda.

Apesar de não se arrepende do crime, Luís não encontrou a serenidade e a paz almejadas. Sua angústia, manifestada desde a infância, torna-se, também, a aflição do leitor que acompanha a experiência delirante de um homem com instintos criminosos. Todo o processo minucioso de concepção e execução do crime, associado ao clima de tensão e agonia, são tão intensos que aquele que tem o romance em mãos chega a torcer pela morte de Julião, para ver acabado o sofrimento do seu “herói”. Logo após o assassinato do rival, Luís declara: “Apertei os queixos, mas as castanholas permaneceram, e veio-me a certeza de que me havia tornado velho e impotente. - Inútil, tudo inútil” (*Angústia*, p.241).



Ao contrário do que pensara Luís, matar seu rival revelou-se uma possibilidade falsa de tranquilidade, de conseguir sua libertação. O crime e a perda definitiva de Marina desencadeiam um processo de psicose no qual realidade e imaginação se misturam. Luís tem alucinações e os raros momentos de lucidez não são suficientes para impedir sua decadência.

Vivo agitado, cheio de temores, uma tremura nas mãos, que emagreceram... (*Angústia*, p.8)

[...] Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move em minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. Essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso. (*Angústia*, p.9-10)

Como observou Carpeaux (1978), caracterizando a circularidade do romance, a sequência das últimas páginas está nas primeiras. O mundo, intransponível para Luís da Silva, mostra-se fechado sobre si mesmo. Solidão, angústia e o sentimento da insignificância da vida do personagem não o abandonarão, nem mesmo após a concretização do seu ato extremo.

A escrita é dominada pelo fluxo dos pensamentos, desejos, angústia e afeto de Luís. O clima de pesadelo da obra resulta numa narrativa repleta de alucinações e desejos sexuais reprimidos. Candido (2006) observa que, no conjunto da obra de Graciliano Ramos, há duas tendências: a primeira caracterizada pela concisão, equilíbrio e lucidez e a segunda marcada pela desordem e transbordamento. Sem dúvida, a primeira tendência é a mais marcante; porém, vemos em *Angústia* uma espécie de exceção, onde a segunda tendência se sobressai. Percebemos, contudo, vários traços estilísticos presentes em outras obras do autor: o emprego do registro coloquial, a preferência pelos períodos curtos, o uso reduzido de adjetivos “inúteis” e o acentuado pessimismo. Percebemos, ainda, que, mais uma vez, Graciliano Ramos se faz presente no seu romance, “seja no plano consciente (pormenores biográficos) ou no plano inconsciente (tendências profundas, frustrações)” (CANDIDO, 2006, p. 61).

Casa onde Graciliano escreveu os primeiros capítulos de *Angústia*. Rua do Massena, 169 – Maceió.



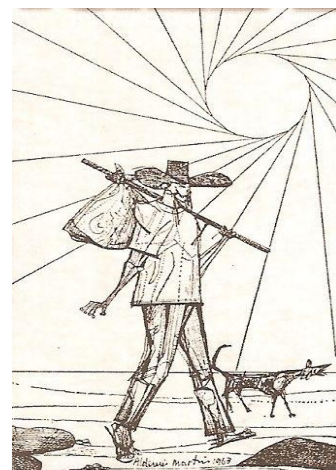
Como um dos principais representantes da “geração de 30”, os romances de Graciliano Ramos, conforme afirmamos anteriormente, são carregados de crítica social e referências ao contexto histórico do período em que foram escritos. *Angústia*, apesar de se distanciar dos outros romances no campo estilístico, também traz essa característica. Percebem-se referências aos cangaceiros, ao “banditismo social” ocorrido no Nordeste entre 1870 e 1940, além dos conflitos entre socialistas e o governo Vargas.

No campo da linguagem, acreditamos que nada é desperdiçado, até mesmo os excessos têm sua importância e contribuem para o sentido geral da obra. O estilo encaixa-se perfeitamente aos objetivos do romance. Como a narrativa é permeada pelo fluxo de consciência do narrador, sua angústia pede esse tom mais subjetivo, menos direto.

### 2.2.1.3 *Vidas Secas*

Com este último (*Vidas Secas*), retomando o tema que parecia esgotado, das secas, do árido sertão de retirantes, deu à nossa literatura uma de suas obras-primas, livro de densidade incomum, de raro equilíbrio, de comovedora beleza... (AMADO, 1961).

O último romance de Graciliano Ramos, único em terceira pessoa, é voltado para o drama social e geográfico de sua região: o sertão alagoano. Tema que, como afirmou Jorge Amado (1961), parecia esgotado como motivo literário. A obra insere-se no ciclo do romance regionalista nordestino desenvolvido ao longo dos anos 30, porém, como observou Miranda (2002, p.116), o autor traz “uma poética da escassez como contraposição ao pitoresco, ao descritivismo e ao gosto retórico presentes na tradição do



Desenho da capa da 99ª edição de *Vidas Secas*

romance da seca, desde o naturalismo do século XIX até o regionalismo dos anos 30”.

Em carta a José Condé datada de junho de 1944, Graciliano Ramos expõe seu ponto de vista a respeito deste assunto e da história de Fabiano:

Fiz o livrinho, sem passagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoro de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa da velha fazenda; as pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos (APUD MIRANDA, 2000, p.116).

Graciliano Ramos acreditava que esse romance representava a humanidade: “O meu bárbaro pensamento é este: um homem, uma mulher, dois meninos e um cachorro, dentro de uma cozinha, podem representar muito bem a humanidade. E ficarei nisto, enquanto não me provarem que os arranha-céus têm alma” (MAIA, 2008, p.69).

Em *Vidas Secas*, pela primeira vez, Graciliano Ramos não narra a história de um homem com problemas sexuais ou conjugais, ao contrário; narra o drama de uma família de retirantes que, diante da seca inevitável e da extrema pobreza, luta para sobreviver e nos apresenta um grupo de homens simples e solidários. Publicado em 1938<sup>20</sup>, o romance tem importância indiscutível para a literatura brasileira, sendo considerado a obra-prima de Graciliano Ramos e, sem dúvida, seu livro mais traduzido<sup>21</sup>, tornando-se o principal responsável pelo reconhecimento do escritor no exterior, com a marca de 850 mil exemplares vendidos no mundo todo, até 1991. Segundo informações retiradas dos jornais da época que fazem parte do acervo de Graciliano Ramos no IEB, as duas primeiras edições de *Vidas Secas*, em Moscou, em 1961 e 1969, para citar apenas um exemplo, venderam, respectivamente, cem mil e cinquenta mil exemplares.

Sua importância cultural é confirmada com sua tradução para o cinema, com roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos, em 1963. *Vidas Secas* recebeu, em 1962, o prêmio “William Faulkner Foundation”, da Universidade de Virgínia, no âmbito do Projeto do Romance Ibero-americano, que tem como objetivo, contribuir para um melhor intercâmbio cultural entre as Américas, por meio da tradução para o inglês de romances considerados notáveis, nesta parte do mundo. Foi, ainda, destaque em vários seminários

---

<sup>20</sup> Atualmente na 100ª edição.

<sup>21</sup> Foi traduzido para alemão, búlgaro, dinamarquês, espanhol, flamengo (2 edições), francês (2 edições), húngaro, holandês, inglês, italiano (2 edições), polonês, romeno, sueco, tcheco e turco.

acadêmicos dedicados à análise e discussão do romance e do autor em Universidades de todo o mundo, inclusive na França<sup>22</sup>.

O início e o fim da narrativa trazem o vaqueiro Fabiano fugindo da seca que assola o sertão nordestino. O personagem vive correndo o mundo com sua família, “empurrado pela seca”, e, talvez por não ser tão esperto e ambicioso quanto Paulo Honório, nunca conseguiu comprar suas próprias terras. A impressão que temos é de que Graciliano Ramos quer fechar um ciclo: o fim encontra o princípio e essa circularidade constrói no leitor a incredulidade na solução dos problemas que envolvem o sertão e sua gente. Assim, vemos a representação da impotência do homem ante a imposição do meio e do sistema.

O romance gira em torno do casal Fabiano e sinha Vitória, além dos seus dois filhos – o Menino Mais Novo e o Menino Mais Velho – e da cachorra Baleia que, fugindo da seca, abrigam-se numa fazenda abandonada. Com as chuvas e a volta do dono da fazenda, Fabiano encontra emprego temporário e abrigo para a família. Os treze capítulos giram em torno de dois eixos centrais: o isolamento familiar acentuado pela precariedade da comunicação verbal e o Inverno (sétimo capítulo), garantia de sobrevivência. Mas a incomunicabilidade não anula a existência do afeto, que mantém unidos os membros da família – onde se inclui Baleia. Tal afeto é demonstrado pela admiração e a vontade dos meninos de serem iguais ao pai, pelo amor de todos pela cachorra, pelo respeito entre Fabiano e Vitória. Talvez a dignidade advenha do fato de que, nas circunstâncias adversas, pessoas e animais se igualam.

A própria montagem do romance é feita de capítulos interdependentes, autônomos, que foram, inicialmente, publicados avulsos, até serem reunidos num único livro. Através da leitura de cartas aos seus tradutores argentinos, podemos inferir que Graciliano Ramos não os escreveu de forma independente, por mera diversão, mas por necessidade financeira. Escrevia os capítulos e, aos poucos, vendia-os, inclusive para o exterior:

O meu plano foi este, meu caro Garay: fiz uma série de contos com os mesmos personagens. Nada de originalidade, questão de pecúnia, somente: os contos poderão ser publicados em jornal, o que não aconteceria se eu lhe enviasse capítulos de romances. Cada história começa e acaba, naturalmente, sem prejuízo para o leitor, mas todos formam um romance, que não edito agora porque o público tem coisas

---

<sup>22</sup> Informações retiradas de jornais da época consultados no acervo de Graciliano Ramos.

muito mais sérias em que pensar e não perde tempo com literatura (MAIA, 2008, p.67).

O primeiro conto escrito foi *Baleia*, que corresponde ao nono capítulo do romance. Em carta a Heloísa Ramos, Graciliano Ramos escreve:

...escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma de uma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente como todos nós desejamos. A diferença é que eu quero que elas apareçam antes do sono, e padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos, mas no fundo todos somos como minha cachorra *Baleia* e esperamos preás (carta escrita em 7 de maio de 1937).

Em seguida, Graciliano Ramos construiu “*sinha Vitória*”, inserido como quarto capítulo no romance, seguido de “*Cadeia*”, “*O Menino mais Novo*”, “*O Menino mais Velho*”, “*Inverno*”, “*Mudança*”, “*Festa*”, “*Contas*”, “*Fabiano*”, “*O Mundo coberto de Penas*”, “*O Soldado Amarelo*” e, por fim, “*Fuga*”, escrito em 6 de outubro de 1937.

A *secura* domina todo o romance. É ela que impulsiona a linguagem e os personagens, modificando comportamentos, impondo a constante mudança. As frases são diretas, curtas, o vocabulário dos personagens é mínimo, expresso, na maioria das vezes, através de grunhidos, onomatopeias, resmungos e gestos. Percebe-se a dificuldade que têm em se comunicar, seja na própria família, seja com o opressor, na figura do patrão e do soldado amarelo, ou mesmo com os outros oprimidos. Ao enfatizar essa precariedade de comunicação, Graciliano Ramos, de certa forma, demonstra o isolamento desses personagens, apresentados separadamente ao longo do romance. Esse homem sem direito à palavra torna-se um animal.

O silêncio predomina; uma forma de silêncio que, dialeticamente, caracteriza o estilo da escrita de Graciliano Ramos. Corroborando o pensamento de Holanda (1992, p.71), consideramos o silêncio em *Fabiano* como uma espécie de “couraça de dureza que o defende da própria fragilidade”. Talvez esse silêncio também possa ser entendido como “uma reserva de força; ou um sinal de esgotamento. Nada muda no indivíduo mudo. E mais, o outro pode, daí, haurir sua força [...] resignação silenciosa que finda em aceitação da incerteza se temos, realmente, direitos” (HOLANDA, 1992, p.57).

Homem de vocabulário restrito, em horas de maluqueira *Fabiano* desejava imitar seu Tomás da Bolandeira, usando “palavras bonitas” decoradas e empregadas fora

de contexto: “dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convenciona-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo.” (*Vidas Secas*, doravante VS, p. 22). Sabia ainda que, além de difíceis, tais palavras eram inúteis para ele e perigosas. Sabia que o poder passa pela palavra e como isso lhe falta, vivia à mercê dos “sabidos”: “... sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado. Sobressaltava-se as escutando. Evidentemente só serviam para encobrir ladroeiras” (VS, p. 98).

Privado da palavra, Fabiano sabia que estava também privado do poder. O silêncio, próprio do escravo, daquele que está, assim como Fabiano, em situação inferior, determina seu posicionamento: o que pode fazer é se calar e acolher a voz dos que acredita serem superiores. Fabiano é vítima das contas malfeitas pelo patrão e da prepotência do Soldado Amarelo. E, apesar de saber que é injustiçado, vê-se acuado pela necessidade instintiva de sobrevivência. Sendo esmagado pela natureza e pelos homens, sente-se mais à vontade entre os bichos.

A mulher, sinha Vitória, é quem dá ânimo à família, quem ainda sonha e tem esperanças. Ajuda o marido, enquanto sonha em ter uma cama tão macia quanto a do seu Tomas da Bolandeira. Dos filhos do casal, o Menino Mais Novo admira o pai cada vez mais e, apesar de temê-lo, sonha em ser como ele, uma espécie de herói para esse menino que, como o irmão, não tem nome (representando outros muitos meninos nordestinos). O Menino Mais Velho, por sua vez, deseja ter um amigo, conformando-se, assim, com a presença de sua cachorra Baleia. A família não tem muitas ambições. Talvez o meio os tenha privado disso.

Como bem observou Maia (2008, p. 107) existem algumas semelhanças entre o autor e os personagens do romance, como, por exemplo: o “menino mais velho” e “o menino Graciliano” quando perguntam sobre a palavra *inferno*; ou ainda, “Vitória, velha empregada da família de seu avô materno [...] Seu Tomás da Bolandeira, decadente, tem traços de alguns proprietários que viu ou conheceu”. O autor salienta, ainda, a figura do pai de Graciliano Ramos, tão rude com os empregados, quanto o patrão invisível da fazenda e tão abatido quanto Fabiano, quando a seca está para chegar.

Graciliano Ramos, neste romance, denuncia a seca decorrente da estrutura econômico-social e política do Brasil. A seca que seca os homens, os diálogos e a própria escrita como um todo. Muito mais do que descrever o flagelo da seca na região nordestina, Graciliano Ramos parece se interessar por como esse fenômeno influencia o

comportamento dos indivíduos por ela atingidos. E o escritor se coloca com maestria através do narrador onisciente, cultivando mais uma vez, uma espécie de escrita sobre um palimpsesto.

A preocupação em denunciar a injustiça e a iniquidade é dialeticamente construída com signos que refletem a esperança, tanto através da linguagem – “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela” (VS, p.128) – com a utilização do pretérito imperfeito; quanto através de imagens já mencionadas acima. É essa esperança, esse otimismo, que os motiva, que os impulsiona a continuar caminhando, fugindo da seca e sonhando. Mesmo diante da iminência de uma nova seca, Fabiano dá provas de que ainda não perdeu as esperanças: “Seria necessário mudar-se? Apesar de saber que era necessário, agarrou-se a esperanças frágeis. Talvez a seca não viesse, talvez chovesse” (VS, p.113). Embora aparentemente infundada, a esperança, que não se pode confundir com fatalismo, reaparece nos momentos mais desfavoráveis e pode se caracterizar como possibilidade de superação.

### 3 SEMELHANÇA E DIFERENÇA: UNIVERSOS DA TRADUÇÃO

#### 3.1 CULTURA E TRADUÇÃO

Antes de iniciar a análise acerca da tradução feita por Graciliano Ramos e das traduções de seus romances para o francês, consideramos de fundamental importância fazer um relato sobre o conceito de cultura, sem nenhuma pretensão de ser exaustivo, e como ela está relacionada à atividade tradutória, uma vez que acreditamos que o trabalho do tradutor não envolve apenas línguas, mas também culturas.

Primeiramente, tomamos a constatação de que o que distingue o homem dos outros animais é sua capacidade de produzir cultura e de ser produto desta mesma cultura. Essa afirmação aparentemente simples foi, desde a Antiguidade, alvo de inúmeras discussões e propiciou o surgimento de algumas teorias para explicar as diferenças de comportamento entre os seres humanos.

Uma dessas teorias, conhecida como determinismo geográfico, afirmava que a diversidade cultural é condicionada pelas diferenças do ambiente físico (região, localização, clima, altitude, latitude). Antropólogos como Franz Boas, Clark Wissler, Alfred Louis Kroeber refutaram este tipo de determinismo, demonstrando que a influência geográfica nos fatores culturais é limitada. Tampouco as diferenças entre os indivíduos puderam ser explicadas através do determinismo biológico, segundo o qual as características genéticas e hereditárias de determinados grupos seriam os fatores determinantes da diversidade cultural. Os teóricos que o defendiam não consideravam os fatores socioambientais, comportamentais ou relacionados à aprendizagem e hábitos humanos.

Devido às suas limitações, nem o determinismo geográfico nem o biológico foram capazes de explicar a diversidade entre os povos. Segundo Laraia (2006, p.19-20) “o comportamento dos indivíduos depende de um aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação”. Ou seja, todos os seres humanos são dotados do mesmo equipamento anatômico, e se diferenciam uns dos outros dado o processo permanente de aprendizagem do qual participam, caracterizado pelos padrões pertencentes à sua herança cultural.



Segundo Raymond Williams (apud BRANT, 2009, p.18) dos séculos XVI ao XVII, o termo cultura passou a designar, por analogia, “o cuidado com o desenvolvimento humano e o cultivo das mentes, deixando de se tratar apenas da terra e dos animais”.

Na Alemanha do século XVIII, o conceito de cultura era entendido como o conjunto de capacidades e saberes em posse de um determinado grupo social, elite ou sociedade, incluindo aspectos literários, artísticos, matemáticos e filosóficos. Nesse período, o conceito de cultura estava atrelado ao de civilização e pertencimento, como observou Terry Eagleton (2005, p.20) “ao espírito geral do iluminismo, com seu culto do autodesenvolvimento secular e progressivo”. Civilização era, contudo, uma noção francesa que nomeava o processo gradual de refinamento social e incluía tipicamente, ainda segundo Eagleton (2005), a vida política, econômica e técnica.

Na virada do século XIX, com o conceito de civilização atrelado “ao léxico de uma classe média europeia pré-industrial, recendendo as boas maneiras, refinamento, *politesse*, uma desenvoltura elegante nos relacionamentos” (EAGLETON, 2005, p.21), houve a necessidade de se redefinir o conceito de cultura que deixa, então, de ser sinônimo de civilização e passa a ser seu antônimo:

“Cultura” tornou-se assim o nome da crítica romântica pré-marxista ao capitalismo industrial primitivo. Enquanto “civilização” é um termo de caráter sociável, uma questão de espírito cordial e maneiras agradáveis, “cultura” é algo inteiramente mais solene, espiritual, crítico e de altos princípios, em vez do estar alegremente à vontade com o mundo (EAGLETON, 2005, p.22).

A primeira definição de cultura, do ponto de vista antropológico, surge em 1871, e pertence a Edward Tylor. Ele afirmava ser cultura “o todo complexo que compreende, simultaneamente, o saber, as crenças, as artes, as leis, os costumes ou toda outra faculdade ou hábito adquirido pelo ser humano enquanto membro de uma sociedade” (TYLOR apud MATTELART, 2005, p. 17). O conceito de cultura, desde então, foi reconstruído por diversos estudiosos e continua sendo um termo abrangente e um dos mais complexos de se definir.

Os anos 60 marcam um período importante para os estudos de cultura, sobretudo em face das profundas mudanças de perspectiva em diversas áreas do conhecimento, sendo as principais relacionadas a manifestações das classes populares e das minorias. Com o estabelecimento, na Inglaterra, dos Estudos Culturais, pautados na preocupação em compreender as práticas e instituições culturais, sua relação com a

sociedade e as transformações sociais com base nos deslocamentos dos centros e periferias, fica consolidado o novo terreno para o estudo da cultura e para o desenrolar de mudanças que visam a descentralização cultural, para se discutirem questões como identidade, hibridismo e diferença cultural. A cultura deixa de ser, portanto, um conceito monolítico.

Dos Estudos Culturais decorre o conceito de multiculturalismo, que concebe o mundo a partir de uma pluralidade cultural passando, portanto, a ocupar lugar de destaque nas discussões sobre cultura a partir dos anos 80. Reconhece-se, portanto, que a cultura “não é um todo unitário, mas um mosaico de manifestações simbólicas autônomas e específicas, geradas no interior dos diversos segmentos que formam as sociedades, mas capazes de ultrapassar fronteiras nacionais ou regionais” (REMÉDIOS, 2006, p. 12). Seguindo o ritmo das mudanças ocorridas nos últimos tempos, Bhabha (1998, p.19) observou que nossa existência, hoje, é marcada por “uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do ‘presente’”.

Com o advento da globalização, as fronteiras culturais estão cada dia mais diluídas e as distâncias mais curtas; o contato entre culturas se intensifica cada vez mais, e as identidades, antes sólidas, tornam-se transitórias. Além disso, “os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas ou comunidades étnicas orgânicas estão em profundo processo de redefinição” (BHABHA, 1998, p.24). Ante as mutações que estão ocorrendo em nossas sociedades plurais, Stuart Hall (2006, p.88) atenta para o fato de que

...em toda parte estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas, pelo contrário, estão suspensas, em transição, entre diferentes posições [...] e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. Pode ser tentador pensar na identidade, na era da globalização, como estando destinada a acabar num lugar ou noutro: ou retornando a suas “raízes” ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização.

Para Hall (2006) isso pode ser um falso dilema, pois existe outra possibilidade, a da tradução:

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 um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas... (HALL, 2006, p.88-89)

Dessa forma, a pesquisa, que deu origem à presente tese, construiu-se sobre o entendimento de cultura como “conjunto de características distintas espirituais, materiais, intelectuais e afetivas que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Abarca além das artes e das letras, os modos de vida, os sistemas de valores, as tradições e as crenças.”<sup>23</sup>

A cultura seria, portanto, como já observado por Laraia (2006), uma lente através da qual o homem vê o mundo. Uma vez que indivíduos de diferentes culturas veem o mundo através de “lentes” distintas, não o interpretam da mesma forma, e vivenciam experiências humanas também de maneiras distintas.

Atualmente, verifica-se um avanço do processo de globalização marcado por mudanças que atingem diversas esferas da sociedade. A complexidade dessas mudanças implica um processo de interação contínua e intensa no qual os indivíduos se deparam com o diferente. Surge, portanto, a necessidade de compreender e lidar com a diferença, de reconhecer o caráter multicultural das sociedades. Nesse processo, uma das primeiras barreiras é a língua, uma vez que ela reflete a cultura de uma comunidade, de um povo, servindo de interação entre o indivíduo e a comunidade da qual ele participa. Podemos, então, afirmar que a linguagem humana é um produto da cultura e, simultaneamente, produtora de cultura já que veicula suas particularidades, dependendo de um sistema articulado de comunicação oral que, por sua vez, caracteriza-se como um processo cultural.

Sabemos que os choques entre culturas podem ser abrandados a partir do entendimento dos costumes, das filosofias e também da língua do Outro. Logo, esse contato entre povos diferentes se faz presente também através da tradução. Esse trabalho fronteiriço da tradução exige, segundo Bhabha (1998, p.27), “um encontro com o ‘novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia de novo como ato insurgente da tradução cultural”.

---

<sup>23</sup> Definição dada pelo organismo das Nações Unidas destinada a questões de educação, cultura e ciências – UNESCO.

Desfeito o sonho pré-babélico de unidade e de completude, traduzir passa a ser, também, um trabalho que envolve, além de línguas e cultura, o poder de apoderar-se e adaptar o significado do Outro. A tradução, sob o viés cultural, atenta para a possibilidade do conhecimento do “diferente”, suscitando algumas reflexões:

Se não permito que o Outro me penetre e faça seus “estragos”, questionando o que me é próprio, não permito que a tradução cultural se realize de maneira consequente, pois a tentativa de reduzir outra cultura aos padrões existentes na minha é imposição. É exercer o poder de mando. A tradução cultural pede uma relação erótica (entender o Outro não como ameaça à própria existência, mas como desafio e promessa) em que certamente os sujeitos saem diferentes no final do processo, transformados. Permanecem sendo eles, mas penetrados pelo Outro (BORGES, A.I.; NERCOLINI, M.J., 2003).

Consideramos o termo “tradução cultural” redundante, pois, acreditamos que no vocábulo ‘tradução’ já está implícito o seu caráter cultural. Não podemos pressupor a existência da tradução dissociada da cultura, pois mesmo palavras que supomos ter um equivalente em outra língua, têm seu significado atrelado à interpretação do leitor que, por sua vez, é moldada por sua cultura. A pluralidade de línguas e sociedades mostra-nos que os significados não são estáveis e as imagens que cada um faz de determinada cultura está atrelada à sua interpretação. Como observou Octávio Paz (1990, p.12) “o sol que canta o poema asteca não é o mesmo sol do hino egípcio mesmo que o astro seja o mesmo, a interpretação que cada povo faz dele é diferente<sup>24</sup>”. Se compreendemos que os significados não são estáveis, elementos aparentemente simples da língua podem oferecer grande dificuldade à “tradução cultural”, tal é o caso do sertão de Graciliano Ramos para as suas tradutoras.

Compreendemos, porém, a necessidade desta reiteração para aqueles que ainda veem a tradução como um fato meramente linguístico e também, para aqueles que desconhecem o tema. A “tradução cultural” seria a busca pela tradução não apenas da língua, mas da cultura do Outro que deve, além de ser aceita, compreendida.

A prática tradutória surge, pois, como uma poderosa ferramenta de impulso para que as culturas ultrapassem suas fronteiras geográficas e, sobretudo, linguísticas. Torna-se uma ponte que une diferentes visões de mundo e gera distintas interpretações de objetos e acontecimentos. A tradução serve, portanto, como ferramenta trans e

---

<sup>24</sup> “*El sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egipcio, aunque el astro sea el mismo*”.

intercultural, proporcionando o diálogo entre as diferentes culturas. Como bem observado por Elizabeth Ramos (1999), quando não se tem a possibilidade de conhecer novas culturas ou quando não se fala uma língua estrangeira, é a tradução que nos leva a conhecer o Outro e a compreender as diferenças entre as sociedades e seus costumes.

A tradução concede, portanto, ao leitor “a lente que faculta, à miopia do monolíngue, enxergar o mundo, vasto mundo que se estende para além de suas limitações linguísticas” (PAES, 2008, p. 110). E não podemos esperar ou exigir que os textos traduzidos digam a mesma coisa que os textos “originais”. Isso nunca será possível, pois:

...sempre ocorre algo de novo<sup>25</sup>. Inclusive, e, sobretudo, nas boas traduções. Há transformações que correspondem, de um lado, à transmissão em um contexto cultural, político e ideológico diferente, a uma tradição diferente e que fazem com que “o mesmo texto” – não existe um mesmo texto, inclusive o original não é idêntico a si mesmo –, numa mesma cultura tenha efeitos diferentes. Por outro lado, a melhor tradução deve transformar a língua de chegada, isto é, ser ela mesma escritura inventiva, e assim transformar o texto [...] (DERRIDA, 1999b, p. 62-63)

Nesse processo de (re)criação não se pode esperar que a tradução reproduza a totalidade do texto fonte, que tenha o mesmo estilo, fluência e naturalidade. Aliás, afirmações desse tipo já não fazem mais sentido atualmente, pois todo “original” depende do tradutor para a sua sobrevivência em outras línguas, em outras culturas, e qualquer reflexão sobre tradução deveria partir sempre do princípio de que ela é necessária, pois permite ao leitor monolíngue o acesso, em nosso caso específico, a uma obra literária escrita em outro idioma. Além disso, o significado das palavras não é fixo, surgindo, como bem observou Hall (2006, p.40) “nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua”.

Mas nem sempre a tradução foi vista como um fato cultural. Como discutido anteriormente, os linguistas, os primeiros a sistematizar os estudos da tradução, associavam-na à Linguística e consideravam-na mera transmissão exata de um conteúdo linguístico de uma língua para outra, na qual deveriam prevalecer a fidelidade, equivalência e literalidade em relação ao “original”. A Linguística dos anos 60 era incapaz de explicar muitos fenômenos da tradução, pois ignorava, a dimensão comunicativa intercultural e interlinguística, na qual ela está inserida. A tradução era vista como um

---

<sup>25</sup> Esse “algo novo” torna a tradução também um texto “original”.

evento isolado e os tradutores se dividiam entre a exigência de dizer o mesmo que o autor e a impossibilidade de fazê-lo.

No final da década de 70, a tradução começou a ser considerada como (re)criação, resultante de um processo de interpretação derivado da instabilidade do significado. Infere-se, então, que todo o contexto e as condições em que o texto foi escrito influenciam diretamente nas escolhas tradutórias. O tradutor, que antes tinha a tarefa de resgatar e preservar um provável sentido fixo “original”, presente no texto de partida, passou a ser visto como intérprete e criador. Assim, seu texto está, inevitavelmente, permeado por sua ideologia, sua visão de mundo, seu contexto histórico.

O tradutor deve tomar decisões e, no processo, deixa transparecer sua interpretação do texto. Mesmo os tradutores mais tradicionais refletem sua cultura, seu modo de pensar, de ser e de ver o mundo, e, de algum modo, sua interpretação do Outro. Por isso, o diálogo entre tradutor e texto traduzido nunca será o mesmo, sendo possível afirmar que cada tradução será apenas um original. Além disso, o sentido do texto de partida não se desvencilha do olhar do tradutor. Como olhamos o mundo de forma diferente, ao traduzirmos essa diferença também se manifesta. A tradução deve, portanto, ser reconhecida como um produto cultural, indissociável da cultura que veicula e da cultura de quem a veicula.

Nesta pesquisa, analisaremos a “tradução cultural” permeada pelos polissistemas francês e brasileiro, tendo Graciliano Ramos como elo entre os universos em questão, primeiramente, como tradutor do romance *La Peste* de Albert Camus e, em seguida, como autor traduzido para a cultura francesa.

Sabemos que, em Graciliano Ramos, a própria língua mostra-se, claramente, um elemento cultural. Seu estilo é permeado por sua capacidade de síntese, destacando-se em suas obras, a utilização de um vocabulário típico de sua região de origem, marcado pelo uso de expressões e termos que dificultam a compreensão dos leitores alheios a esse contexto, aqui incluídos os tradutores. Seus romances, ambientados na região do sertão, da zona da mata e do agreste das Alagoas, apresentam regionalismos em quase todos os parágrafos, e a falta de “correspondência” entre práticas e culturas diferentes causa extrema dificuldade à tarefa do tradutor francês. As expressões que o autor brasileiro usa refletem sua experiência de mundo, sua forma de escrever. O tradutor que aceitar a tarefa de traduzi-lo irá esbarrar no “diacho” da língua de Graciliano Ramos, em uma escrita

inventiva que o reconstrói através dessa linguagem. Entender a língua de Graciliano Ramos já é, portanto, uma questão a ser discutida no próprio português.

### 3.2 A angústia d'A PESTE

Ambientado em Oran, na Argélia, país natal de Albert Camus (1913 – 1960), o romance *La Peste* reconstrói e ficcionaliza a experiência do isolamento vivida pelos argelinos, vítimas de uma epidemia de febre tifoide, entre os anos de 1941 e 1942. Na ficção, Oran vive uma epidemia de peste bubônica, em um contexto de drama e impotência ante as adversidades. O romance, segundo afirmou o próprio Camus, traz

[...] a luta da resistência europeia contra o nazismo [...] marca a passagem de uma atitude de revolta solitária ao reconhecimento de uma comunidade de cujas lutas é imperativo tomar parte. O tema da separação está também presente no romance: Rambert, que encarna o tema, renuncia justamente à vida privada para se juntar ao combate coletivo. *A Peste* termina com o anúncio e a aceitação das lutas vindouras. Ela é um testemunho “do que houve que fazer e que sem dúvida os homens deveriam ainda fazer contra o terror e sua arma incansável, a despeito de seus conflitos pessoais<sup>26</sup>.

O autor inspira-se em um mundo cercado pela invasão nazista e pela guerra, para exprimir, por meio da peste “a asfixia de que todos sofremos e a atmosfera de ameaça e de exílio na qual vivemos” (TODD, 1998, p. 329). *La Peste* levou seis anos para ser escrito e, em 1946, um ano antes de sua publicação, Camus escreveu a Patrícia Blake: “preciso terminar *A peste* [...] acho que esse livro não deu certo [...] não estou disposto a publicá-lo nesse momento” (apud TODD, 1998, p. 427).

A epidemia pode ser considerada “a imagem da condição do homem, da sua prisão simbólica” (TODD, 1998, p. 450). Simbolizava o mal que assolava o país e do qual seus cidadãos nunca estariam completamente livres, pois ela nunca desaparece, apenas repousa esperando o melhor momento para retornar e sempre volta de outra forma, seja como totalitarismo, guerra, racismo ou fome; males que estão presentes vitimando e aprisionando o indivíduo, ao mesmo tempo em que o torna cúmplice. Contra ela o homem

---

<sup>26</sup> Em carta escrita a Roland Barthes. Disponível em:  
<<http://filosofocamus.sites.uol.com.br/cartacamus.htm>>

pode provar que não precisa ficar totalmente impotente diante do destino que lhe é apresentado.

O romance é dividido em cinco capítulos nos quais são abordados temas como o comportamento humano, a separação, a liberdade (ou a perda dela) a morte e a felicidade. Aqui, Camus mostra indivíduos assustados com a morte trágica e dolorosa, colocados frente a uma situação-limite cujas vontades estão entregues ao desconhecido.

Nesta pequena cidade da Argélia cuja vida é monótona, os habitantes vivem para trabalhar e enriquecer, seguindo, meticulosamente, uma rotina que se aplica também às relações amorosas. Num dia de abril do ano de 1941, essa normalidade é abalada. Tudo começa, quando o doutor Bernard Rieux, personagem principal do romance, descobre o cadáver de um rato. Alguns dias mais tarde, um jornal anuncia que mais de seis mil ratos foram apanhados em um só dia. A preocupação começa a tomar conta dos moradores da cidade. Contudo, repentinamente, o número de cadáveres diminui e todos acreditam estar salvos. Até que Michel, o zelador do imóvel, adoece e é atendido por Rieux, mas a doença se agrava rapidamente e Michel sucumbe a um mal violento e misterioso. Pouco tempo depois, os ratos invadem a cidade, a peste aparece e inicia sua matança. Diante dessa situação, por medida de segurança, a população é posta em quarentena.

A partir deste momento, o exílio instaura o caos e desencadeia uma espécie de reação em cadeia na qual medo, aprisionamento, angústia, solidão e solidariedade se interligam. Como afirma o narrador, “em outras circunstâncias, aliás, nossos concidadãos teriam encontrado uma saída em uma vida mais exterior e mais ativa [...] A primeira coisa que a peste trouxe aos nossos concidadãos foi o exílio<sup>27</sup>” (*La peste*, p.70-71). Diante do flagelo da peste e com o fechamento das portas da cidade, os habitantes de Oran têm dificuldades em se comunicar com os parentes e amigos que estão fora da cidade e optam por compensar as dificuldades se entregando aos prazeres materiais. Em pouco tempo, a tensão aumenta e a epidemia se alastra. O número de mortos é tão grande que foi preciso jogá-los numa fossa, como animais. Os habitantes parecem perder as lembranças, a esperança e se contentam em esperar sozinhos: “É preciso dizer que a peste tirou de todos, o poder do amor e da amizade<sup>28</sup>” (*La peste*, p.168). Com o passar do tempo, cada um começa a se sentir estrangeiro em sua própria cidade. O grupo formado, espontaneamente,

---

<sup>27</sup> dans d'autres circonstances, d'ailleurs, nos concitoyens auraient trouvé une issue dans une vie plus extérieure et plus active [...] La première chose que la peste apporta à nos concitoyens fut l'exil”.

<sup>28</sup> Il faut bien dire que la peste avait enlevé à tous le pouvoir de l'amour et de l'amitié.



por Rambert, Rieux, Paneloux e Tarrou decide lutar contra a epidemia. Mas, a esta altura, Rieux já tinha consciência de que “seu trabalho não era mais curar. Seu trabalho era diagnosticar. Descobrir, ver, descrever, registrar e condenar, era sua tarefa<sup>29</sup>” (*La peste*, p.176).

No pequeno mundo de Oran, as pessoas, diante da morte e dos horrores da peste, começam a esquecer-se do ódio e da inveja: “pode-se dizer que essa invasão brutal da doença teve como primeiro efeito obrigar nossos concidadãos a agir como se eles não tivessem sentimentos individuais<sup>30</sup>” (*La peste*, p.68). Trata-se de um grupo de indivíduos que não apenas se angustia, mas, sobretudo age e luta junto tentando vencer o flagelo que o oprime. Contra esse mal, as pessoas mostram-se solidárias, a exemplo de Rieux e seu grupo que mesmo tendo, como o jornalista Rambert, a possibilidade de fugir da cidade, prefere ficar e lutar.

Rambert fora exilado na cidade, em consequência da peste, depois de muito tentar, encontra a oportunidade de fugir, para reencontrar sua mulher em Paris. No último momento, no entanto, decide ficar e ajudar Rieux. No desfecho do romance, a peste desaparece sem que consigam descobrir a razão do mal. Dentre suas últimas vítimas estão a esposa de Rieux, Paneloux e Tarrou, estrangeiro que escrevia sua própria crônica da epidemia, enquanto ajudava o Dr. Rieux na organização do serviço sanitário. Finalmente, numa manhã de fevereiro, as portas da cidade se abrem e os habitantes comemoram a liberdade.

*La Peste*, segundo Camus, “pode servir a qualquer resistência contra qualquer tirania<sup>31</sup>”. Não importam as feições do terror, o comportamento do homem diante dele será sempre o mesmo. A peste bubônica substitui todas as pragas de nossa época, há 60 anos ou hoje, é a imagem da prisão simbólica do homem. Para Camus ela não tem limites: “é a ocupação, o terror, os sofrimentos, os mortos, o exílio, a prisão e, sobretudo, a separação” (apud TODD, 1998, p. 343). Em carta escrita à Sra. Albert Rioux, em 1948, Camus diz que a peste pode ser dividida em três formas diferentes: “a história de uma epidemia em Oran, o símbolo da ocupação nazista na França, e a ilustração concreta de um problema metafísico (o mal).” (apud TODD, 1998, p. 346). As calamidades fazem parte da história da humanidade e atingem não importa quem, não importa o lugar. A ação do homem é

---

<sup>29</sup> ...son rôle n'était plus de guérir. Son rôle était de diagnostiquer. Découvrir, voir, décrire, enregistrer, puis condamner, c'était sa tâche.

<sup>30</sup> on peut dire que cette invasion brutale de la maladie eut pour premier effet d'obliger nos concitoyens à agir comme s'ils n'avaient pas de sentiments individuels.

<sup>31</sup> Id. Disponível em: <<http://filosofocamus.sites.uol.com.br/cartacamus.htm>>

limitada, e diante da peste todos são iguais. O único traço humano diferencial é a reação de cada um diante do mal.

Solidão e isolamento marcam, portanto, o romance, sentimentos acrescidos pela angústia diante das adversidades do meio e da impossibilidade de se saber como será o dia de amanhã. Esse mundo, dissolvido em sensações, medos, emoções e solidão, permeia todo o romance.

Apesar de não se passar no sertão, nem ao menos no Brasil, ao analisar o romance, foi impossível deixar de notar em *La Peste* a presença de um dos temas constantes na literatura de Graciliano Ramos: o isolamento. O silêncio também é uma característica presente nesse texto, assim como o é nas obras de Graciliano Ramos, silêncio que transforma o “não-dizer” em outras formas de manifestação da linguagem que dizem muito mais que as palavras.

Seja no plano individual ou coletivo, impotência e rejeição aproximam *La Peste* das obras de Graciliano Ramos. Sentimentos de aprisionamento modificam comportamentos e fazem com que o sujeito aja instintivamente, sem pensar na consequência dos seus atos.

Sabemos que Graciliano Ramos aceitou traduzir, primeiramente, pela necessidade financeira. Como foi possível perceber, através da leitura de suas cartas aos seus tradutores argentinos, sua situação financeira não era boa e, em decorrência disso, o escritor começou a escrever contos, com o intuito de divulgar sua obra e tentar amenizar a dificuldade pela qual passava: “...por enquanto necessito escrever para jornais...Você não me conseguiria mais de vinte pesos por conto, Garay? Julgo que lhe arranjarei uns dois ou três por mês, se você achar conveniente” (MAIA, 2008, p. 43). Acrescenta, ainda, em outra carta: “é verdade que minha situação econômica não é das melhores. Realmente não tenho prosperado e esta modéstia pecúnia me serviria bastante”. (MAIA, 2008, p. 74). O imediatismo de ordem material do qual fala Graciliano Ramos, referia-se uma remuneração que lhe permitisse viver e cuidar da mulher e dos filhos. Traduzir o romance de Camus configura-se, portanto, como mais uma possibilidade de ganhar dinheiro.

Vale ressaltar que o escritor já havia vivido a experiência da perda de irmãos e parentes vitimados, em curto espaço de tempo, num surto de peste bubônica. Em princípios de agosto de 1915 (RAMOS, G., 1992, p.66-69), é informado por telegrama da tragédia que matou, em Palmeira dos Índios, seus irmãos Octacília, Leonor e Clodoaldo, e o sobrinho Heleno.

O Mestre Graça, como era carinhosamente tratado, aceitou o convite feito por José Olympio para traduzir um romance de Camus e, é inevitável, a percepção de algumas características comuns entre os dois autores – atemporalidade, atualidade, universalidade temática – além da aproximação ideológica – ambos foram comunistas, numa conjuntura política agitada – e do caráter social de suas obras. Ambos escreviam sobre o que conheciam, e, como nos lembra Lourival Holanda (1992), anteciparam mudanças no espírito literário da época. Contudo, acrescenta Holanda, não podemos supor influência entre eles, pois, Camus teve pouco contato com o Brasil e com nossa literatura, e Graciliano Ramos só veio a conhecer Camus tardiamente.

Além disso, percebemos que os autores deixam transparecer certo otimismo, ou talvez seja melhor dizer, certa paixão, que os impulsiona a querer transformar as coisas:

Só compreendo o fazer como paixão: qualquer atividade (seja trabalho ou prazer) deve ser feita com paixão. Com paixão, entrego-me a todas as formas de prazer [...] o fazer mais nobre que é o de transformar o homem e a sociedade num homem menos sofrido e numa sociedade mais justa. Tudo isso é feito com paixão. (SANTIAGO, 1994, p.71)

Sem paixão não há memória, não há lembrança, não há inscrição dos feitos na história. É preciso paixão para transformar as coisas. (SANTIAGO, 1994, p.73)

Assim como acontece com os personagens de Graciliano Ramos, os de Camus podem ser confundidos com o próprio autor. Cada um parece ter alguma característica sua. O que escreve nada mais é do que ele mesmo, sua ideologia e posicionamento perante questões filosóficas e humanistas, num exemplo, também, da escrita sobre o palimpsesto do próprio autor. Como ele próprio afirmara: “Não sou um filósofo, com efeito, e só sei falar sobre o que já vivi”<sup>32</sup> (CAMUS, 1965, p. 753). Camus também inovou a escrita do seu tempo, como veremos mais adiante: as estruturas gramaticais são inovadas, através de uma linguagem bem construída, as palavras carregadas de marcas ideológicas e referências, seja a outros autores, seja a acontecimentos.

Consideramos, contudo, que a ruptura com a forma de escrever da época é mais enérgica em Graciliano Ramos, uma vez que o autor luta com e através das palavras, na escolha, organização e construção de um estilo seco. Graciliano Ramos dominava os recursos da língua portuguesa, demonstrando, também na tradução, o cuidado com o vernáculo, além de ter, como bem observou Holanda (1992, p. 22) “consciência de uma

---

<sup>32</sup> Je ne suis pas un philosophe, en effet, et je ne sais parler que de ce que j’ai vécu.

renovação formal que se traduz na forma de redução, reelaboração do patrimônio (incômodo) da linguagem”. A brevidade da frase torna seu texto magro e sem muitos adornos. Camus, por sua vez, prefere as imagens, o estilo figurado e as subordinadas desenvolvidas.

Na época em que fez a tradução do romance francês, em 1950, o escritor brasileiro já havia escrito seus quatro romances – *Caetés* (1933), *S. Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938). Sua outra experiência como tradutor havia acontecido em 1942, quando traduziu do inglês, “Memórias de um negro” (*Up from slavery*), obra memorialista escrita pelo educador norte-americano Booker T. Washington, publicada no Brasil pela Editora Nacional de São Paulo.

### 3.3 O DESAFIO DE TRADUZIR CAMUS

O teórico absorvido pelos estudos da tradução, Even-Zohar (1990), em sua Teoria dos Polissistemas, afirma que a literatura traduzida deve ser introduzida no polissistema, pois desempenha papel essencial na cristalização das culturas nacionais, não devendo, portanto, ser analisada isoladamente, mas como parte de um conjunto no qual existem fatores que regem a seleção dos textos a serem traduzidos e se utilizam do repertório literário do polissistema em questão.

Quando obras traduzidas ocupam posição central, propiciam a introdução de novos modelos, novas técnicas e linguagens poéticas, contribuindo para o enriquecimento do polissistema alvo e disputando espaço com os modelos disponíveis na literatura do sistema-alvo. Se, por outro lado, a literatura traduzida ocupar uma posição periférica no sistema alvo, passará a ser influenciada pelas normas do cânone e poderá tentar reproduzir sua estética, pois “será moldado às normas convencionais, já estabelecidas pelo modelo dominante na literatura de chegada, tornando-se o modo de preservação do gosto tradicional” (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 125).

Sobre essa necessidade de inclusão da literatura traduzida no polissistema literário Even-Zohar observa que “isso raramente é feito, mas nenhum observador da história de qualquer literatura deixaria de reconhecer a importância do impacto das

traduções e seu papel na sincronia e diacronia de determinada literatura” (EVEN-ZOHAR APUD GENTZLER, 2009, p.150).

Ainda segundo o autor, a necessidade de tradução de uma obra literária em uma determinada literatura está condicionada a três motivos:

1. satisfazer a necessidade que tem uma literatura mais jovem de colocar em funcionamento sua língua recente com todos os modelos possíveis;
2. ocupar posição periférica dentro de uma hierarquia literária mais ampla;
3. responder a situação de crises ou grandes mudanças nos sistemas.

Comparada à literatura francesa, a literatura brasileira é jovem e ocupa uma posição geralmente periférica. O polissistema literário brasileiro precisou importar de outros polissistemas mais antigos, alguns elementos inexistentes no país. Assim, o contato com literaturas estrangeiras foi necessário para o desenvolvimento da nossa literatura, sobretudo nas décadas de 30 e 40, quando se verificou um crescimento da indústria do livro no país. John Milton (2002) salienta que, inúmeras vezes, este período foi apontado como o período dourado do livro e da tradução no Brasil graças ao incentivo do Governo Vargas que criou o Instituto Nacional do Livro e várias bibliotecas.

Observa-se, neste período, a expansão da Editora José Olympio caracterizada pela publicação de uma seleção dos romances mais importantes do mundo, dentre eles, clássicos como *A mulher de trinta anos* de Balzac e *Humilhados e ofendidos* de Dostoiévski. A Editora Globo de Porto Alegre, considerada a mais importante em publicação de ficção traduzida, lançou, entre 1931 e 1956, traduções de diversos autores, sobretudo de língua inglesa, dentre eles, Poe, Queen, Mann, Joyce, Kafka e Proust (MILTON, 2002)

Outras editoras também publicavam literatura traduzida no período, a exemplo da Editora Martins, que lançou no mercado Dostoiévski, Flaubert, Poe, para citar apenas alguns; e da Editora Saraiva, que lançou um clube de livros com reimpressões mais baratas de clássicos. Traduções do inglês, do francês, do italiano e do russo formaram um sistema importante para a literatura brasileira e, de certa forma, contribuíram para a formação da cultura literária brasileira, ocupando, em determinadas épocas, a posição central no polissistema, ditando as normas que seriam seguidas por outros membros do polissistema literário brasileiro.

Diferentemente dos modelos anteriores, o sistema elaborado por Even-Zohar não analisa os textos isoladamente, nem tampouco se restringe a eles. Para o pesquisador, um texto não é aceito por uma cultura, apenas por sua beleza ou qualidade literária, mas pela necessidade do polissistema da cultura receptora e suas circunstâncias histórico-culturais. Esse texto está, pois, envolto em uma série de relações com outros elementos de diferentes sistemas, independente da posição que ocupam nesse sistema.

A escolha de traduzir Camus não deve ser, portanto, vista como aleatória. Considerado autor canônico, ocupava (e ainda ocupa) posição central no polissistema literário francês. O interesse das editoras derivava não só da grande importância do escritor na literatura ocidental, mas também por ter sido um nome de reputação internacional, um dos escritores mais lidos do século XX, prêmio Nobel em 1957, considerado grande romancista, moralista e filósofo:

Camus era uma aventura singular de nossa cultura, um movimento cujas fases e cujo termo final tratávamos de compreender. Representava neste século e contra a história, o herdeiro atual dessa longa fila de moralistas cujas obras constituem talvez o que há de mais original nas letras francesas. Seu humanismo obstinado, estreito e puro, austero e sensual, travava um combate duvidoso contra os acontecimentos em massa e disformes deste tempo<sup>33</sup>.

Para se compreender o pensamento e a vida do romancista, faz-se necessário inseri-lo em seu contexto histórico, pois, sua produção literária foi permeada pelo meio em que viveu. Camus começou a escrever cedo e foi obrigado a se exilar em Paris por denunciar a miséria dos mulçumanos na Argélia. Tornou-se importante ensaísta, romancista, dramaturgo, filósofo e escritor, tendo dedicado sua vida, ao lado de outros ilustres intelectuais de sua época, a repensar os valores apresentados e impostos por uma sociedade que pouco se importava com a dignidade humana. Foi um dos mais jovens ganhadores do prêmio Nobel de Literatura, um comunista que lutava contra o stalinismo e um dos líderes de sua geração de escritores. Lutou também contra a tuberculose, e contra a intelectualidade francesa, por causa de suas posições políticas.

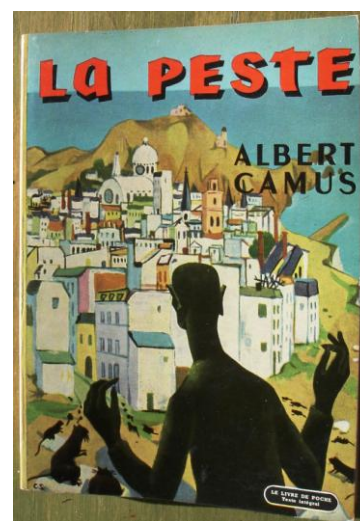
Depois da II Grande Guerra, Camus adotou uma linha de pensamento ideológico mais contundente, na defesa do socialismo e da liberdade do indivíduo. Acusado de individualista e retórico, rompeu com o líder marxista Jean-Paul Sartre, e

---

<sup>33</sup> SARTRE, trecho da carta escrita um dia após a morte de Camus - Disponível em: <<http://filosofocamus.sites.uol.com.br/index2.htm>>

enfrentou um conflito entre suas ideias progressistas e a eclosão da revolução na Argélia, colocando-se do lado da França. Na historiografia filosófica e nos dicionários, é classificado geralmente como um filósofo existencialista, embora tenha negado esse título ao afirmar: “Não, não sou existencialista... e o único livro de ideias que eu publiquei, *Le Mythe de Sisiph*, foi contra os filósofos chamados existencialistas<sup>34</sup>”.

As obras de Camus foram traduzidas e divulgadas em todo mundo. Dentre seus principais títulos estão *L'Étranger* (1942), o ensaio *Le Mythe de Sisyphe* (1942), *L'Homme révolté* (1951), *La Chute* (1956) e *La Peste* (1947), este último, objeto de estudo desta seção, é considerado uma de suas principais obras. *La Peste*, o livro que era, segundo o próprio Camus, bizarro e monstruoso na forma, foi seu maior sucesso. Obteve elevado número de críticas elogiosas (*apud* TODD, 1998, p. 450), tendo sido um dos principais responsáveis pelo Prêmio Nobel que o escritor recebeu em 1957. *La Peste* foi traduzido para mais de 30 línguas e valeu ao escritor o *Prix des Critiques*, tornando-se seu primeiro grande sucesso: 52.000 tiragens nos três primeiros meses, 161.000 exemplares vendidos nos dois primeiros anos, atingindo, atualmente, a marca de mais de cinco milhões de exemplares, sem contar as traduções.



Capa da edição de bolso publicada em 1966

Apesar de publicado em 1947, o romance começou a ser escrito em 1941, durante a II Guerra Mundial. Além disso, o Ocidente, que havia vivenciado a depressão econômico-financeira ao longo dos anos 30, tomara conhecimento dos expurgos dos processos de Moscou, em 1936, e tinha notícia da barbárie da Guerra Civil Espanhola, de 1936 a 1939. Em 1946, a Europa acumulava destruição. Todos esses acontecimentos viriam a alterar, fundamentalmente, a vida e a arte produzida por toda uma geração. Os males que assolavam a França e a Argélia na época em que Camus escrevia, estão presentes em seu romance, não só pela preocupação que tinha em reconstruir e denunciar os problemas da terra natal, mas, também, por sua preocupação filosófica. Traços marcantes de suas obras são a atemporalidade e a abordagem filosófica em torno de questões relativas à natureza humana presentes em qualquer época.

O que primeiramente caracteriza Camus como um grande escritor é o estilo. Contudo, vale ressaltar, que estilo não se refere apenas à forma de organizar as palavras

<sup>34</sup> Disponível em: <<http://existencialismo.sites.uol.com.br/camus.htm>>

em uma frase ou frases em uma página. Caracteriza-se, também, por atitude, técnica, vocação, novidade e preocupação com temas sociais. Roland Barthes (2004, p. 10) afirma que o estilo está além da Literatura, envolvendo “imagens, um fluir, um léxico que nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmo de sua arte”.

Em Camus, a leveza de estilo surpreende como um novo modo de escrita. O autor proporcionou mudanças decisivas de mentalidade e consciência, além de ter inovado com a utilização de parágrafos mais curtos, inserção do *passé composé* e de uma linguagem simples – não porque coloquial, mas por ser simples em relação à forma de escrita da época. Camus busca um novo modo de contar “porque a crise exige renovação” (HOLANDA, 1992, p. 24). Além disso, “é o criador de uma escrita branca, libertada de toda servidão a uma ordem marcada da linguagem, caracterizada pela existência de um estilo feito quase da ausência de estilo” (BARTHES, 2004, p. 65).

Para qualquer tradutor, traduzir um autor canônico seria um grande desafio, uma tarefa árdua e, para alguns, talvez, uma tarefa irrealizável. O desafio de traduzir Camus, especificamente seu romance *La Peste*, foi aceito por duas pessoas: Graciliano Ramos, em 1950 e, em 1980, Valérie Rumjanek. A tradução de Rumjanek, utilizada na dissertação de Mestrado que serviu de base para esta seção, trazia a extrema preocupação de não se afastar do “original”. A tradutora conhecia e respeitava o trabalho de Camus, considerava-o um ícone da literatura mundial e era nítida, em seu discurso,<sup>35</sup> a posição de inferioridade que assumia diante do romance e do autor.

Essa idealização do texto e do autor original por parte dos tradutores mais tradicionais culmina numa postura de inferioridade do tradutor perante o autor e obriga-nos a retomar algumas questões já bastante discutidas, mas que ainda não deixaram de ser empregadas em seu sentido mais tradicional: fidelidade, autoria e originalidade.

---

<sup>35</sup> A tradutora foi entrevistada em maio de 2006, quando ainda elaborava-se a dissertação de mestrado.



### 3.3.1 A fidelidade na tradução

Para o senso comum, o bom tradutor deve ser fiel ao autor do texto “original”, não interferir nas suas “intenções”. Linguistas como Catford e Nida difundiram essa ideia ao afirmar que o ato tradutório se restringia à substituição de material textual equivalente de uma língua para outra ou ao transporte de significados entre duas línguas, e, em ambos os casos, o tradutor não interferiria no conteúdo a ser transmitido. Essa visão tradicional também se reflete nos três princípios básicos para uma boa tradução sugeridos por Alexander Fraser Tytler (APUD ARROJO, 2007, p.13):

- a tradução deve ter toda a fluência e a naturalidade do texto “original”;
- a tradução deve reproduzir em sua totalidade a ideia do texto “original”;
- a tradução deve manter o mesmo estilo do “original”.

A ideia de fidelidade corroborava, e, em alguns casos, ainda corrobora, os discursos sobre a imperfeição e a inferioridade da tradução. Ser fiel significava produzir uma cópia, implicava a existência de um tradutor invisível, que produz um trabalho inferior, mecânico e imperfeito. Talvez o que dificulte a dissociação dessa ideia seja o fato de a Bíblia ter sido o primeiro livro traduzido. Como observou André Lefevere (2007, p.85), quanto maior o prestígio cultural do texto original, mais “gramatical e lógica” será a tradução, sobretudo quando nos deparamos com textos considerados “fundadores” como é o caso da Bíblia. A tradução da “palavra de Deus” impunha aos tradutores a extrema fidelidade, conceito atrelado a uma estratégia de subserviência e apagamento da singularidade do tradutor. A divergência da norma impunha risco, como aponta Lefevere (2007, p.86): “muitos tradutores ‘espirituosos’ da Bíblia foram postos na fogueira, e aos fiéis não era permitido traduzir o Alcorão”.

Para os mais tradicionais, a fidelidade era, e muitas vezes ainda é, sinônimo de equivalência, termo, provavelmente, emprestado da matemática, implicando ‘ser igual em relação a’, ‘ter o mesmo valor’. Assim, torna-se um parâmetro de comparação “racional” entre certos aspectos de duas ou mais línguas, uma “questão essencial”, como consideram muitos autores (WILSS apud RODRIGUES, 1998, p. 19). Teóricos como Eugene Nida (1964) e J. C. Catford (1980) tentaram definir o que é “ser equivalente”, acabando por

fragmentar o conceito sob diversas perspectivas, embora, para ambos, a análise linguística seja fundamental para a determinação da equivalência. “No caso de Catford (1980) para criar regras e explicar os problemas tradutórios; e, no que diz respeito a Nida (1964), para resolver os problemas tradutórios e fazer traduções corretas” (RODRIGUES, 1998, p. 98). Nida defendia que, na busca dos significados depositados pelo autor no texto de partida, o bom tradutor deveria deixar de lado seus próprios valores ideológicos e culturais.

Contrariando essa noção de equivalência e demonstrando verdadeira aversão à tradução palavra por palavra, os escritores franceses acreditavam que, para se atingir a equivalência ao texto original, era preciso criar uma “impressão” semelhante, impossível de ser alcançada através de uma tradução literal. O importante seria adaptar o texto “original”. Surge, então, a técnica empregada nas traduções conhecidas como as *Belles Infidèles*, cujo princípio norteador é a fidelidade ao “espírito” e não à letra, significando a preservação da clareza do texto, sua beleza e recepção na língua alvo (francesa). A beleza consistia em se eliminar qualquer tipo de obscuridade, adequando-se o texto ao “gosto e à etiqueta franceses”. Para chegar à clareza do som, à suavidade e, sobretudo, permitir a fruição da obra por parte dos leitores, os tradutores franceses faziam acréscimos e omissões.

Segundo Milton (1998, p.16), muitas alterações tinham como propósito eliminar aquilo que julgavam inapropriado nos clássicos “originais”, como por exemplo, “a embriaguez e as práticas homossexuais dos macedônios, o estupro de Britânico por Nero e o adultério de Agripina e Palas”, todos eufemizados. Como as *belas infiéis* foram condenadas, por serem consideradas infiéis a seus “originais”; observa-se, então, como reação aos seus princípios, uma tentativa de retorno à tradução palavra-por-palavra.

No entanto, os ideais de equivalência, propagados pelos linguistas, começaram a ser questionados, por volta dos anos 70, por estudiosos que viam a tradução sob uma perspectiva contextualizada e histórica, acreditando que a transferência perfeita de sentido só seria possível se cada palavra ou texto tivesse um sentido estável. Como este fato mostrou-se impossível, esses autores negaram a equivalência “enquanto construto definido com base no texto de partida, um ideal a ser atingido e sujeito a regras determinadas pelos teóricos” (RODRIGUES, 1999, p. 115).

Uma vez que se acredita que o tradutor tenha que fazer escolhas interpretativas ao traduzir, já não se pode falar em fidelidade como sinônimo de equivalência linguística (no sentido de sinonímia ou igualdade), pois nem mesmo a aparente sinonímia produz

equivalência. A equivalência sugere igual valor, “esconde a cumplicidade da tradução no que se refere ao estabelecimento e/ou à manutenção de relações de poder” (HERMANS, 1999, p.61). Nem mesmo a existência de uma possível equivalência semântica seria suficiente para “desfazer a não-equivalência que ocorre simultaneamente com referência a aspectos igualmente relevantes da tradução que estão ligados a questões de status e de papéis sociais e, portanto, de sentido e significado da tradução” (HERMANS, 1999, p.61).

A equivalência total, assim como a originalidade absoluta são impossíveis, uma vez que toda tradução implica violação do original, e exige reflexão sobre o seu contexto de produção. A compreensão desse fato implica se pensar o grau de equivalência que ocorreu entre os textos, e não, como observa Toury (1995), se houve equivalência entre o texto de partida e o de chegada.

...mesmo as traduções que são amoldadas às coerções do sistema-alvo são equivalentes, pois o autor parte de uma distinção entre os dois usos da palavra ‘equivalência’: o primeiro, ‘teórico’, denotaria a relação abstrata, ideal, entre texto-alvo e texto-fonte; e o segundo, ‘descritivo’, exprimiria as relações reais entre as expressões efetivas em duas línguas e duas literaturas diferentes. (TOURY apud RODRIGUES, 1999, p. 144).

Atualmente, não faz mais sentido falar em fidelidade, como tentativa de equiparação ao “original”. Sabemos que o tradutor jamais conseguirá realizar semelhante tarefa. Em discussões teóricas mais recentes sobre tradução, ela está relacionada à inevitável interferência do tradutor como indivíduo assujeitado a um contexto social, cultural, político diferente daquele em que o autor da obra se encontrava no momento da escrita, fato que, evidentemente, afetará a sua interpretação do texto. Nesse sentido, é impossível pretender que se torne invisível. O tradutor será, então, parte importante no processo tradutório (re)criador. A tradução é, pois, uma (re)leitura única (dentre várias possíveis) do “original”, num outro tempo e num outro espaço.

Portanto, quando dizemos que um texto traduzido deve ser fiel ao texto de partida “não se fala em identidade entre os dois textos, pois tal identidade é, obviamente, não só indesejável, mas totalmente impossível” (LARANJEIRA, 1996, p. 15). Como agente do processo tradutório, o tradutor deixa de ser o protetor do significado “original”, estaque e portador de contornos rígidos, e passa a ser um produtor de significados. Assim como o autor “original”, é também produto de suas leituras e do meio no qual está inserido. Por esta razão a tradução nunca será capaz de reproduzir inteiramente o sentido do “original”. Se ao tradutor fosse possível ser, realmente, invisível, não haveria várias

traduções diferentes do mesmo “original”, as escolhas seriam óbvias e todos traduziriam da mesma forma, visto que, sob este prisma, a tradução seria apenas cópia, não (re)criação. Nenhuma tradução pode ser, portanto, fiel ao “original”, uma vez que esse “original” “não existe como um objeto estável, guardião implacável das intenções originais do seu autor” (ARROJO, 1993, p.19)

Faz-se, então, necessário repensar a importância do ato tradutório, fora do âmbito da análise das perdas, destituído de sua singularidade. A tradução é um texto novo, portanto “original”, na medida em que será sempre único: dois tradutores, portadores da mesma capacidade de desempenho linguístico, sempre produzirão diferentes textos, a partir de um mesmo “original”.

Afinal, estamos diante de uma prática que envolve línguas diferentes, diferentes visões de mundo, diferentes experiências. Se a condição para se produzir uma boa tradução for a reprodução exata de um texto, em uma outra língua, por meio da sua decodificação fiel, na língua de chegada, a tarefa do tradutor estará, sem dúvida, de antemão, fadada ao fracasso.

### **3.3.2 Autoria e originalidade**

Cada livro é o eco daqueles que o anteciparam ou o presságio daqueles que o repetirão (SCHNEIDER, 1990, p. 81).

Assim como o conceito de fidelidade, o conceito de “original” tem sido, atualmente, questionado e resignificado no âmbito dos estudos de tradução. Dizemos que a verdade está no texto “original”. Mas, afinal, o que é ser “original”? Esse conceito refere-se, tradicionalmente, a ORIGEM, ou seja, à realidade absoluta e, também, a uma conotação de “texto inédito”, diferente de tudo que já foi escrito.

Buscando em dicionários o significado do verbete ‘original’, encontramos as seguintes acepções: ‘ponto inicial de uma ação ou coisa que tem continuidade no tempo e/ou no espaço; ponto de partida; começo, procedência’; ‘local de nascimento’; ‘qualidade de procedência’. A noção de “original” está não somente relacionada a nascimento, como também a qualidade, levando-nos a crer que somente uma “obra original” tem sua qualidade certificada.

Para responder a esta questão é preciso voltar um pouco à época em que os discursos a respeito do que é ser “original” estavam relacionados apenas ao processo de “criação” exercido somente pelo autor.

As teorias sobre a incompletude da tradução foram disseminadas em épocas em que a cultura era reservada a uma pequena parte privilegiada da população que podia aprender as “línguas originais”, pois se julgava que a tradução gerava perdas. “Um texto traduzido deveria transparecer natural, não tradução” (VENUTI, 1995, p. 5), ou seja, a tradução só seria considerada aceitável, pela maioria dos estudiosos, se sua leitura fosse fluente, se deixasse transparecer a intenção do autor estrangeiro ou o significado do texto “original”, em outras palavras, se ela tornasse o tradutor invisível.

Afirmações como a de Robert Frost de que “poesia é aquilo que se perde na tradução”, ou como a de Du Bellay de que “as traduções não eram suficientes para dar perfeição à língua francesa<sup>36</sup>” (apud MOUNIN, 1994, p. 13) davam ao texto “original” o prestígio que jamais seria alcançado por uma tradução. O tradutor deveria resgatar as intenções e o universo do autor, o que para Rosemary Arrojo (2007, p. 40) era impossível, pois “essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido”. Não se deve, portanto, considerar a tradução “um exercício menor, uma atividade secundária ou paralela, ‘escolar’ e desprezível, mas um ato de criação por excelência, um constante e inesgotável vaivém que se estabelece entre dois seres, dois textos, duas culturas” (SALAH, 1999).

Considerar todo esse processo de transformação, que se opera na tradução, implica discutirmos a noção de “original”, e compreendermos que, mesmo esse “texto primeiro” representa, como bem observou Saramago<sup>37</sup>, unicamente

...uma das “traduções” possíveis da experiência da realidade do autor, estando o tradutor obrigado a converter o “texto-tradução” em “tradução-texto”, inevitavelmente ambivalente, porquanto, depois de ter começado por captar a experiência da realidade objeto da sua atenção, o tradutor realiza o trabalho maior de transportá-la intacta para o entramado linguístico e semântico da realidade (outra) para que está encarregado de traduzir, respeitando, ao mesmo tempo, *o lugar de onde veio e o lugar para onde vai*.

É necessário, mesmo com o avanço dos estudos de tradução, salientar que é impossível transpor exatamente a cultura da língua alvo, seja em seus níveis (estrutural,

<sup>36</sup> « *Les traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la langue françoise* ».

<sup>37</sup> Disponível em: <http://caderno.josesaramago.org/2009/07/02/traduzir/>

intra e interlinguístico, intencional e de conteúdo), seja em seus valores (semântico, fônico, metafórico, emocional e referencial). Os aspectos da vida humana, as crenças e dogmas transmitidos através das gerações fazem do tradutor um mediador entre uma língua e outra, entre uma cultura e outra, com autonomia para fazer escolhas. E são essas escolhas que tornam o seu texto “original”, “original” na diferença.

Nos estudos mais recentes de tradução admite-se que nenhum texto é completamente “original”, pois o autor não pode ser considerado isoladamente. Ele depende de seus predecessores, dos modelos anteriores e de suas leituras que traçarão os caminhos que irá seguir ao escrever. Como bem observado por Schneider (1990, p.71), “textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito”. Octavio Paz também justifica essa impossibilidade de originalidade afirmando que a própria língua já é, em sua essência, uma tradução:

[...] em primeiro lugar, do mundo não verbal e, em segundo, porque todo signo e toda frase é a tradução de outro signo e de outra frase (...) esse argumento pode ser modificado sem perder a validade: todos os textos são originais porque toda tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma criação e, como tal, constitui um texto único<sup>38</sup>. (PAZ, 1990, p.13)

A idealização da figura do autor remete ao mito de Babel. Conta a lenda bíblica, que os homens começaram a construir a Torre de Babel com o intuito de alcançar Deus, que, furioso, os impediu, fazendo-os falar línguas distintas entre si, tornando a comunicação confusa e impossível. Esse gesto do Senhor dá início à diversidade de línguas e condena o homem à necessidade da tradução, trabalho que nunca será considerado completo.

A ‘torre de Babel’ não configura apenas a multiplicidade irredutível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. O que a multiplicidade de idiomas vai limitar não é apenas uma tradução “verdadeira”[...] (DERRIDA, 2002, p.11-12)

Pensando na relação entre autor e tradutor, teríamos de um lado Deus, figura da origem, representado pelo autor; e do outro, os tradutores, criaturas que almejavam chegar

---

<sup>38</sup> Tradução de Rosemary Arrojo.

a Ele, o criador. Este ser superior representado na sacralidade do “original” – texto e autor – é inalcançável e inatingível, e nenhum tradutor, por melhor que fosse, poderia a ele se igualar. A imagem remete a uma visão tradicionalista da tradução na qual o texto “original” é sagrado e o autor soberano. Cada tentativa de tradução se caracterizava, portanto, como “uma tentativa de conseguir o impossível – a leitura definitiva e derradeira do texto” (RAJAGOPALAN, 2006, p.65).

A relação entre obra e autor como produtor de um texto com início, meio e fim nasce com a modernidade, como já observado por Roland Barthes (1988) e Michel Foucault (1992), seja para o prestígio, condenação ou para garantir seus direitos autorais. Na Antiguidade e no Medievo, as muitas histórias chegavam até as pessoas através da oralidade, propiciando um contínuo processo de criação. Os textos literários não precisavam ser assinados, as histórias eram transmitidas e, provavelmente, na medida em que iam sendo recontadas, não eram mais as mesmas. Na Idade Média, somente os textos científicos eram, segundo Foucault (1992, p. 48), “portadores do valor de verdade apenas na condição de serem assinalados com o nome do autor”.

A partir da Renascença, diversos fatores sociais, políticos e econômicos contribuíram para a exaltação do indivíduo representado pela figura do autor. E essa noção de autor constitui, como observou Foucault (1992, p. 33), “um momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia e das ciências”.

No período moderno, com a cristalização da figura do autor, surgiu o conceito de autor como ser autônomo e superior. A explicação de uma obra passou a ser buscada, na fonte, “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’” (BARTHES, 1988, p.49). Barthes acrescenta, ainda, que atribuir um autor a um texto é “impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita” (BARTHES, 1988, p. 49; 52).

Tanto para Barthes, quanto para Foucault o autor é apenas o lugar onde se produz um dispositivo político. Esta constatação coloca em risco o mito da originalidade, pois, não havendo a crença na originalidade, o autor também deixará de ser o centro. Esse panorama histórico prova que a noção de original é determinada por questões mercadológicas surgidas em uma época relativamente recente.

Em *A morte do Autor*, Barthes (1998) afirma que o autor é

[...] uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana. [...] Uma vez afastado o autor, a pretensão de ‘decifrar’ o texto torna-se totalmente inútil. Atribuir um autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita (BARTHES, 1988, p. 49; 52).

Um pouco mais adiante, na mesma obra, Barthes discute sobre a dificuldade de exprimir com exatidão de quem é a voz que escreve. Em contrapartida ao autor, “concebido como o passado do seu próprio livro” (BARTHES, 1988, p. 51), Barthes descreve o *scriptor* moderno que nasce ao mesmo tempo em que seu texto:

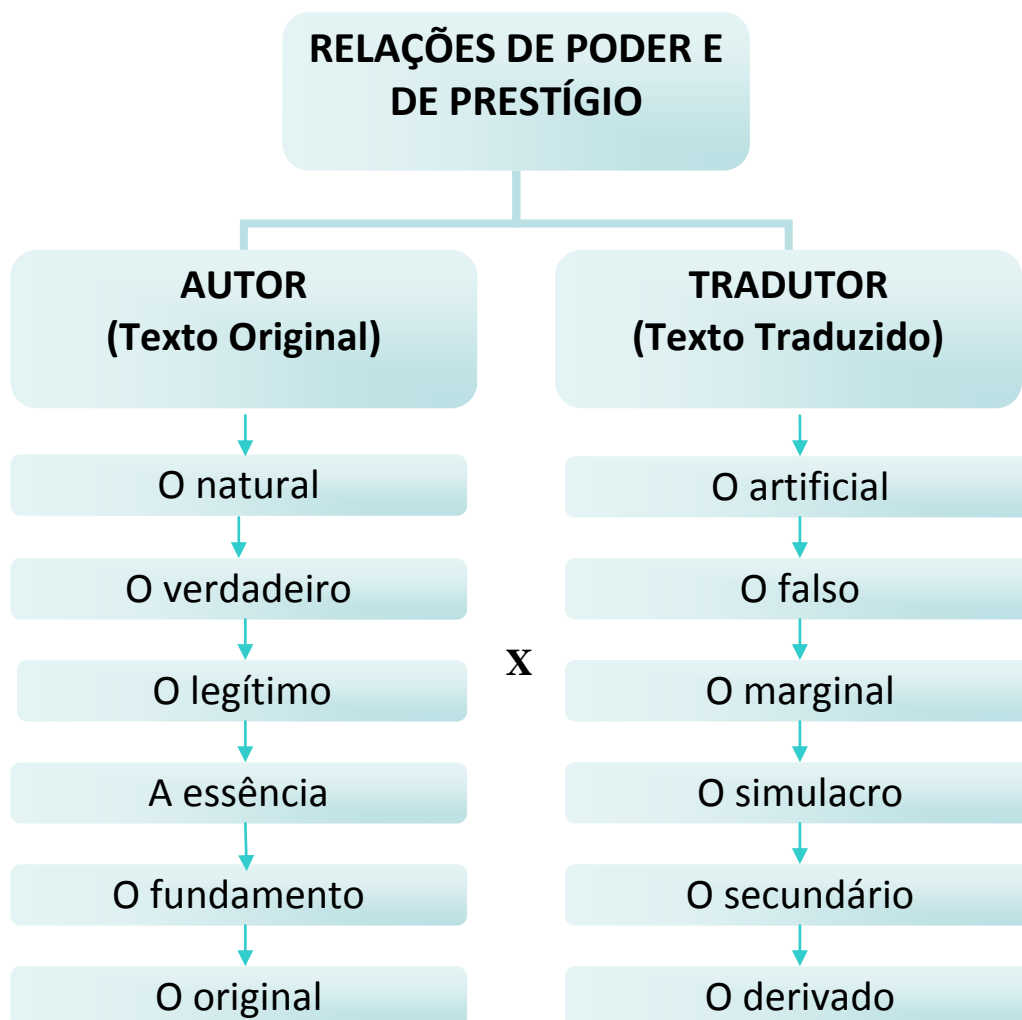
[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, 1988, p. 53).

Essa “morte” trouxe como um dos maiores resultados, particularmente para os estudos da tradução, a polissemia do texto, a promoção do leitor, e uma liberdade de interpretação. Essa nova concepção de autor envolve também o tradutor, que se torna participante ativo do processo de criação e não mais um copista, impossibilitado de interferir no texto.

Enquanto Barthes proclamava “a morte do autor”, Foucault (1992, p. 45) propunha a distinção entre as categorias semânticas de nome próprio e nome de autor. Segundo ele, “o nome de autor não é simplesmente elemento de um discurso, mas serve para caracterizar certo modo de ser do discurso”, distinguindo, assim, da função autor: “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992, p. 46). Essa função autor nos permite atestar a fiabilidade da informação e a origem do texto.



Para muitos críticos a diferença entre o “texto original” e a tradução está baseada em uma relação de prestígio e poder como pode ser observado no quadro abaixo<sup>39</sup>:



A comparação acima está pautada numa visão tradicional de tradução na qual o tradutor será sempre inferior e a tradução uma atividade marginal. A tradução, portanto, viola o texto “original”, sagrado e intocável, construído por um ser inspirado e superior, denominado autor.

Retomando Barthes (1988), em *A morte do autor*, vemos que uma obra não pode ser considerada resultado final do processo criador, pois, nem mesmo o autor é dono dessa suposta autoria:

<sup>39</sup> Esquema desenvolvido por Maria Auxiliadora Ferreira baseado em quadro comparativo desenvolvido pela Profa. Dra. Elizabeth Ramos, na disciplina Tópicos em Tradução 1.

...um texto é um emaranhado de citações organizado pelo autor. Seu produtor não tem autonomia suficiente para dotar seu texto/obra de ‘um significado último’, cabe ao leitor, através de seu repertório, propor novas significâncias (BARTHES, 1988, p. 52).

Contudo, acredita-se que a noção de autoria presente e fincada apenas no texto “original” está tão difundida em nossa cultura, assim como a oposição entre autor e tradutor, que será um trabalho árduo tentar desfazê-la ou mesmo atenuá-la.

Atualmente, após muito tempo de consolidação do conceito de autoria, ainda é difícil, para os mais tradicionais, aceitar que o tradutor é também autor. Afinal, “a tradução provoca o medo da inautenticidade, da distorção, da contaminação [...] o medo que um autor estrangeiro não seja original, mas derivado [...] o medo do erro, do amadorismo, do oportunismo” (VENUTI, 2002, p. 65; 66). Portanto, por estar a tradução relacionada à derivação e à inautenticidade, torna-se uma afronta ao conceito tradicional de autoria, à admissão de que uma tradução pode ser, também, um texto “original”, fazendo do tradutor, um autor.

O escritor, contista e ensaísta francês Michel Tournier (apud GAMA, 1999, p. 44) afirma que a obra literária pode ser comparada a um vampiro, pois, a partir do momento em que é criada, “começa a buscar novas interpretações, compreensões de si própria, sugando dos seus leitores, alimentando-se dessas interpretações e rejuvenescendo a cada nova leitura, compreensão”. Ao considerarmos o tradutor como primeiro leitor, a citação nos permite concluir que o texto dito original, busca a tradução, busca novas interpretações, para se nutrir e se tornar mais forte. O diálogo entre o autor e o tradutor, através da obra traduzida, não pode se restringir, portanto, apenas a um encontro de diferentes pessoas, culturas e línguas. Torna-se resultado da necessidade de sobrevivência do texto literário.

Uma vez dessacralizados os conceitos de fidelidade, autoria e originalidade e da consequente compreensão de que a tradução é um ato de criação que supõe a interferência do tradutor e não pode ser desvinculada de sua cultura, de seu contexto sócio-histórico e político, a tradução passa a figurar como uma atividade autônoma, singular e necessária à sobrevivência do “original” em outras línguas. Revistos esses conceitos, passemos a discutir a tradução de Graciliano Ramos e a observar como ele realizou “o desafio de traduzir Camus”, partindo, evidentemente, do pressuposto de que Graciliano Ramos via essa tarefa como um desafio.

### 3.4 GRACILIANO RAMOS TRADUTOR DE CAMUS

Sabe-se que, para que o texto traduzido seja bem aceito pela comunidade de chegada, o tradutor deve, na maioria das vezes, adequá-lo às normas estabelecidas pela instituição que rege a aceitação dos textos traduzidos. Como vimos anteriormente, a solicitação de uma tradução responde às necessidades do polissistema e pode agir de duas maneiras: moldando-se às normas já estabelecidas ou inovando, gerando novos modelos, linguagem ou técnica. Lembramos, ainda uma vez, o conceito de patronagem proposto por André Lefevere (1992b), isto é, o poder exercido pelos indivíduos e instituições que determinam o que será ou não, em termos de literatura, lido ou escrito será de extrema importância para a nossa análise.

Lefevere (1992b) critica a postura normativa e analisa o procedimento tradutório relacionando-o às instituições, ao poder e à ideologia predominantes em determinado sistema. Seguindo esse pensamento, o sistema literário seria governado por uma poética dominante que decidiria o que deveria ou não ser aceito. O jogo entre o conservadorismo dessas instituições e a tendência à inovação faria com que autores e obras de prestígio perdessem ou adquirissem *status*. Desta forma, podemos inferir que até mesmo a escolha de um texto a ser traduzido é governada por normas, com o intuito de satisfazer às necessidades e/ou às imposições da cultura receptora.

Tais reflexões serão de extrema importância na construção desta tese, pois se acredita que a tradução de Graciliano Ramos foi bem aceita na cultura brasileira por ele ser um autor já consagrado, antes mesmo de iniciar o trabalho de tradutor. A sua fama de escritor foi garantia de qualidade na tarefa de tradutor, reproduzindo um fato corriqueiro na literatura, no qual vários romances canônicos foram traduzidos por autores canônicos brasileiros. Dentre os principais tradutores/autores encontramos Érico Veríssimo, Cecília Meirelles, Mário Quintana, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo e Rubem Braga, tradutores de clássicos da literatura internacional como Poe, Queen, Mann, Joyce, Kafka e Proust.

Lefevere (1992b) aponta, ainda, o papel fundamental que a crítica tem na aceitação do autor na cultura de chegada. Traduzir passa a ser uma atividade guiada por normas históricas e culturais. A escolha dos textos, as decisões interpretativas, a divulgação, a recepção e a avaliação das traduções são influenciadas pelo contexto

sociocultural em que foram produzidas.

Historicamente, a crítica, seja ela especializada ou não, coloca o tradutor à margem da produção literária negando-lhe o seu estatuto de recriador. O tradutor é, em geral, citado pelos críticos, quando comete muitos “erros tradutórios” ou se distancia do texto dito “original”. Contudo, quando nos deparamos com tradutores que são autores canônicos na literatura de seu país, como é o caso de Graciliano Ramos, a opinião da mídia é, comumente, influenciada por seu *status*.

Não foram encontradas muitas críticas à tradução de Graciliano Ramos. Em algumas notas publicadas nos jornais à época da sua reedição, em 1973,<sup>40</sup> encontramos três críticas, todas exaltando a qualidade do trabalho do escritor como tradutor. Vale ressaltar, contudo, que se trata de um número reduzido de textos, o que nos permite supor a existência de outras ou até mesmo de críticas negativas. Ressalta-se ainda, que as críticas encontradas foram feitas após a reedição de *A Peste*, quando Graciliano Ramos já detinha o devido reconhecimento e já havia falecido. Não podemos afirmar qual o procedimento adotado para a análise das traduções naquela época, mas podemos inferir que ter um autor canônico como tradutor influenciou na aceitação da tradução.

Wilson Correia, doutor em Comunicação Social e jornalista, em artigo para o jornal Tribuna da Imprensa, do Rio de Janeiro, em 1973, afirmou que Graciliano Ramos havia conseguido como tradutor “recriar em português todas as nuances da arte de Camus”. O poeta, ensaísta e tradutor, Sebastião Leite, em artigo de sua autoria para o Jornal do Comércio de Pernambuco, em 1963, citou alguns tradutores, cujas traduções “representassem o perfeito ato de identificação, que é desejável para que a tradução se torne clássica”. Inclui em sua lista de “traduções sem traição”, “a tradução de *A Peste*, feita por Graciliano Ramos”. Por fim, o contista, novelista, teatrólogo e ensaísta polonês Samuel Rawet<sup>41</sup>, para o Mercado do Rio de Janeiro, afirma ser esta “a melhor tradução de *A Peste*”. Apesar de ser tratar de comentários feitos por críticos e/ou escritores, a importância de Graciliano Ramos no cenário nacional e a admiração dos autores das críticas pelo autor podem ter influenciado as opiniões.

A tradução de Graciliano Ramos, pela José Olympio Editora, data de 1950. O objetivo da editora é produzir livros de qualidade para o público brasileiro, não só dos expoentes da literatura brasileira, como também as obras traduzidas dos principais autores

---

<sup>40</sup> O material impresso sobre a tradução de Graciliano Ramos foi encontrado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), no acervo do autor.

<sup>41</sup> Não havia referência à data em que foi escrita.

internacionais. Estabelecida no mercado desde 1931, a editora José Olympio é uma das pedras fundamentais na construção da cultura brasileira e contabiliza 569 títulos, em seu catálogo. Foi pelas mãos de seus colaboradores que muitos originais saíram do prelo, para integrar o acervo brasileiro, como foi o caso do próprio Graciliano Ramos, cujo primeiro romance, *Caetés*, foi publicado por Augusto Frederico Schmidt, então proprietário da editora. Integrando o Grupo Record, desde 2001, a José Olympio restaura, com frescor e dinamismo, seu patrimônio editorial<sup>42</sup>.

Sua tradução traz na capa da 1ª edição apenas as iniciais G.R. sem que se encontre qualquer explicação para o fato. Em seu livro *Retrato Fragmentado*, Ricardo Ramos, que acompanhou o processo de tradução de *La Peste*, esclarece:

Ele não se considerava tradutor, mas fez traduções [...] assinou duas edições brasileiras: *Memórias de um negro*, de Booker Washington, e *A peste*, de Camus. Este eu o vi traduzir, declaradamente sem maior afinidade com o autor, daí só haver posto no livro as iniciais GR” (RAMOS, R., 1992, p.112).

Ratificando essa posição, Graciliano Ramos comenta com o filho Ricardo, poucos meses antes de sua morte, sobre a publicação de seus escritos:

Preste atenção ao que não está em livro. Se assinei com meu nome, pode publicar; se usei as iniciais GR, leia com cuidado, veja bem; se usei RO ou GO, tenha mais cuidado ainda. O que fiz sem assinatura ou sem iniciais não vale nada, deve ser besteira, mas pode escapar uma ou outra página menos infeliz. Já com pseudônimo não, não sobra uma linha, não deixe sair. E pelo amor de Deus, poesia nunca. Foi tudo uma desgraça (RAMOS, R., 1992, p.176).

Assim, caberia a Ricardo Ramos avaliar se realmente valeria publicar trabalhos assinados com essas iniciais. Na 2ª edição<sup>43</sup> de *A peste*, José Olímpio, desvenda o mistério: o nome Graciliano Ramos aparece impresso na capa do livro e, a nota da editora faz constar que o livro foi traduzido e editado pela José Olympio Editora “associado ao nome prestigioso de Graciliano Ramos como tradutor”. Vale ressaltar que, nesse período, o “Velho Graça” já era autor canônico e a inclusão do seu nome na capa de um livro, como autor ou tradutor, ratificaria a qualidade da obra, possivelmente, aumentando as vendas. O nome do tradutor grafado na capa já seria um indício de prestígio, uma vez que,

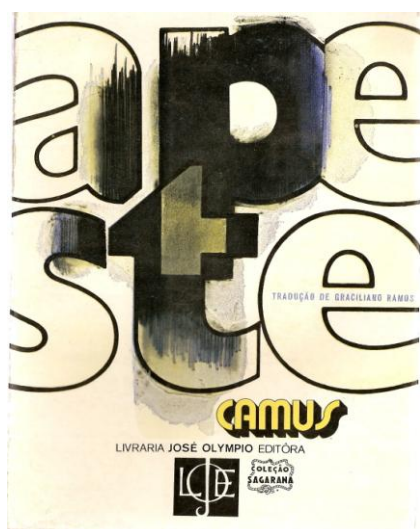
<sup>42</sup> Informação retirada da página do Grupo Editorial Record : <http://www.record.com.br/>

<sup>43</sup> Edição de 1973, utilizada nesta pesquisa para o estudo do seu processo tradutório.

normalmente, os tradutores são citados apenas nos créditos ou na folha de rosto, mesmo que traduzam com frequência:

[...] embora a capa de um livro traduzido ostente o nome do autor e do editor, é preciso ir procurar na página do título interior, e ainda mais, em face desta página, bem lá em cima ou bem lá embaixo, impresso com os menores tipos possíveis, o mais dissimulado possível, o mísero nome do tradutor (AURY, 1975, p. 7).

Capa da segunda edição da tradução feita por Graciliano



A tradução traz uma breve nota da editora sobre a vida e a obra de Albert Camus. Há ainda, na orelha do livro, um resumo/análise do romance e mais uma alusão à figura de Graciliano Ramos como tradutor: “as qualidades de estilo do romancista (Camus), admiravelmente transplantadas pelo seu grande tradutor brasileiro, mais acentuam a beleza e a sinceridade da sua mensagem de artista e de homem”. Por ter o *status* de escritor, Graciliano Ramos foi também considerado pela editora um “grande tradutor”. E, a julgar pelo pequeno texto, um transplantador. Não constam notas de rodapé,

glossário ou qualquer outra informação para esclarecer termos, palavras ou expressões do texto de Camus. A tradução de Graciliano Ramos tem pouco mais da metade do número de páginas do texto de partida devido à forma particular como traduz, à sua língua; e confirmando a conhecida capacidade de concisão, como veremos mais adiante na análise de sua tradução.

No período em que Graciliano Ramos traduziu, o Brasil de 1950 não estava infestado pela peste bubônica, nem por nenhuma outra doença, mas se encontrava ainda abalado pelo fim da II Grande Guerra e da ditadura Vargas, sofrendo com guerras, autoritarismo e tenentismo. Além do prestígio do autor e do tradutor, *La Peste* traz um tema universal e atemporal. Reeditá-lo, em 1973, configura a confirmação de que é uma obra atemporal e de que Camus continua sendo um autor canônico, sobretudo após receber o prêmio Nobel.

Com a tradução de Graciliano Ramos, Camus sai do centro do polissistema francês, sua obra se suplementa, e passa a ocupar também uma posição central no

polissistema literário brasileiro, não só por ser um clássico da literatura francesa, mas também por ter sido traduzido por um autor pertencente ao cânone brasileiro.

## 4 DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: GRACILIANO RAMOS TRADUTOR

### 4.1 TRADUÇÃO: EXERCÍCIO DE INTERPRETAÇÃO

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu. (SCHNEIDER, 1990, p.15)

Tomando o conceito de texto definido por Michel Schneider, em *Ladrões de Palavras* (1990), e aceitando a constatação de que um texto, assim como uma pessoa, não existe sozinho, podemos inferir que nenhum texto é “original”, pois traz marcas e referência de outros textos, palavras e pensamentos (in)conscientemente roubados, como afirma o próprio autor da epígrafe. Todos são construídos a partir de outros textos interpretados, relidos e ressignificados, assim como o autor se faz construir a partir daquilo que leu e vivenciou.

O texto é feito de “múltiplas escritas” como observou Barthes. Cada texto está, portanto, sempre envolvido numa espécie de teia de relações com outros textos, outros sistemas, quer estejam no centro ou à margem de determinada cultura, constituindo-se uma proposta de significação, que se reconstrói a cada leitura. Julia Kristeva (2005, p. 68) afirma, então, que todo texto “se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”

Dentro dessa perspectiva intertextual, os “conceitos fechados” e as “verdades absolutas” dão lugar à noção de texto como um espaço de confluência de múltiplas vozes. Mikail Bakhtin (1895-1975) opera com a noção de intertextualidade<sup>44</sup>, porque considera que “o diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem, por isso ele vê a escritura como leitura do *corpus* literário anterior e o texto como absorção réplica a um outro texto” (KRISTEVA apud FIORIN, 2006, p. 163). Este conceito abrangente de texto, apresentado por Bakhtin, engloba qualquer produção cultural que tenha por base a linguagem,

---

<sup>44</sup> A noção de intertextualidade foi introduzida por Julia Kristeva, em 1966, após a tradução e comentário dos textos de Bakhtin sobre o dialogismo.



constituindo um cruzamento entre diferentes superfícies textuais e distintas áreas do saber, passando o texto a ser entendido como um fenômeno situado em determinada sociedade e período.

A ideia de um discurso constantemente “atravessado pelo alheio, que traz no seu interior o outro, é um dos principais pontos do pensamento de Bakhtin e o fundamento de sua concepção dialógica da linguagem” (MARINHO, 2005, p. 235). E, como “não existe objeto que não seja cercado, envolto, embebido em discurso, todo discurso dialoga com outros discursos, toda palavra é cercada de outras palavras” (BAKHTIN, 1992, p.319). Na perspectiva bakhtinniana, a verdade não se encontra no interior de uma única pessoa, mas na interação dialógica entre pessoas, e, nessa polifonia de vozes, enunciados de personagens dialogam com os do autor, construindo a interação nas palavras.

Tomando como interlocutor George Louis Buffon, Bakhtin afirma que:

“O estilo é o homem”, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa. (BAKHTIN apud BRAIT, 2008, p.83)

Uma vez que todo processo discursivo se estabelece com base em um discurso prévio, podemos dizer que a intertextualidade se faz presente em qualquer texto. Samoyault (2008 p.39) faz uma distinção entre o conceito de intertextualidade proposto por Bakhtin e a flexibilização do seu uso “em proveito de uma hermenêutica variável e com o objetivo razoável de melhor reagir em face das injunções das próprias práticas”. Dentre os autores responsáveis por essa ampliação do conceito de intertextualidade, a autora cita Gérard Genette, Michael Riffaterre, Antoine Compagnon e Michel Schneider. Segundo Samoyault, após a obra *Palimpseste* de Gérard Genette, não podemos mais utilizar impunemente o termo intertextualidade. É preciso

[...] escolher entre sua extensão generalizante e essencialmente dialógica (Bakhtin, mesmo que a aplicação incida sobre análises poéticas) ou sua formalização teórica, visando atualizar as práticas (Genette). A tal ponto que, apesar de Kristeva em *Tel Quel*, parece preferível conservar o termo de dialogismo para designar a primeira concepção e reservar o de intertextualidade para a segunda. (SAMOYAULT, 2008, p.28)

Genette define a intertextualidade como “a presença efetiva de um texto em outro” (apud SAMOYAULT, 2008, p.29), caracterizando uma relação de co-presença entre vários textos. Essa análise intertextual confere ao texto e à escrita a sua dimensão de palimpsesto, isto é, de uma escrita sobre outro texto, assim como se fazia nos séculos VIII e IX, devido à escassez de papiro ou pergaminho para se escrever. O autor antigo escrevia a “primeira” vez, para, em seguida, ter seu texto raspado, de forma a possibilitar que um novo texto fosse escrito, e assim por diante. Contudo, como o texto “primeiro” não podia ser completamente apagado, deixava marcas sobre as quais o próximo texto era construído.

O recurso ao palimpsesto é retomado atualmente, sobretudo nos estudos de tradução, para ratificar a afirmação de que nenhuma escrita é “original”. Qualquer texto literário, aqui incluída a tradução, caracteriza-se como palimpsesto. Para (re)escrever, o escritor tem diante de si um texto que se apaga em cada cultura/sociedade/época para dar lugar a um novo texto/escritura/interpretação que traz, de alguma forma, as marcas daquele que o antecedeu.

Com os estudos de Riffaterre, a intertextualidade tornou-se um conceito para a recepção. O autor distingue intertexto de intertextualidade e o define como “a percepção, pelo leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (apud SAMOYAULT, 2008, p. 28). Com essa distinção o autor reduz o campo de ação da intertextualidade que se torna, segundo Samoyault (2008, p. 28) “um instrumento decisivo para a análise, fundada sobre microfenômenos estilísticos, da literariedade”.

O que particularmente nos interessa nos estudos de Riffaterre, é a importância dada ao leitor e ao polo receptor. A possibilidade de continuação da obra pelo leitor é uma dimensão importante da intertextualidade e, no nosso caso particular, é fundamental para os estudos de tradução, uma vez que o tradutor, na sua condição de primeiro leitor, se torna o criador de suas próprias associações, resultantes de sua interpretação. O leitor, com seu arcabouço histórico, cultural e psicológico, estabelecerá o diálogo entre os textos, passando a ser sujeito da escrita, que, em um contexto intertextual, se revela como reescritura, derivada da rede de conexões e correspondências formada na comunicação literária.

Apesar de ainda considerada uma “noção instável”, a flexibilização do conceito de intertextualidade, apontada por Samoyault (2008), nos permite pensar a tradução como forma de intertexto, caracterizado como um texto novo em diálogo com outros textos. A tradução deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados pretensamente

estáveis e com contornos fixos dos “originais” de um autor, e assume sua condição de produtora de significados.

O conceito de intertextualidade corrobora os questionamentos discutidos anteriormente sobre o autor e “sua” obra, fazendo emergir a crítica à visão de obra literária como produção inteiramente original, encerrada em si mesma. Permite, ainda, a crítica à sacralização do autor como ser supremo, em cuja escrita está contida a verdade. A concepção de texto como “mosaico de citações” acarreta a infinita reinvenção e repetição de formas e conteúdos, numa rede interminável de textos que se suplementam.

Assim, na sua condição de fato social, histórico, indissociável da cultura que veicula e na qual é produzida, além das condições específicas dos *lôcus* de produção e recepção, a tradução só faz sentido se analisada dentro de um determinado contexto, como espaço de intertextualidade, interculturalidade e intersubjetividade, pois “aquilo que consideramos *verdadeiro* será irremediavelmente determinado por todos os fatores que constituem nossa *história* pessoal, social e coletiva” (ARROJO, 2007, p.38).

Os aportes e desdobramentos da teoria de Bakhtin trouxeram significativa contribuição para os estudos de tradução, que a contemplam, primordialmente, como exercício de leitura e interpretação. Nesse sentido, precisamos entendê-la como um evento intertextual e como uma das muitas leituras possíveis de determinado texto, guiada pelo lugar de fala do tradutor/leitor e pelas suas experiências de sujeito inserido em uma determinada cultura.

Traduzir implica conhecer o Outro, apropriar-se dele, suplementá-lo, não sendo essa uma tarefa unidimensional. Na sua condição de evento cultural, a tradução é capaz de consolidar e/ou alterar cânones, criar e/ou consolidar estereótipos. Longe de ser um ato simples e mecânico, exige do tradutor o exercício da interpretação e da apropriação do Outro, recriando “não aquilo que seria a marca de uma ‘expressividade autêntica’ do Outro, mas uma visão ou leitura comprometida com estereótipos já cristalizados, em sua própria cultura em relação ao outro” (AMORIM, 2005, p.38). Ao analisarmos uma tradução, deparamo-nos com o olhar do outro sobre nós, ou melhor, com aquilo que compreendemos ser o olhar do Outro. Olhar moldado por nossa cultura e singularidade, que torna a tradução um texto singular e, portanto, “original”:

Ao traduzirmos, em busca de dizermos o “mesmo” que diz o original, não escapamos de praticar uma idealização desse original como uma instância de sentido infensa à própria ação da leitura. Esquece o tradutor, por meio daquele gesto idealizador, que o sentido do original não se desvencilha do

seu olhar, de suas escolhas, de sua leitura, de sua escrita; enfim, de sua apropriação da língua do outro, o que necessariamente faz emergir a diferença na tradução. (Informação verbal)<sup>45</sup>

Quando nos perguntamos se a recriação do sertão nordestino nas traduções da obra de Graciliano Ramos é “equivalente” ao original, é preciso lembrar que não nos referimos à “sinonímia perfeita” definida com base no texto de partida, pois como vimos anteriormente, esta não é possível. No âmbito dos Estudos da Tradução, a equivalência está relacionada ao aspecto espacial-temporal que influencia a tarefa do tradutor, às tradições literárias e culturais da sociedade da qual faz parte e aos aspectos das línguas com as quais trabalha. No caso específico das traduções de Graciliano Ramos para o francês, pensando a palavra *sertão*, algumas soluções são possíveis: traduzi-la por *sertaon* (ou *sertan*) ou mantê-la em português, uma vez que os franceses estão habituados a ouvi-la e remetem imediatamente a uma região do Brasil. Mas será que traduzida ao pé-da-letra, a palavra significaria a mesma coisa para um retirante, para brasileiros habitantes de outras regiões do país e para um francês? Obviamente, não. Assim como o sol que canta o poema asteca e o sol do hino egípcio são distintos, não podemos esperar que em Graciliano Ramos a imagem do sertão e sua carga semântica sejam as mesmas, uma vez que, com diferentes vivências, não podemos interpretá-la da mesma forma. Mesmo vocábulos mais simples poderão criar diferentes interpretações por parte dos leitores/tradutores.

Toda essa discussão remete-nos ao conceito de comunidade interpretativa, termo cunhado por Stanley Fish, em 1980, através do qual é possível afirmar que a leitura que um indivíduo faz de um texto não depende nem do texto, nem do leitor, mas da comunidade na qual ele se insere e através da qual sua visão de mundo é moldada. A comunidade determina não apenas o tipo de leitura, mas também o tipo de texto produzido/traduzido. Essa concepção corrobora o princípio da Teoria dos Polissistemas, quando postula que a seleção dos textos a serem traduzidos, a época em que a tradução será solicitada e até mesmo o modo como o tradutor realizará sua tarefa estão, na maioria das vezes, relacionados às solicitações e necessidades da cultura/polissistema alvo.

A comunidade interpretativa pode também determinar a “equivalência”. Uma vez que o significado não se encontra depositado na palavra ou no texto, não se pode, portanto, postular uma igualdade absoluta entre as diferentes culturas. Se os significados

---

<sup>45</sup> Texto apresentado por Élica Ferreira em comunicação na ABRAPT, em setembro de 2009, intitulado “Tradução e autoria: a apropriação da língua do outro em *The Devil to pay in the Backlands*”.

produzidos pelas comunidades interpretativas dependem, como bem observou Rodrigues (2000, p.183), das circunstâncias de leitura, “não existe neles uma essência que possa ser transferida ou transportada para outra língua”. Os significados são formados “a partir da ideologia, dos padrões estéticos, éticos e morais, das circunstâncias históricas e da psicologia que constituem a comunidade sociocultural em que se interpreta esse texto ou essa palavra” (ARROJO, 1986, p.79).

A tradução, vista como um diálogo entre culturas, possibilita que o Eu tradutor penetre a cultura do Outro, a vivencie e a desloque para a sua cultura, revestindo-a com sua individualidade. Aqui, vale lembrar o que observa Élide Ferreira (informação verbal)<sup>46</sup>,

Uma vez que estamos na linguagem e dela não nos desvencilhamos para fazermos linguagem, a neutralidade não passa de uma idealização, de um desejo de não ter de prestar contas às palavras, de um desejo de não mexer na montanha de cinzas para encontrar a melhor palavra, aquela precisamente que nos escapa e que, mesmo escapando, nos faz buscar o sentido mais exato, se é que podemos definir o sentido com esse termo.

Para realizar sua tarefa, o tradutor manipula seu texto de acordo com sua ideologia que, por sua vez, está vinculada à época e às estruturas e valores da sociedade para a qual traduz, e da qual, em geral, faz parte. Dentro desta perspectiva, Theo Hermans (1985) propõe o conceito de manipulação pautando-se na ideia de que “todas as traduções, do ponto de vista da literatura-meta, implicam certo grau de manipulação do texto-fonte para um propósito determinado” (HERMANS, 1985, p. 11). A tradução é, portanto, como qualquer outro processo de reescrita, uma atividade ideologicamente manipulada, fato que confirma a relevância da patronagem para os estudos da tradução.

Suplementando o conceito de Hermans, André Lefevere e Susan Bassnett (1995) utilizaram o termo “reescritura”, afirmando ser toda tradução uma reescrita do original que não é isenta e reflete, portanto, certa ideologia, implicando um processo de manipulação literária. Susan Bassnett (1995) afirma que a tradução, na condição de reescrita, desencadeia processos de manipulação de um texto, e desloca a atenção para a cultura de chegada, fazendo com que o texto de partida passe ao segundo plano.

A partir dessas reflexões, a tradução passou a ser vista como uma forma de reescrita que possibilita, não só a expansão da cultura de partida, mas também a introdução de novos modelos no polissistema de chegada, às vezes adaptando-se ao modelo já

---

<sup>46</sup> Ibid.

existente, outras vezes subvertendo as normas, como afirma Lefevere (1992, p.8): “ao mesmo tempo em que as reescrituras podem apresentar novos conceitos, novos gêneros, novos mecanismos, elas podem também reprimir inovações”.

As reescrituras têm, pois, um papel fundamental na difusão de obras literárias e no desenvolvimento de sistemas literários, configurando uma forma de adaptação, de recriação, de reinvenção de um texto para um determinado público (diferente do público para o qual se dirigiu o texto de partida), podendo, inclusive, permitir que um texto se estabeleça em determinado polissistema literário. Assim, não podemos continuar esperando “a invisibilidade do tradutor”, nem tampouco considerar a tradução como “reprodução fiel” de um [suposto] “original”.

Na condição de ressignificadora, a tarefa do tradutor é realizada sobre uma gama de possibilidades, exigindo escolhas entre os universos da domesticação e estrangeirização do texto, para usar os termos de Lawrence Venuti (1995). Uma tradução domesticadora busca apagar as opacidades advindas das diferenças entre as culturas e línguas envolvidas no processo tradutório, tornando o texto traduzido mais fluente e mais “agradável” ao leitor-alvo. Como resultado dessa postura, a tradução parece mais “fluente”, mais “natural”, impedindo que o leitor perceba a presença do tradutor, evidentemente, invisível. Para os defensores da domesticação, quanto mais bem sucedida for a tradução, maior será a [suposta] invisibilidade do tradutor, que, no sentido de tornar o texto inteligível, manipula-o, por motivos ideológicos, imposição da editora e/ou gosto pessoal. Ao transformar o texto de partida, dando a ele um sabor local, de acordo com as suas preferências (ou com a de quem encomenda a tradução) e sua interpretação, o tradutor pode torna-se [supostamente] invisível, eliminando as marcas do Outro, fazendo a leitura “fluir” através do apagamento dos traços da cultura de partida, impedindo o leitor da língua/cultura alvo de perceber a sua presença.

Por outro lado, a tradução “estrangeirizante” consiste na preservação das diferenças existentes entre as culturas envolvidas. Esse posicionamento pode atuar como “[...] uma forma de resistência contra o etnocentrismo e o racismo, o narcisismo cultural e o imperialismo, nos interesses das relações geopolíticas democráticas” (VENUTI, 1995, p. 20). Venuti defende a estrangeirização, pois entende que esse procedimento possibilita a visibilidade do tradutor, permitindo que os leitores do texto alvo percebam sua presença, resultando na expansão da língua e da cultura de tradução. Seria considerado um procedimento inovador, por trazer para a cultura de chegada novos elementos.

Acreditamos, contudo, que a dicotomia domesticação *versus* estrangeirização, proposta por Venuti, remete-nos à metafísica platônica, reforçando outras tradicionais dualidades contempladas por aqueles que se propõem a analisar traduções, a saber, tradutor x autor, original x tradução, fidelidade x infidelidade, demonstrando que sua teoria está fundamentada no mesmo debate tradicional que há muitos anos povoa os Estudos da Tradução. Temos a impressão de que não há meio-termo na teoria proposta por Venuti.

Talvez numa tentativa de relativizar a dicotomia, Venuti (1998) trata da inevitável domesticação do texto traduzido, reconhecendo que a própria seleção de textos a serem traduzidos em detrimento de outros, responde a interesses domésticos particulares. Para Venuti “até mesmo as traduções acadêmicas constroem representações claramente domésticas de textos e culturas estrangeiras” (VENUTI, 1998, p. 178). Toda tradução implica, necessariamente, a existência e a intervenção do tradutor, fatos que tornam difíceis sua invisibilidade para os leitores da cultura alvo.

Reconhecer essa face, inevitavelmente domesticadora da tradução, implica, segundo Amorim (2005, p.111), a possibilidade de se desenvolver uma “‘pedagogia da literatura traduzida’, em que se estudam as condições de produção das traduções, levando-se em consideração tanto quem é o tradutor que traduz, como a época em que a tradução foi produzida”.

Todos esses conceitos estão, de fato, relacionados entre si e associados à inevitável interpretação do tradutor, no momento em que traduz. Seja manipulando, domesticando ou reescrevendo seu texto o tradutor se faz presente e transforma o texto de partida de acordo com suas preferências ou as solicitações de sua comunidade interpretativa.

## 4.2 OBJETIVO(S) E CRITÉRIOS ADOTADOS NA ANÁLISE

Até o final dos anos 60, período em que se privilegiava a busca pela equivalência, fidelidade e estabilidade do significado, havia uma tendência a se estudar a tradução a partir do texto “original”, considerado o mais importante no processo de análise das traduções. Toury (1995), como já explicitado, desloca o foco de observação para o

sistema do texto-alvo, pois, segundo ele, a solicitação da tradução nasce na cultura alvo, e é ali produzida para preencher alguma lacuna naquele sistema.

Toury (1995) não ignorava a importância do texto e da cultura de partida, e nem o processo de produção da tradução, mas justificava que o sistema alvo deve estar em primeiro lugar, por ser o objetivo que orienta todo o processo de tradução e o ponto de partida do pesquisador. Segundo ele, mesmo se a tradução for imposta pela cultura de origem, ela só será aceita se o sistema alvo assim o quiser. O importante é determinar o lugar que a tradução ocupa no sistema da língua de chegada e não mais analisar se reflete o texto “original”.

Corroborando esse ponto de vista, tomaremos os textos de chegada como referência, mantendo os textos de partida apenas como base para a análise das traduções. Na análise, não cabe atribuir juízo de valor às traduções, não nos interessando, portanto, saber qual a melhor ou a pior tradução, ou se Graciliano Ramos foi um bom tradutor, como fazem costumeiramente alguns críticos ao comentar traduções.

Não pretendemos, tampouco, qualificar ou desqualificar o trabalho do tradutor apontando quem foi o mais “fiel” aos autores dos “originais”, ou as falhas cometidas durante o processo tradutório. Evitaremos análises que deslocam o tradutor à posição de traidor, plagiador e/ou escravo do autor, ou ainda, que discutam a semelhança de estilo, fluência e naturalidade em face do “original”. Propomo-nos descrever, argumentando sempre que possível, as passagens consideradas mais significativas e que evidenciam, através de opções tradutórias, as singularidades de Graciliano Ramos como tradutor, além de Geneviève Leibrich, Nicoles Birois e Marie-Claude Roussel, suas tradutoras para o francês.

Não esperamos que as traduções digam a mesma coisa que o “original”, uma vez que acreditamos ser esta uma tarefa impossível. Sempre ocorre algo de novo que torna a tradução também um texto “original”, estabelecendo, segundo Derrida (1999b, p. 62-63), “o paradoxo da tradução”, isto é, “o texto traduzido chega a outra coisa, mas outra coisa que está em relação consigo mesma”. Isso ocorre porque as traduções foram feitas por diferentes tradutores, em diferentes épocas e condições de produção; e, ainda, porque cada tradutor tem suas leituras, visão de mundo, autonomia para fazer escolhas. Além disso, compartilhamos do pensamento de Elizabeth Ramos (1999) quando afirma que as diferenças existentes no meio natural, como clima, vegetação, não raro irão gerar



diferenças culturais. Se, por exemplo, determinadas plantas não existem, não terão nomes, nem usos.

Não pretendemos, portanto, analisar a adequação das traduções aos seus respectivos “originais”. Buscamos a singularidade dos tradutores nas suas escolhas e as estratégias que utilizaram para traduzir palavras e expressões tão distantes de seu meio. Buscando compreender o processo tradutório, realizaremos uma análise sintático-semântica, destacando as estratégias de escolha dos tradutores, além de levantar hipóteses a partir de algumas nuances, como ressonâncias ideológicas, percebidas ao longo da análise.

Devido ao grande número de exemplos encontrados, destacaremos aqui apenas os mais significativos e, sobretudo, diversificados, no sentido de possibilitar uma visão mais ampla das traduções. Para facilitar a leitura, optamos por atribuir uma numeração em ordem crescente para cada tradução. Salientamos, contudo, que não nos deteremos em análises minuciosas das estruturas frasais de cada tradução, comparando-as com as do texto-fonte, já que sabemos que essa seria uma missão árdua e, provavelmente, impossível.

O trabalho do tradutor, apesar de distinto daquele do autor, é também um trabalho de escrita criativa, visto que, tal qual o escritor do texto de partida, se depara com problemas semelhantes, como o de encontrar a “palavra certa” em meio a tantas possibilidades, balancear o ritmo de uma frase, encontrar uma forma de provocar determinado efeito ou jogo linguístico.

As relações existentes dentro do polissistema podem também indicar os procedimentos adotados com relação ao repertório, ou seja, aos procedimentos de seleção, manipulação, eliminação, entre outros, que interferirão, diretamente, no que é produzido a partir de determinado polissistema. Não podemos esquecer que o poder exercido pelas instituições ou pessoas que ditam as regras que se aplicam ao polissistema de chegada, influencia diretamente não só na seleção, mas também no modo como os textos devem ser traduzidos, contribuindo para a aceitação ou depreciação de qualquer texto, seja ele tradução ou “original”. Lembramos, ainda uma vez, que os críticos influenciam diretamente na preservação e aceitação dos textos traduzidos.

### 5.3 TRADUZINDO LA PESTE

Inicialmente, uma das características mais importantes de *A Peste*, também percebida em outras obras de Camus, é a superposição entre autor e narrador. Ambos se confundem, levando o leitor a sentir que participa da história. É como se o autor, através da figura do narrador, vivenciasse a narrativa, fazendo parte daquele mundo criado por ele próprio. Há também uma aproximação do narrador com a cidade e seus habitantes, marcada pela utilização dos pronomes possessivos *notre, nos*, do pronome pessoal *nous*.

Graciliano Ramos também nos apresenta essa característica em seus romances, nos quais, muitas vezes, autor e narrador se confundem. Em sua tradução, porém, percebe-se uma oscilação, indicando, de certa forma, a sua condição de tradutor, no lugar de autor: há um distanciamento do texto, um afastamento do narrador frente à cidade e seus habitantes, marcado, por vezes, pela não utilização dos pronomes possessivos e do pronome pessoal “nós”. Contudo, em outros momentos, encontram-se verbos na primeira pessoa do plural e alguns possessivos. Em se tratando de Graciliano Ramos e de sua evidente preocupação em agregar à tradução o seu estilo e ideologia, essa oscilação pode, pois, ser considerada proposital.

	<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
1	“Dirão sem dúvida que isso não é peculiar à cidadezinha.” (p.4)	« On dira sans doute que cela n'est pas particulier à notre ville... » (p.12)
2	Os habitantes da cidade não tinham culpa de ser assim; (p.24)	Nos concitoyens n'étaient pas plus coupables que d'autres... (p.42)
3	“Estupefatos, íamos encontrá-los nos pontos mais freqüentados.” (p.10)	« Nos concitoyens stupéfaits les découvraient aux endroits les plus fréquentés de la ville. » (p.22)
4	“... as verdades ou lendas que nos expunham sobre os enterros não eram feitas para tranquilizar-nos.” (p.104)	« ...les verités comme les légendes qu'on rapportait au sujet des enterrements n'étaient pas faites pour rassurer nos concitoyens. » (p.159)

No primeiro exemplo, Graciliano Ramos utiliza a palavra “cidadezinha” para referir-se a Oran. O termo, além de afastar o narrador, distancia o texto traduzido do texto

e do estilo de Camus e da sua perspectiva filosófica e moral, talvez numa tentativa de dizer: “não sou francês”. Nos exemplos 3 e 4, ele não apenas se aproxima, mas se insere no contexto, utilizando a primeira pessoa do plural. Percebe-se, ainda, a supressão do adjunto adverbial no exemplo 3.

Apesar de o romance ser contado por um narrador anônimo, sabe-se, logo no início do romance, que sua identidade será revelada no momento oportuno. O narrador apresenta a história que será contada como uma crônica. A narrativa é toda em terceira pessoa, até a revelação de sua identidade. Ao final do romance, descobre-se que o narrador é, na verdade, o Dr. Rieux, o médico, aquele que mais esteve em contato com as pessoas e com as tragédias e mazelas desencadeadas pela peste bubônica. O romance se desenrola em torno do anúncio e da revelação do nome do narrador e isso reforça a importância dessa informação. Tal informação é apagada na tradução de Graciliano Ramos, podendo caracterizar e/ou reforçar a não participação do narrador da história, a sua separação da condição de autor, ou, simplesmente, a sua avaliação sobre a irrelevância da informação:

<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
5 “Aliás o narrador não teria meio de lançar-se numa empresa deste gênero se o acaso não o houvesse posto em condições de reunir vários depoimentos....” (p.5)	“...Du reste, le narrateur, qu'on connaîtra toujours à temps n'aurait guère de titre à faire valoir dans une entreprise de ce genre si le hasard ne l'avait mis à même de recueillir un certain nombre de dépositions...”. (p.14)

A tradução de Graciliano Ramos se distancia do texto de Camus, não apenas no tempo ou por se tratar de estilos distintos, mas também pela preocupação que o tradutor tem em agregar ao texto opções lexicais e idiomáticas que refletem o falar de um povo de uma determinada região do Brasil, o Nordeste. Opta, então, por aproximar o texto de Camus à sua realidade, à sua língua, à sua forma particular de escrita nos remetendo, assim, ao conceito de domesticação do texto de partida.

	Graciliano Ramos	Albert Camus
6	“é natural hoje vemos <u>criaturas mourejarem de sol a sol</u> , perderem depois no jogo ou em <u>tagarelices</u> o tempo que lhes resta.” (p.4)	« rien n'est plus naturel, aujourd'hui, que de voir des gens travailler du matin au soir et choisir ensuite de perdre aux cartes, au café, et en bavardages, le temps qui leur reste pour vivre ». (p.12)
7	“Interessante nessa <u>terra</u> é a dificuldade que temos em achar onde morrer”. (p.4)	« Ce qui est plus original dans notre ville est la difficulté qu'on peut y trouver à mourir ». (p.12)
8	O outro se <u>aperreava</u> (p.69)	Le directeur s'affolait. (p.110)
9	Na situação da cidade, ou o <u>sujeito</u> morria logo ou cada dia se aproximava do fim das provas. (p.64)	...dans la situation ou se trouvait la ville entière, on pouvait dire que chaque jour passé rapprochait chaque homme, à condition qu'il ne mourût pas, de la fin de ses épreuves. (p.103)
10	Eu tinha disso ideia muito abstrata, que não me <u>apoquentava</u> . (p.149)	J'en avais une idée fort abstraite et qui ne me gênait pas. (p.224)

O emprego da palavra “terra” em lugar de “cidade”, no exemplo 7, marca a vivência do homem do sertão, a terra que é dele, da qual ele cuida e retira o seu sustento. No exemplo 6, Graciliano Ramos utiliza a palavra “criaturas” em lugar de “homens”, por se tratar de uma forma mais regional de designar os indivíduos, ou talvez, para ampliar o sentido da frase: não se refere apenas aos homens, inclui outros viventes. Questões como estas são, na verdade, atinentes à língua, à língua de Graciliano Ramos que se sobrepõe ao texto de Camus, língua da qual não pode e não quer se desvencilhar, para agradar aos críticos ou aos leitores.

Outra característica, presente no seu romance *Vidas Secas* e na sua tradução, é a animalização do homem:

	<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
11	Surge à porta do refeitório, afasta-se, deixa passar a mulher, criatura miúda, semelhante a uma rata preta. Depois entra com dois garotos, <u>macho e fêmea</u> , vestidos como cachorros inteligentes. (p.18)	Il arrive toujours le premier à la porte du restaurant, s'efface, laisse passer sa femme, menue comme une souris noire, et entre alors avec, sur les talons, <u>un petit garçon et une petite fille</u> habillés comme des chiens savants. (p.32)

Outro exemplo que confirma a opção feita por nosso tradutor/autor de aproximar seu texto de sua língua e visão de mundo é a tradução de *boulomanes*, jogadores de um jogo bastante popular na França, por *futebol*. O sufixo *-mane* em francês, do grego ‘mania’, designa pessoas atingidas por uma paixão indicada pelo primeiro elemento, nesse caso “boule” (bola). Como podemos observar no exemplo abaixo, ele opta por resgatar a importância cultural do futebol no Brasil que pode ser comparada à importância do *jeu de pétanque* na prática esportiva na Argélia e em todo o mediterrâneo. Ele opta por designar não os apaixonados por futebol, mas o esporte, talvez por não lhe agradar a utilização desse sufixo. Se o seu objetivo é introduzir traços de sua cultura, ou seja, domesticar o seu texto, não há jogo de bola mais popular no Brasil que o futebol. Ao adotar esta postura ele coloca o Brasil em Oran, ratificando a invenção da língua em (ou de) Graciliano Ramos.

	<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
12	« Os vícios dos mais velhos não excedem as associações de <u>futebol</u> , os banquetes familiares...” (p.4)	“Tandis que les vices des plus âgés ne dépassent pas les associations de <u>boulomanes</u> , les banquets des amicales... » (p.12)

Em sua tradução, percebemos o quanto de sua língua se insere no texto, promovendo o apagamento da cultura francesa e se distanciando, sobremaneira, do autor do texto de partida. A inserção desses elementos e o uso de expressões idiomáticas específicas da sua região são comuns não só à sua tradução, mas também aos romances de sua autoria:

Ora, o soldado amarelo... Sim, havia um amarelo, criatura desgraçada que ele, Fabiano, desmancharia com um tabefe. (VS, p.32)

...vivi meses aperreado, vendendo macacos e fazendo das fraquezas forças para não ir ao fundo. (SB, p.35)

Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomas da bolandeira. (VS, p.24)

Graciliano Ramos traduz também a maioria dos nomes de pessoas para o português e, cada vez mais, o leitor se sente próximo daquela realidade<sup>47</sup>:

	<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
13	<u>Bernardo</u> Rieux dirigiu-se à prefeitura, em companhia de Castel. (p.30)	<u>Bernard</u> Rieux prit Castel dans sa voiture pour gagner la préfecture. (p.50)
14	Rieux viu entrar no hotel onde vivia <u>João</u> Tarrou. (p.53)	Rieux le vit entrer dans l'hôtel où habitait <u>Jean</u> Tarrou. (p.85)
15	Instalariam Rambert em casa de <u>Luís</u> e <u>Marcelo</u> . (p.120)	Mais cette fois-ci, on installerait Rambert chez <u>Marcel</u> et <u>Louis</u> . (p.184)
16	...o jesuíta que, no começo, assistira o velho <u>Miguel</u> . (p.55)	...le jésuite qui avait assiste le vieux <u>Michel</u> au début de sa maladie. (p.89)

As diferenças entre os textos não estão, como já observado, apenas nas mudanças ou translações sofridas, no tempo e no espaço, ou seja, não se restringem ao campo semântico. Ao contrário, as diferenças mais significativas da tradução de Graciliano Ramos encontram-se no campo sintático, preferindo as estruturas diretas, as orações substantivas e os períodos simples, os períodos simples, demonstrando como ele se relaciona com o texto e evidenciando o seu estilo de escrita. Camus, por sua vez, privilegia as orações complexas e períodos compostos, próprios do discurso filosófico e de seu estilo literário.

Uma das primeiras características encontradas na tradução em estudo é a preferência pelos substantivos e orações substantivas, talvez porque a frase nominal apresenta um fato atemporal, sem modo ou aspecto, não necessariamente ligado a um sujeito ou objeto, como mostram os exemplos a seguir.

<sup>47</sup> Sabe-se que a opção comumente usada pelos tradutores e sugerida por algumas “normas tradutórias” é a permanência dos nomes próprios da língua de partida. Contudo, podemos supor também, que na década de 50 essa opção fosse uma prática comum entre os tradutores.

	Graciliano Ramos	Albert Camus
17	“Cidade feia.” (p.3)	« La cité, elle même, on doit l’avouer, est laide.» (p. 11)
18	“Nenhum rato na casa.” (p. 6)	« Il n’y avait pas de rats dans la maison » (p.15)
19	Nariz forte e regular. Cabelos lisos e curtos. (p.19)	Le nez fort est régulier. Cheveux noirs coupés très court. (p.33)
20	...mas crônica popular, de fatos miúdos. (p.15/16)	Mais il s’agit d’une chronique très particulière qui semble obéir à un parti pris d’insignifiance. (p.29)
21	Há poucos dias derrubei escada uma caixa de giz que trazia para casa. <u>Giz vermelho e azul.</u> (p.21)	Il y a quelques jours, j’ai renversé du le palier une boîte de craies que je ramenais chez moi. <u>Il y avait des craies rouges et des craies bleues.</u> (p.36)

Aparentemente, Graciliano Ramos quer chocar o seu leitor. A forma como as orações são apresentadas causa mais impacto. No exemplo 17, quando Camus diz: “*La cité, elle même, on doit l’avouer, est laide*”, percebe-se o cuidado que tem em transmitir a informação ao seu leitor. Graciliano Ramos ao contrário, não quer poupar o leitor e, possivelmente, não estava preocupado com a reação dos outros, não pretende amenizar os fatos ou descrições, apenas dizer, da mesma forma como as lavadeiras fazem o seu ofício: torcendo “até não pingar do pano uma só gota”.

A riqueza dos detalhes dá lugar à economia. Essa preferência pelas orações substantivas está presente nos seus romances, reforçando a ideia de que Graciliano Ramos transfere para a sua tarefa de tradutor, a sua escrita enxuta. Graciliano Ramos faz do texto de Camus o que faria com um texto seu: limita-se a dizer, sem rodeios ou enfeites. Uma escolha pessoal que marca o seu estilo como autor:

<p>“<u>Uma ressurreição.</u> As cores da saúde voltariam à cara de sinha Vitória”. (VS, p.16)</p> <p>“<u>Um roubo.</u> É o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos...” (SB, p.68)</p> <p>“Uma pessoa muito hábil. [...] Um sujeito hábil”. (Angústia, p.269)</p>
---

“Tudo seco em redor. E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso com um pé de mandacaru”. (VS, p.24)

Na escrita de Graciliano Ramos, como vimos, o substantivo é privilegiado, o que não ocorre com o adjetivo (incluídas aqui as orações adjetivas). Essa aversão à adjetivação “besta”, como ele denomina, talvez seja uma tentativa de reduzir a redundância, provavelmente por considerar que sua ausência não interferiria no entendimento do texto ou por querer deixar a sua marca enquanto escritor.

	<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
22	“O médico apertou-lhe a mão, sugeriu-lhe uma reportagem sobre ratos mortos em grande quantidade.” (p.9)	« Le docteur lui serra la main et lui dit qu’il y aurait un curieux reportage à faire sur la quantité de rats morts <u>qu’on trouvait dans la ville en ce moment</u> . » (p.19)
23	“A cidade silenciosa era apenas um conjunto de cubos maciços.” (p.104)	« La <u>grande</u> cité silencieuse n’était plus alors qu’un assemblage de cubes massifs. » (p.159)
24	...recusaram-se a assumir responsabilidades de imprevisíveis consequências. (p.42)	...ils se refusèrent à prendre des responsabilités <u>dont ils ne pouvaient pas prévoir l’étendue</u> . (p.68)
25	Supunha que tem um mal sério ou incurável, câncer ou tuberculose. (p.116)	Supposez que vous ayez une maladie grave ou incurable, un <u>cancer sérieux</u> ou une <u>bonne</u> tuberculose. (p.178)
26	“...não acha obstáculo natural na planície...” (p.101)	« ...ne rencontre aucun obstacle naturel sur le plateau <u>où elle est construite</u> ... » (p.155)

O estilo de Graciliano Ramos, marcado pela concisão, é percebido em sua tradução, a ponto de se caracterizar como sua principal estratégia de recriação. Na sua escrita, demonstra como lapida o discurso, fazendo do texto de Camus um rascunho, ou mesmo a primeira versão do seu próprio texto, como observou Veiga (1976, p. 90): “tem-se a impressão de que Graciliano Ramos manipula o romance de Camus como se fosse um rascunho pessoal, o texto primitivo de um de seus romances”. Seguindo, é claro, o estilo lapidado que lhe é peculiar, e que se caracteriza pela “escolha de palavras, escolha de



construções, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos para conseguir uma composição perfeita, perfeitamente pessoal”, para retomar a definição de estilo, dada por Otto Maria Carpeaux (1978, p.25), ao ler Graciliano Ramos.

Em sua tradução, Graciliano Ramos opta pela simplicidade e pela escrita marcada pela eliminação. Traduz o romance de Camus como se estivesse escrevendo um romance seu, tendo como *locus* ficcional o sertão de Alagoas em meio à seca e aos conflitos do sertanejo. É impossível não perceber, na tradução, a forma particular como Graciliano Ramos escreve. O produto final nada mais é que o seu estilo, sua língua, ele próprio. Além da objetividade, traz, na tradução, características peculiares que permeiam os seus romances, entre elas, o privilégio dos substantivos e frases nominais, a não utilização de conectivos e a supressão de todos os enfeites e exageros. Mais uma vez, Graciliano Ramos confirma seu estilo de escrita nos remetendo à comparação do trabalho do escritor ao das lavadeiras por acreditar que “a palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer”:

	Graciliano Ramos	Albert Camus
27	Coisa séria? O doutor não sabia. (p.22)	Il demanda au docteur si la chose était sérieuse et Rieux dit qu’il ne savait rien. (p.38)
28	Em poucos dias os casos se multiplicaram, era evidente que se tratava de verdadeira epidemia. (p.23)	En quelques jours à peine, les cas mortels se multiplièrent et il devint évident pour ceux qui se préoccupaient de ce mal curieux qu’il s’agissait d’une véritable épidémie. (p.39)
29	Todavia a prudência aconselhava algumas medidas preventivas. (GR p. 33)	Néanmoins, et dans un esprit de prudence qui pouvait être compris par tout le monde, le préfet prenait quelques mesure préventives. (p.54)
30	Isto modificou o ambiente da cidade. O ambiente e os corações. (p.60)	De ce point de vue, le climat où nous vivions dans notre ville fut un peu modifié. Mais, en vérité, le changement était-il dans le climat ou dans les coeurs, voilà la question. (p.97)
31	Febre, dor de cabeça, <u>muita sede</u> , vagos sintomas que podiam ser da peste, disse Tarrou. -Não, nada de positivo ainda, afirmou Rieux depois de examiná-lo. (p.169)	Il avait de la fièvre, sa têtê le faisait souffrir. Il dit à Rieux qu’il s’agissait de symptômes vagues qui ne pouvaient être aussi bien ceux de la peste. - Non, rien de précis encore, dit Rieux après l’avoir examiné. <u>Mais Tarrou était dévoré par la soif.</u> (p.256)

<p>32 Numa reunião, os médicos exaustos haviam pedido a um prefeito desorientado novas medidas para evitar o contágio. (p.73)</p>	<p>Le jour même, au cours d’une réunion, les médecins harassés, devant un préfet désorienté, avaient demandé et obtenu de nouvelles mesures pour éviter la contagion qui faisait de bouche à bouche, dans la peste pulmonaire. (p.117)</p>
---	--

Os exemplos demonstram como Graciliano Ramos reescreve e manipula seu texto, talvez em uma tentativa de “melhorar” o texto de Camus. Há supressões de frases inteiras e/ou de diversos complementos sejam eles acessórios ou integrantes. No exemplo 31, Graciliano Ramos antecipa e enxuga o que só seria dito por Camus após a frase do doutor Rieux. O tom, digamos, explicativo característico da língua francesa e do estilo de Camus dá lugar a um discurso seco, sem muitos adornos, característico do estilo do nosso tradutor.

Ricardo Ramos observou que seu pai se utilizou dessas mesmas estratégias na tradução que fez do romance *Memórias de um negro*:

O tradutor brasileiro fez a chamada tradução livre. Se não gostava mudava, endireitava, suprimia. Aqui e ali adaptava resolvendo melhor. - Tive de cortar muito, quase acabei com uns dois capítulos. Imprestáveis. O homem vinha direito, umas observações ótimas, mas de repente se estrepava todo. Negro burro (RAMOS, R., 1992, p. 112).

Mais uma demonstração da não preocupação de Graciliano Ramos em se aproximar do “original”, em calar sua voz de autor. Ricardo Ramos ratifica em seu livro a posição de Graciliano Ramos. Independentemente do que escrever, nunca conseguirá abrir mão de suas ideias e estilo: “[...] da crônica ao artigo sobre livros, da revisão de textos às traduções, ganhando a vida por empreitada e se economizando naquilo que ele considerava fundamental: a sua opinião. Mais ainda: a sua expressão como autor” (RAMOS, R., 1992, p. 112).

A informação sobre a cidade na qual a mulher de Rambert, o jornalista, se encontrava havia sido dada no capítulo anterior. Graciliano Ramos opta por dizer o nome da cidade não do país, como fez Camus, talvez porque considere desnecessário generalizar uma vez que todos já sabem o local onde se encontra a esposa de Rambert.

Ao privilegiar a concisão, Graciliano Ramos suprime conectivos, pronomes, orações relativas, advérbios, adjuntos adverbiais, enfim, tudo que considera irrelevante, ou que vá de encontro ao seu estilo e/ou ideologia. Opções dessa natureza, muitas vezes,

resultam no desaparecimento de informações que podem ter importância significativa no desenrolar da história, fazendo com que o leitor não tenha acesso a todas as indicações presentes no texto de partida.

	<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
34	“A mulher doente, ia partir no dia seguinte para uma estação na montanha”. (p.6)	« Sa femme, <u>malade depuis un an</u> , devait partir le lendemain pour une station de montagne. » (p.16)
35	“No dia seguinte, às 8h...” (p.6)	« Le lendemain <u>17 avril</u> , à huit heures... » (p.16)
36	Dedica enfim largas passagens ao velho asmática. (p.70)	...et consacrait enfin d’assez longs passages au vieil asthmatique <u>soigné par Rieux</u> . (p.11)
37	...os enterros seriam organizados nas condições que depois veremos. (p.40)	...les enterrements organisés <u>par la ville</u> dans les conditions qu’on verra. (p. 63)
38	Isto aconteceu nos primeiros dias... (p.42)	Encore était-ce dans les premiers jours <u>de l’épidemie</u> ... (p. 68)

A mulher que estava há “um ano” doente, o médico que parou o carro ao “meio-dia” ou a data, 17 de abril, que marca a cronologia do romance, foram informações suprimidas, fazendo desaparecer circunstâncias de tempo, modo ou lugar, possivelmente consideradas por ele irrelevantes. Esta atitude demonstra a não preocupação de Graciliano Ramos com a referência temporal. Tradutores, experientes ou não, têm certo cuidado em optar por esse tipo de supressão, mas, no caso de Graciliano Ramos, por tratar-se de um autor canônico, tais “lapsos” não foram questionados pelos editores, críticos ou revisores, como normalmente ocorre.

Por vezes, ele modifica a estrutura da frase, transformando orações subordinadas em coordenadas ou coordenadas sindéticas em coordenadas assindéticas, tornando um período composto em um ou mais períodos simples, ou ainda, oscilando entre a voz passiva e a ativa, o que ratifica a hipótese de que (re)cria o texto de partida, à sua maneira.

	<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
39	“Rieux encontrou o S. Othon, juiz de instrução, que segurava o braço de um garoto. Cumprimentou-o. Viagem?” (p.8)	« Rieux heurta M. Othon, le juge d’instruction, qui tenait son petit garçon par la main. Le docteur lui demanda s’il partait en voyage. » (p.18)
40	“Detonações a distância, agora pacíficas.” (p. 184)	« Des détonations arrivaient jusqu’à eux, mais elles étaient pacifiques. » (p.277)
41	“Os habitantes de Oran temem o vento.” (p.101)	« Le vent est particulièrement redouté des habitants d’Oran... » (p.155)
42	Afinal o caráter comercial da cidade, a animação e os prazeres exigidos pela necessidade do negócio tinham definitivamente seduzido Tarrou. (p.17)	Enfin, Tarrou paraissait avoir été définitivement séduit par le caractère commercial de la ville dont l’apparence, l’animation et même les plaisirs semblaient commandés par les nécessités du négoce. (p.30)

No exemplo 39, Graciliano Ramos modifica a estrutura da última frase e, em lugar de um período composto, têm-se dois períodos simples, sendo um deles constituído de uma oração substantiva; e, quando traduz “*son petit fils*” por “um garoto”, rompe com o grau de parentesco existente: não mais se trata do filho do S. Othon, mas de um garoto qualquer, conotando, aparentemente, o afastamento da figura paterna. No exemplo 41, a voz passiva passa a ser ativa em sua tradução, opção que perpassa todo o romance.

Confirmando o estilo direto de Graciliano Ramos, os exemplos abaixo demonstram a reescrita do texto de forma mais simples e menos retórica:

	<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
43	“Nunca mais vimos coisa parecida. Mas acho interessante.” (p.9)	« Nous n’avons jamais vu rien de semblable, voilà tout. Mais je trouve cela intéressant, oui, positivement intéressant. » (p.20)
44	“...em toda parte o doutor Rieux via ratos, em filas, em montes, nas latas de lixo, nas sarjetas.” (p.10)	« partout où le docteur Rieux venait à passer, partout où nos concitoyens se rassemblaient, les rats attendaient en tas, dans les poubelles, ou en longues files, dans les ruisseaux. » (p.21)

45 “Se os utilizou foi apenas para entender e explicar os seus concidadãos, dar forma tão precisa quanto possível ao que em geral eles sentiam confusamente.” (p.181)	« S’il s’en est servi, c’est seulement pour comprendre ou faire comprendre ses concitoyens et pour donner une forme, aussi précise que possible, à ce que, la plupart du temps, ils ressentaient confusément... » (p.274)
46 “E buscou aproximar-se de seus concidadãos....” (p.181)	« Et il a voulu rejoindre les hommes, ses concitoyens.. » (p.273)
47 “O cão estava imóvel numa poça escura”. (p.183)	« Le chien ne bougeait plus, mais il baignait à présent dans une flaque sombre. (p.276)
48 “Segunda metralhadora estalejou numa esquina mais longe.” (p.183)	« Quand le tir s’arrêta, une deuxième mitrailleuse crépita d’un autre angle, une maison plus loin. » (p.276)

No exemplo 45, numa característica da sua elegância de escrita, evita a repetição da palavra “compreender” e a substitui por um sinônimo sem que haja alteração de sentido. Nos outros exemplos, há supressões de vários elementos, sejam eles integrantes ou acessórios.

Nosso tradutor opta, ainda, em diversos momentos, por inverter a ordem das frases nos parágrafos, fazendo, mais uma vez, o que faria com um texto seu:

<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
49 À força de esperar sentado num banco, diante de enormes cartazes que ofereciam bônus do tesouro isentos de impostos, ou convidavam os cidadãos a alistar-se no exército colonial; à força de entrar em gabinetes onde era tão fácil prever as fisionomias quanto os armários de fichas e os arquivos, já esgotado, <u>o jornalista adquirira uma ideia bem nítida a respeito da administração municipal.</u> (p.64)	<u>Le journaliste s’était ainsi épuisé en visites et il avait pris une idée juste de ce que pouvait être une mairie ou une préfecture,</u> à force d’attendre sur une banquette de moleskine devant de grandes affiches invitant à souscrire à des bons du Trésor, exempts d’impôts, ou à s’engager dans l’armée coloniale, à force d’entrer dans des bureaux où les visages se laissaient aussi facilement prévoir que le classeur à tirettes et les étagères de dossiers. (p.102)

Além dessa modificação estrutural, podemos perceber no exemplo, a presença de boa parte das estratégias utilizadas por Graciliano Ramos e já discutidas anteriormente: a supressão dos complementos e o enxugamento.

Desaparecem em alguns momentos, na tradução, expressões como: “em resumo”, “na verdade”, “quer dizer”, consideradas expletivas, pois sobrecarregam o seu texto e, conseqüentemente, são desnecessárias à compreensão da mensagem. A título de exemplo citamos:

	<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
50	Isto queima, esta porcaria me queima. (p.14)	Ça brûle, <u>disait-il</u> , ce cochon-là me brûle. (p.26)
51	A morte do porteiro marcou o fim daquele período cheio de sinais desconcertantes... (p. 15)	La mort du concierge, <u>il est possible de le dire</u> , marque la fin de cette période remplie de signes déconcertants. (p. 28)
52	...estavam longe de supor que a peste lhes surgiria enfim como a própria forma da vida, fazendo-os esquecer a existência passada. Esperavam. (p.56)	...le moment n'était pas encore arrivé où la peste leur apparaîtrait comme la forme même de leur vie et où ils avaient pu mener. <u>En somme</u> , ils étaient dans l'attente. (p.90)

Há, ainda, supressões de frases inteiras que possivelmente estão associadas à sua preferência pela eliminação das redundâncias.

	<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
53	Ø p.69	...cette fois, la peste en était pour ses frais. (p.110)
54	(p.111)	« Ils perdaient les apparences du sens critique, tout en gagnant les apparences du sang-froid. » (p.169)

No exemplo 53, acreditamos que o tradutor tenha optado por suprimir a frase por estar ela subentendida. No exemplo 54, esta opção pode ser explicada por haver, no texto de Camus, outra frase, ao final do mesmo parágrafo, que tem sentido próximo ao da frase suprimida:

*Autrement dit, ils ne choisissaient plus rien. La peste avait supprimé les jugements de valeur. Et cela se voyait à la façon dont personne ne s'occupait plus de la qualité des vêtements ou des aliments qu'on achetait. On acceptait tout en bloc (La peste, p.169).*

Já não escolhiam nada. A peste suprimira os julgamentos. Ninguém atentava na qualidade da roupa e da comida. Aceitava-se tudo. (*A peste*, p.111)

Observa-se que Graciliano Ramos suprime o “*autrement dit*” e tudo que considera excessivo.

O silêncio está, sem dúvida, muito presente na tradução de Graciliano Ramos, configurado através da supressão de frases inteiras, de períodos ou de palavras. Contudo, embora a crítica normalmente avalie esse tipo de escolha como lapso do tradutor, que “deixou de traduzir” o texto de partida, nós o entendemos como uma ferramenta de que o tradutor se utiliza para dizer através do não-dito. O silêncio é a marca do escritor Graciliano Ramos, que, ao traduzir, não pode se desvencilhar do seu estilo para seguir o estilo de outro autor. O não dizer é uma opção.

Percebem-se, também, algumas mudanças de sentido, refletindo ideias distintas entre os textos. Como vimos, alguns desses “equivocos” apontados teriam relação direta com a visão de mundo do tradutor.

	<b>Graciliano Ramos</b>	<b>Albert Camus</b>
55	“São tumores. Isso dói muito.” (p.11)	« Ce sont des grosseurs, dit-il. J'ai dû faire un effort. » (p.23)
56	“Êle semeia a desgraça.” (p.102)	« Il brouille les cartes. » (p.156)
57	E a menina chora. É o que ele quer. (p.18)	Et la petite fille est prête à pleurer. C'est ce qu'il faut. » (p.32)
58	Há muitos anos que trabalho com força. (p.28)	Depuis des années que j'y travaille, forcément. (p.46)
59	O som das rodas do carro ainda se ouvia a distância. (p.172)	Les roues de bois et de fer de la voiture à cheval roulaient encore dans l'éloignement. (p.260)

<p>60 O bicho parou, tentou equilibrar-se, correu para o médico, parou de novo, deu uma cambalhota e, com um gritinho, aquietou-se, <u>os beiços tintos de sangue</u>. (p.6)</p>	<p>La bête s’arreta, sembla chercher un équilibre, prit sa course vers le docteur, s’arrêta encore, tourna sur elle-même avec un petit cri et tomba enfin <u>en rejetant du sang par les babines entrouvertes</u>. (p.15)</p>
--	---

No exemplo 55, ele substitui “inchaços” por “tumores” o que agrava a situação do paciente e reflete uma visão pessimista a respeito da doença. Nos exemplos 57 e 58, Graciliano Ramos modifica a estrutura das frases, fazendo com que o sentido também seja alterado. No exemplo 56, tenta substituir a expressão francesa por outra mais próxima de seu contexto, com carga semântica muito mais forte e mais próxima daquilo que ele próprio diria. No exemplo 60, com a expressão “os beiços tintos de sangue”, insere no texto um item lexical com carga semântica cultural, marcando sua origem de homem do agreste, também empregado nos seus romances. Como podemos perceber nos exemplos, Graciliano Ramos modifica as frases de acordo com sua interpretação do texto de partida e a partir do que considera mais adequado.

O tradutor coloca-se no interior de um conjunto que é o seu mundo, a sua língua, o seu estilo e, para tanto, faz supressões e modificações no texto. Percebem-se também alguns equívocos provenientes de uma opção feita por Graciliano Ramos, propositalmente, no intuito de tornar o romance ainda mais próximo das suas ideias e convicções, de transformá-lo em “*A Peste* de Graciliano Ramos”.

Para melhor pontuar as diferenças observadas entre os textos, escolhemos para análise um parágrafo-síntese dos principais pontos levantados ao longo do romance. Nele, estão presentes as principais ideias de Camus e sua visão filosófica a respeito do homem e da sociedade, além das principais opções tradutórias de Graciliano Ramos:



Graciliano Ramos	Albert Camus
<p>Dirão sem dúvida que isso não é peculiar à cidadezinha; afinal todos os nossos contemporâneos são assim. De fato, é natural hoje vermos criaturas mourejarem de sol a sol, perderem depois no jogo, no café e em tagarelices o tempo que lhes resta. Mas há cidades e países onde as pessoas às vezes pensam noutra coisa. Em geral isso não lhes transforma a vida. Têm lá suas ideias, mas não desperdiçam tempo. Oran, na aparência, é uma cidade que não pensa, isto é, é uma cidade perfeitamente moderna. É desnecessário, portanto, expor o jeito de amar ali. Homens e mulheres devoram-se num ato de amor, rápidos, ou se embrenham num hábito longo. Entre esses extremos – nada. Isso realmente não é original. Em Oran, como noutras partes, à míngua de tempo e reflexão, somos obrigados a amar sem saber. ( p. 4)</p>	<p>On dirait sans doute que cela n'est pas particulier à notre ville et qu'en somme tous nos contemporains sont ainsi. Sans doute, rien n'est plus naturel, aujourd'hui, que de voir des gens travailler du matin au soir et choisir ensuite de perdre aux cartes, au café, et en bavardages, le temps qui leur reste pour vivre. Mais il est des villes et des pays où les gens ont, de temps en temps, le soupçon d'autre chose. En général, cela ne change pas leur vie. Seulement, il y a eu le soupçon et c'est toujours cela de gagné. Oran, au contraire, est apparemment une ville sans soupçons, c'est-à-dire une ville tout à fait moderne. Il n'est pas nécessaire, en conséquence, de préciser la façon dont on s'aime chez nous. Les hommes et les femmes, ou bien se dévorent rapidement dans ce qu'on appelle l'acte d'amour, ou bien s'engagent dans une longue habitude à deux. Entre ces extrêmes, il n'y a pas souvent de milieu. Cela non plus n'est pas original. A Oran comme ailleurs, faute de temps et de réflexion, on est bien obligé de s'aimer sans le savoir. (p.12)</p>

No trecho, Camus fala sobre o que há de peculiar na cidade, cujos habitantes não modificam suas vidas, pois ninguém se questiona a respeito dos problemas, das mazelas ou mesmo da epidemia. No texto, há uma estrutura mental, uma linguagem simplificada e uma reflexão filosófica que caracterizam o estilo de Camus. Ele é guiado por um estado de espírito, uma visão de mundo e uma filosofia que se refletem em toda a sua obra.

O discurso filosófico está claramente presente nos seus romances e, sobretudo, em *LA Peste*. Suas reflexões são expostas, no trecho, através de um silogismo que lhe é peculiar: a dedução de que Oran é uma cidade como todas as outras cidades modernas; a inferência; e, ao final, a conclusão de que, devido à falta de tempo, em Oran, o sujeito vê-se obrigado a amar sem saber. Quando se criam hábitos não há tomada de consciência, vive-se num eterno *metro-boulot-dodo*. As críticas feitas por Camus à cidade e aos seus habitantes demonstram a sua preocupação filosófica. Oran, como qualquer cidade moderna, não pode se acomodar, deixar que os outros ditem as normas e comportamentos.

Sabe-se que *A Peste* é uma alusão ao nazismo, que dominava na época em que o romance foi escrito. Percebe-se, portanto, que a expressão da fatalidade é considerada

um fato imposto pela natureza, um estado de espírito que faz com que as pessoas não se revoltem, mesmo estando na miséria, tendo a morte diante de si, a catástrofe e a fatalidade exterior. Camus aponta para a necessidade de se rebelar diante de tal realidade.

Na tradução, observamos o emprego de palavras com carga semântico-cultural – “mourejarem de sol a sol”, “tagarelices” ou a utilização de “terra” em lugar de “cidade”. Graciliano Ramos diz que Oran “na aparência, é uma cidade que não pensa, uma cidade perfeitamente moderna”, “à míngua de tempo e reflexão”. Opta por eliminar a palavra “suspeita” e sua repetição, utilizada por Camus. É mais direto, afirma, sem rodeios, que a cidade não pensa criticamente.

Como tradutor, Graciliano Ramos não teve a preocupação em se manter mais próximo ao “original”, ou em não “criar demais”. Modifica estruturas e frases que certamente não teriam sido aceitas se não fosse autor de prestígio no sistema literário nacional. Essa opção tradutória pode remeter ao apogeu das *belles infidèles*, estilo predominante na França, nos séculos XVII e XVIII, quando os autores franceses, faziam acréscimos, alterações e omissões na tradução, para atingir a clareza de expressão e harmonia do som, tornando-se “infiéis” aos “originais”. No caso de Graciliano Ramos, as mudanças não são guiadas pela sociedade ou instituições que ditam o que deva ser aceito artisticamente. As alterações, omissões e os poucos acréscimos presentes em todas as páginas da sua tradução demonstram o cuidado que teve em deixá-la mais próxima do seu estilo, daquilo que considera o ofício do escritor. Durante todo o romance, percebe-se a presença do escritor alagoano que fala sobre desigualdades e os problemas vividos pelo brasileiro, em especial o nordestino.

Com base nas definições de norma descritas por Toury (1995), existem algumas normas matriciais e linguístico-textuais que caracterizam as opções tradutórias de Graciliano Ramos. Nessa tradução, elas são marcadas pelas omissões feitas, pela utilização de um vocabulário mais próximo do seu contexto e pela preservação do seu estilo.

Ao fazer do texto de Camus um rascunho de seu próprio texto, Graciliano Ramos demonstra, através de sua tradução, a autonomia do tradutor diante do texto de partida, comprovando que, inevitavelmente, qualquer que seja o tradutor, seu estilo, sua visão de mundo, suas escolhas e sua interpretação estarão, de alguma forma, presentes no texto traduzido. Veiga (1976) observou que os manuais de estilo da época tinham como principais recomendações: “evitar palavras inúteis, circunlóquios, subordinadas desenvolvidas etc” (OITICICA apud VEIGA, 1976, p. 90). Não há como afirmar que

Graciliano Ramos tenha lido esses manuais, mas é possível afirmar que o estilo que caracteriza a sua obra está presente em sua tradução.

Se analisada por críticos tradicionais ou linguistas com o rigor que lhes é peculiar, a tradução feita por Graciliano Ramos traria como principais discussões os aparentes deslizos cometidos e todas as supressões feitas ao longo da tradução. A tradução não seria recomendada por sua “infidelidade” ao texto “original” para lembrar as premissas do discurso tradicional sobre tradução.

O que nos chama a atenção, ao ler a tradução em questão, é que Graciliano Ramos contraria as normas tradutórias estabelecidas pelos linguistas e em vigor nos anos 50, mostrando-se um tradutor à frente do seu tempo. Em um período em que o tradutor deveria manter a mesma fluência e naturalidade do texto “original” e o mesmo estilo do autor, ele apresenta-nos uma tradução na qual o tradutor não é um mero copista, mas alguém que interfere no texto, que não pode deixar de lado sua cultura, seu momento histórico e o contexto em que vive. A voz do escritor Graciliano Ramos ecoa através de sua tradução. Ele nos leva a refletir sobre os pressupostos dos estudos descritivos e desconstrutivistas de tradução e, mesmo, “a morte do autor” que só seria declarada por Roland Barthes nos anos 80. É evidente que esse posicionamento foi privilegiado pelo seu *status* de escritor. Provavelmente, um tradutor desconhecido não teria tido aprovadas pelos editores, revisores e críticos as “liberdades” que Graciliano Ramos tomou em relação à obra de Albert Camus. Ao desconstruir a concepção logocêntrica do original e a relação tradicional entre autor e tradutor, original e tradução, comumente pautadas nas noções tradicionais de originalidade e fidelidade, poderíamos relacionar a tradução de Graciliano Ramos a pensadores como Barthes e Derrida, que, ao desconstruírem questões como a de autoria e originalidade, mostram que o *scriptor* moderno suplementa o texto de partida que não pode ser considerado original, em seu sentido mais tradicional.

A análise da tradução de Graciliano Ramos permite-nos, ainda, refletir acerca do conceito de domesticação apresentado por Venuti (1995). Sua tradução demonstra que a oposição binária – estrangeirização x domesticação – não é intransponível. A estratégia principal utilizada pelo tradutor brasileiro é a de domesticação do texto de partida, o que, segundo Venuti, gera o apagamento da cultura de partida e do próprio tradutor, visto que ele se torna invisível para quem lê texto traduzido, tornando-o mais próximo de sua cultura e de seu estilo. Em momento algum, o Velho Graça hesitou em suprimir, enxugar e

modificar o texto de Camus. Contudo, ao domesticar o seu texto, Graciliano Ramos tornou-se visível.

Cabe, então, uma reflexão sobre o conceito de domesticação: se o tradutor for um autor consagrado na literatura para a qual traduz, a domesticação torna-o ainda mais visível e, além de favorecer o apagamento da cultura de partida, contribui para o desaparecimento do escritor “original”. A tradução de Graciliano Ramos é tão marcada por seu estilo e sua língua que, se o leitor não soubesse da existência do texto de Camus, ao ler a tradução, diria, por todas as semelhanças entre a tradução e suas obras, que não houve um texto de partida, mas um romance escrito pelo próprio Graciliano Ramos.

## 5 DO SERTÃO PARA OS *BOULEVARDS*

### 5.1 A RECEPÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA NA FRANÇA

A tradução oferece-nos a possibilidade de dialogar com outras culturas, de nos aproximarmos do Outro, de conhecer sua cultura e, ao mesmo tempo, atentarmos para a nossa. A decisão de publicação e a recepção de uma obra literária ou de um autor estrangeiro respondem a necessidades internas e/ou expectativas do polissistema receptor literário, artístico, histórico e político da época, assim como, aos pressupostos e clichês difundidos sobre o país de origem.

Talvez o primeiro questionamento sobre o estudo da recepção da literatura brasileira na França gire em torno do não reconhecimento ou sucesso, no polissistema francês, de alguns escritores canônicos brasileiros, a exemplo de Graciliano Ramos, autor de pouco destaque naquele país. Pisa (1991) acredita que um livro de sucesso no Brasil pode não ser traduzido na França, primeiramente por apresentar aspectos exclusivamente brasileiros ou, pelo contrário, não apresentar qualquer traço da cultura brasileira.

Vale ressaltar que, por se tratar de sistema literário dominante, o polissistema francês não confere grande importância às traduções:

...um sistema forte como o francês ou o anglo-americano, com tradições literárias bem desenvolvidas e muitas diferentes espécies de escrita, o texto original produz inovações em ideias e formas que não dependem de tradução, relegando as traduções a uma posição marginal no funcionamento pleno do sistema dinâmico. Nessa situação histórica, a tradução assume frequentemente (mas não sempre), formas já estabelecidas como dominantes em um gênero específico e a literatura traduzida tende a permanecer um tanto conservadoras. (GENTZLER, 2009, p. 151),

Os critérios de seleção das obras a serem traduzidas são determinados pela situação dominante no polissistema local. Como um sistema cultural hegemônico o francês traduzirá muito menos que um sistema marginalizado, a escolha de publicação da obra de Graciliano Ramos, em francês, reveste o nosso trabalho de relevância ainda maior. Assim, antes de nos debruçarmos sobre as traduções do “Velho Graça”, sua recepção e difusão no

polissistema francês, é necessário elencar os prováveis motivos que impulsionaram o interesse da França pelo Brasil, desde a primeira tradução literária, em 1824. Vale salientar que essa escolha não está condicionada à qualidade das obras, mas às expectativas do pólo receptor, isto é, do leitor francês.

Aplicando-se a teoria dos polissistemas ao caso da relação entre a literatura brasileira e os polissistemas hegemônicos de língua francesa, observamos a posição periférica do sistema literário brasileiro, em relação à literatura produzida na França. No imaginário francês, o Brasil, foi construído como o país do carnaval, do futebol, das praias repletas de coqueiros e mulatas com corpos esculturais.

Se a literatura é uma relação fantasiada com o real, a função utópica do romance é compensar a incompletude francesa; é a alteridade brasileira que seduz, e que não se reduz à natureza tropical, ao enigma do índio ou à vitalidade do negro. Diante de uma certa literatura francesa da desconfiança, esgotando-se em psicologismo, minimalismo, narcisismo, neoclassicismo ou formalismo, o romance nordestino afirma sua fé no relato, sua confiança no romance, sua entrega ao lirismo, sua força telúrica, sua dimensão épica, sua vontade de testemunho social e político (RIVAS, 2005, p. 75).

Ou seja, a tradução da literatura brasileira, não importando seu lugar, vem suplementar a literatura francesa: “A tradução [...] é suplemento: uma significação substitutiva que se constrói em uma cadeia de remissões diferenciais como a escritura [...] preenche um vazio e vai se reproduzir de alguma maneira como obra ‘original’” (DERRIDA, 1998, p.222).

Rompendo os laços que o uniam a Portugal, o Brasil passou por um processo de formação e consolidação da nacionalidade, seja no âmbito cultural, político ou linguístico-literário. Nossos autores buscavam a *couleur locale* brasileira tão cara aos franceses, desde o final do século XIX. As primeiras traduções de obras brasileiras na França datam de 1824, quando são traduzidos os poemas de Tomaz Antônio Gonzaga. Em 1829, traduz-se *Caramuru*, de Santa Rita Durão. Em seguida, traduzem-se os chamados clássicos da nossa literatura, José de Alencar, Machado de Assis, Manuel Bandeira, Euclides da Cunha, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, entre outros. Sob a influência dos polissistemas vigentes os textos

traduzidos correspondem à visão que se tinha do nosso país<sup>48</sup>, como podemos observar abaixo:

- **De 1824 a 1829** – destacam-se as traduções dos poemas de Tomaz Antônio Gonzaga e do *Caramuru* de Santa Rita Durão (obras que descrevem a natureza e exaltam os heróis, sejam indígenas ou portugueses). Traduzem-se, também, obras consideradas não literárias, que tratam sobre política, geografia, história, relatos de viagem, entre outros tópicos. Privilegiam-se obras em torno de nossa especificidade histórica e geográfica e, na maior parte dos casos, as traduções eram feitas por iniciativa dos próprios tradutores.
- **De 1896 a 1929** – Há um aumento da tradução de obras literárias que ultrapassa o número de traduções “não-literárias”. São traduzidas obras de grande vendagem e sucesso no Brasil como, por exemplo, os romances de José de Alencar e Visconde de Taunay que contribuem para o enriquecimento da visão romântica. Além disso, Machado de Assis apresenta uma visão pessimista da sociedade, visão essa válida tanto para o Brasil, quanto para a Europa.
- **De 1930 a 1970** - A França toma consciência da existência de contrastes brasileiros. O Nordeste e a Amazônia tornam-se os espaços prediletos, pois contribuem para a construção do imaginário nacional francês. Os problemas enfrentados pelos nordestinos, a cultura da cana de açúcar, o cangaço, as lutas pela terra, o sincretismo religioso, o mulato e as crenças despertam o interesse das editoras francesas. Destacam-se os romances do ciclo do cacau de Jorge Amado. Nesse período, há um aumento do número de traduções de poesia.
- **A partir de 70** – os romances traduzidos exprimem a diversidade e a complexidade da literatura brasileira. É republicado um grande número de

---

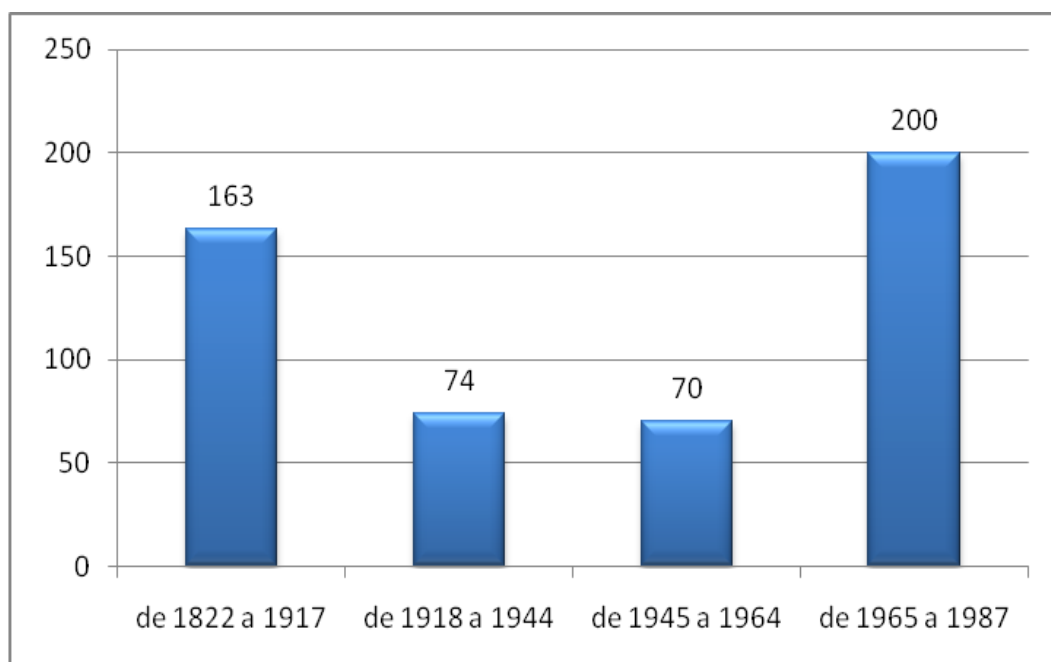
<sup>48</sup> Informações com base no artigo escrito por PENJON, Jacqueline e QUINT, Anne-Marie (1991, p.631-634)

traduções, e autores que fazem parte do nosso cânone literário começam a figurar no polissistema francês, com mais de um romance traduzido. Traduz-se, ainda, a literatura dita “feminina” e a literatura infanto-juvenil. Evidencia-se, também, a redução do lapso de tempo entre as publicações no Brasil e publicações das traduções na França.

Evidentemente, não podemos desconsiderar o momento histórico em que as obras literárias foram escritas e traduzidas, as tendências de tradução e publicação de textos estrangeiros e as condições do mercado que interferem, diretamente, na forma e na época em que um texto é traduzido.

A título de ilustração, o quadro abaixo permite constatar o volume das traduções de autores brasileiros na França, a partir de 1822, ano da independência do Brasil:

**Gráfico 1 – Títulos franceses traduzidos do português em diferentes períodos**

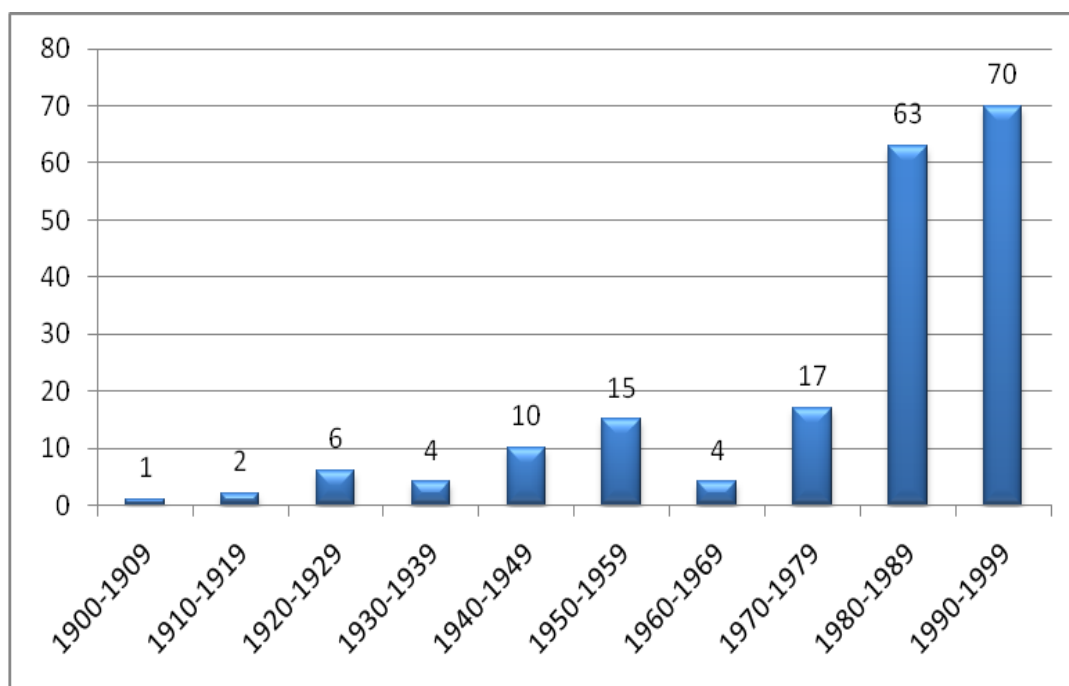


Os números não contemplam apenas as traduções literárias. Segundo BOISVERT (1991), para cada um desses períodos a média de traduções literárias foi de, respectivamente: 15%, 45%, 60% e 70%. Percebe-se um aumento gradativo nas traduções de romances para o francês, mas, se analisarmos as traduções por década, vemos algumas



oscilações que podem ser explicadas pelo contexto histórico-cultural da França e do Brasil ao longo das décadas, como veremos no quadro a seguir, no qual serão apresentadas apenas a tradução de romances brasileiros para o francês, no século XX<sup>49</sup>:

**Gráfico 2 – Volume de romances brasileiros traduzidos na França**



Como podemos observar, no plano diacrônico, o crescimento no número de romances traduzidos, não é linear. Até a Primeira Guerra Mundial, o ritmo de traduções de romances brasileiros era muito baixo, duas ao longo de quase quinze anos. No período entre-guerras, esse número passa a uma tradução a cada dois anos, decolando, progressivamente, a partir da década de 40. Rivas (1995) observou que nove de cada dez traduções de obras brasileiras para o francês são posteriores a 1945. Alguns períodos, como a década de 30, afetada pela crise econômica mundial, e 60 não foram muito propícios à tradução de obras brasileiras<sup>50</sup>. Contudo, a partir da década de 70, observamos que o crescimento do número de traduções torna-se bastante expressivo, e se estende às duas últimas décadas do século XX.

<sup>49</sup> Dados com base no livro de Marie-Hélène TORRES sobre o volume de traduções de romances brasileiros na França.

<sup>50</sup> Traremos, ainda neste capítulo, o levantamento das possíveis causas dessa oscilação seja com base no contexto histórico, cultural ou político francês e brasileiro.

Uma análise mais detalhada desses números permite-nos verificar que há certa preferência pela tradução dos romances de cunho regionalista, muito mais traduzidos na França, do que os romances urbanos. Como vimos na segunda seção desta tese, o romance regionalista traz como principais características a construção da nacionalidade brasileira com textos impregnados da nossa cultura popular, apresentando o homem nordestino, suas tradições, crenças, problemas sociais, além de uma linguagem menos rebuscada e mais regional.

O sertão também interessa como recorte territorial preciso e marcado pela junção de elementos geográficos, linguísticos e culturais muito particulares. Passa a ser o coração do Nordeste e surge, então, como bem observou Albuquerque Junior (2001) como uma colagem de imagens, sempre vistas como exóticas e distantes da civilização litorânea:

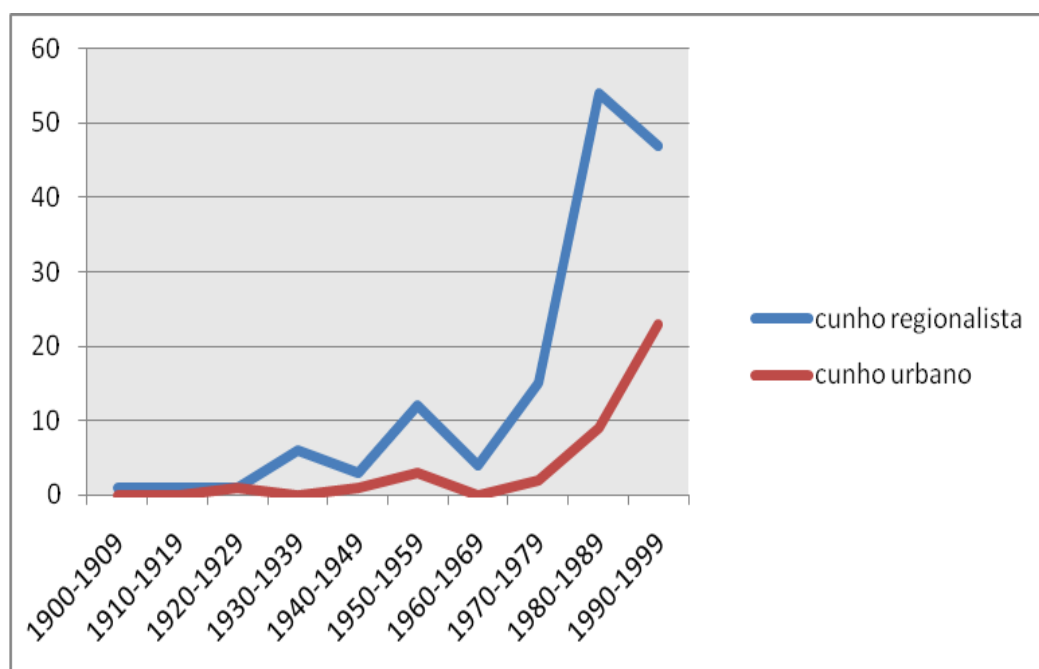
O sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras [...] é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpagem, o cangaço, as secas, os êxodos etc [...] É uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p.54)

A renovação ocorrida na forma de escrita nos anos 30-40 no Brasil contribuiu para que o romance regionalista ganhe terreno no polissistema francês. A década de 30 marca, ainda segundo Albuquerque Junior (2001), a “descoberta” de um novo Nordeste: um espaço de utopias, lugar onde se sonha com um novo amanhã, onde se tem esperanças, um território de revoltas contra a injustiça e a miséria. Um espaço onde se busca uma nova identidade cultural e política.

Mesmo diante do baixo número de traduções de romances brasileiros nas décadas de 50 e 60, como vimos, os poucos romances traduzidos foram de cunho regionalista. Essa preferência pode ser observada desde os anos 30, mesmo com poucas traduções publicadas. No quadro a seguir<sup>51</sup> podemos observar o volume dessas traduções:

---

<sup>51</sup> Informações com base na análise das traduções brasileiras na França feita por Torres (2004).

**Gráfico 3 – Tipologia dos romances brasileiros traduzidos na França**

Essa sedução pela literatura nordestina é ratificada pelo sucesso de Jorge Amado na França, e pelo desinteresse pela modernidade do Sul do país, “a morada tardia e periférica da Europa” (RIVAS, 2005, p. 114):

O Nordeste torna-se tema privilegiado à medida que expressaria a área mais sub-desenvolvida e, ao mesmo tempo, seria a área mais nacional do ponto de vista cultural, em que a alienação cultural era menor, seria a área em que a “massificação da cultura”, vista como um processo desnacionalizador, ainda não acabara com as tradições populares. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p.197)

Salientamos, contudo, que não pretendemos reduzir ou minimizar o estudo das traduções brasileiras na França ao romance regionalista. A alusão à preferência vem apenas explicar as características de importação da literatura e cultura brasileiras, pelo polissistema francês.

Segundo Rivas (2005), o que aproxima a literatura brasileira da França, pelo menos até a 2ª Grande Guerra, é um interesse individual. Pessoas e instituições francesas ou brasileiras, como veremos mais adiante, servem de ponte entre essas duas literaturas. O

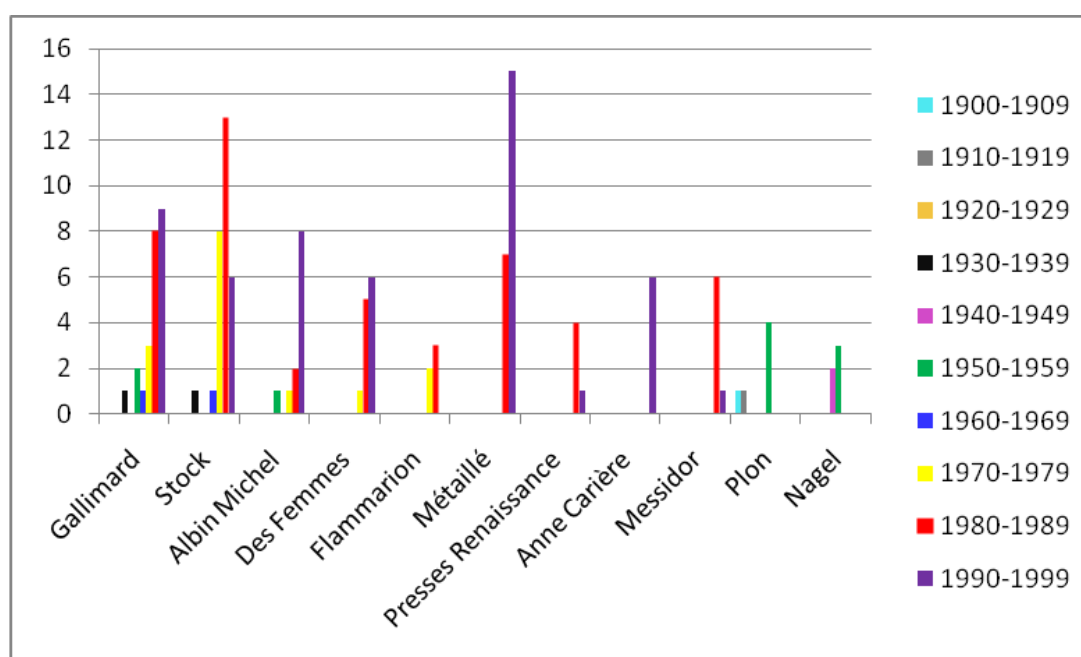
autor acrescenta que o principal obstáculo para o Brasil é a ausência de intermediários qualificados, os chamados “*passseurs*”:

Uma literatura só pode passar como um conjunto — caso do *boom* latino-americano — se ela é sustentada por todo o sistema; o resto pertence a manifestações isoladas e frequentemente sem eco, porque não contextualizadas, como é o caso de Machado de Assis, traduzido desde 1910, mas descoberto setenta anos mais tarde (RIVAS, 2005, p.74).

É preciso destacar a relação existente entre o número de traduções e o custo de todo o processo tradutório. Segundo Pisa (1991), uma editora de médio e grande porte deve vender 2200 exemplares para cobrir seus gastos. Logo, não se trata de uma operação muito rentável. Os romances de Graciliano Ramos, por exemplo, venderam poucos exemplares, na França. Desde as suas respectivas publicações até o ano de 2008, *Angústia* vendeu cerca de mil e cinquenta exemplares, *S. Bernardo* pouco mais de dois mil e, apesar de *Vidas Secas* ter sido reeditado, vendeu pouco mais de três mil e quinhentos exemplares. Poucas exceções fogem a essa regra. Cabe lembrar que um livro só será traduzido ou publicado depois de passar pelo crivo do editor.

No gráfico<sup>52</sup> a seguir podemos observar o número de obras literárias brasileiras traduzidas e publicadas pelas principais editoras:

**Gráfico 4 – Editoras que traduziram literatura brasileira na França**



<sup>52</sup> Gráfico desenvolvido com base nas informações dadas por Torres (2004).

Os romances brasileiros foram traduzidos por mais de quarenta e cinco editoras diferentes. Como vimos, devido ao alto custo do processo tradutório, as editoras de pequeno porte publicaram, como afirma Torres (2004), no máximo dois romances brasileiros. Dentre as principais editoras que figuram no gráfico acima, as editoras *Plon* e *Nagel* só traduziram romances brasileiros até meados do século XX. A *Plon* publicou um romance logo no início do século XX, um na década de 20, quatro na década de 50 e um na década de 60. A *Nagel*, por sua vez, publicou dois romances nos anos 40 e três nos anos 50. A *Stock* e a *Gallimard* são, como afirma Torres (2004), as editoras que publicaram constantemente nossos romances. As edições *Gallimard* publicaram uma tradução nos anos 30, duas nos anos 50 e uma nos anos 60 (a tradução de *Vidas Secas*), três nos anos 70, oito nos anos 80 e nove nos anos 90. A *Stock* publicou um romance nos anos 30, um nos anos 60, oito romances nos anos 70, treze nos anos 80 e seis no final do século XX. A editora *Albin Michel* publicou um romance nos anos 50, um nos anos 70, dois nos anos 80 e oito nos anos 90.

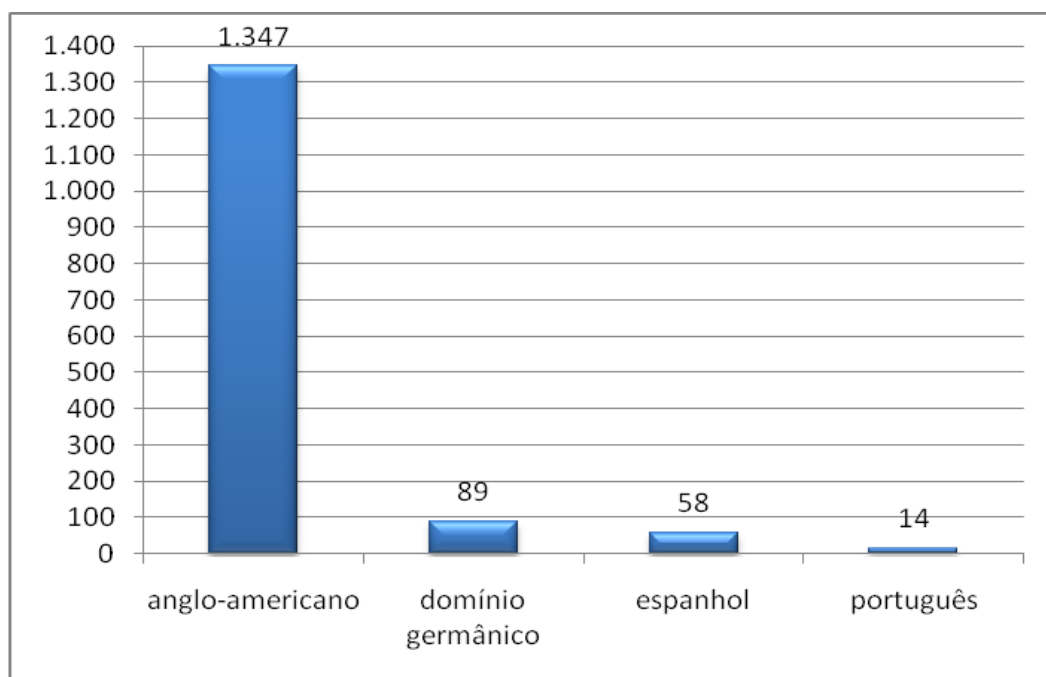
As outras editoras, como observou a autora, só começaram a publicar romances brasileiros a partir dos anos 70. A editora *Seuil* publicou um romance nos anos 70, um nos anos 80 e um nos anos 90. A *Flammarion*, por sua vez, publicou duas traduções nos anos 70 e três nos anos 80. A editora *Des Femmes*, que traduziu os romances de Clarice Linspector, publicou uma tradução nos anos 70, cinco nos anos 80 e seis nos anos 90. A partir dos anos 80, três editoras começam a traduzir literatura brasileira: a *Messidor* (seis romances nos anos 80 e um nos anos 90), a *Presses de La Renaissance* (quatro romances nos anos 80 e um nos anos 90) e a *Métailié*<sup>53</sup> (sete romances nos anos 80 e quinze nos anos 90). Nos anos 90, surge, ainda, a editora *Anne-Carière*, responsável pelas traduções de Paulo Coelho para o francês, publicando seis romances deste autor.

Segundo Rivas (1995), até 1994, o francês foi a segunda língua em número de traduções de títulos brasileiros, perdendo apenas para o espanhol. Foram traduzidos 473 títulos de autores brasileiros (não apenas em prosa). Entretanto, quando confrontados os dados com o espaço crescente que as editoras francesas concedem à literatura estrangeira, o Brasil não tem tanta visibilidade. Segundo Riaudel (2005), em 1994, para citar apenas um exemplo, as editoras francesas adquiriram os direitos de 1.508 títulos. Vejamos o gráfico abaixo.

---

<sup>53</sup> Criada em 1979, a editora Métailié traz a primeira coleção exclusivamente brasileira da edição francesa.

**Gráfico 5 – Volume de exemplares traduzidos para a língua francesa no ano de 1994, por idioma**



A literatura brasileira na França é pouco conhecida do grande público e, conseqüentemente, seus principais autores também o são. Observando o gráfico acima, notamos que a língua inglesa está em primeiro lugar em número de títulos traduzidos (1.347), com larga vantagem frente aos demais idiomas. A segunda colocação cabe à língua alemã (89), seguida ao espanhol (58) e, por último, ao português. Foram traduzidos apenas quatorze romances e, quando comparado às outras línguas, esse número torna-se bastante inexpressivo. Vale ainda ressaltar que não se trata apenas de romances brasileiros, mas de romances em língua portuguesa traduzidos na França, incluídos aqui os romances portugueses e dos países da África lusófona. Durante todo o ano de 1994 foram traduzidos apenas quatro romances brasileiros.

Sobre a presença brasileira na França, Rivas (2005, p.74) afirma que

O Brasil aparece ao mesmo tempo como o remorso (colonial) e o desejo (mítico) de uma incompletude francesa. É essa veia exótica e primitivista que a longo prazo trabalha o imaginário francês. Ela constitui o horizonte de expectativa do leitor francês diante da alteridade brasileira, simultaneamente seu fundamento e, por isso mesmo, seu limite.

Essa relação França-Brasil surge antes mesmo de o Brasil ser proclamado independente. Chougnat (2005, p.143) afirma que eruditos franceses passaram a se

interessar pelo Brasil, a partir do século XVI “com o episódio da França Antártica na baía do Rio de Janeiro. Jean de Léry publica então o primeiro ‘clássico’ sobre o Brasil, a *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil* (1578)”. O movimento dos eruditos e doutores – pintores, escultores, arquitetos e engenheiros, para citar apenas alguns – vai se intensificar, no século XIX, com a missão artística francesa junto ao rei de Portugal, em 1816, para a fundação da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A influência dessa missão teve importância fundamental para a evolução das artes no Brasil e proporcionou, como explica Torres (2004), a chegada de outros franceses de profissões diversas – padeiros, cozinheiros, professores de francês e de música – que se instalaram em nosso país. Em contrapartida, jovens brasileiros foram enviados à França para estudar nas universidades francesas.

Dentre os principais acontecimentos que intensificaram as relações entre esses dois países e proporcionaram a inserção da nossa literatura no polissistema francês, podemos citar<sup>54</sup>:

- As obras de autores consagrados como Chateaubriand, Vitor Hugo, Alexandre Dumas, Musset, Émile Zola, entre outros, que influenciaram os escritores brasileiros, que as utilizavam como parâmetro e optavam por se afastar ou se aproximar delas;
- A criação da Escola de Minas de Ouro Preto, em 1875, nos moldes da Escola de Minas de Saint-Etienne, sob a direção do geólogo Claude Henri Gorceix.
- No final do século XIX, o Brasil está na moda inclusive nas revistas literárias: *La Revues des revues*; *La Revue encyclopédique*; *la Revue du nouveau siècle*. Além disso, chegam a Paris algumas revistas brasileiras, a exemplo da revista *Le Brésil*.
- A homenagem prestada a Machado de Assis, na Sorbonne, em 1909, pouco após a sua morte;
- A criação de grupos como o *Comité France-Amérique*, em 1909, através da iniciativa de Gabriel Hanotaux, antigo ministro das Relações Internacionais;
- A publicação da revista “*La revue de l’Amérique Latine*”, na década de 1920;

---

<sup>54</sup> Os principais pontos serão aprofundados ainda nesta seção.

- A criação do Instituto Franco-Brasileiro de Alta Cultura, em 1923, que motivou a visita ao Brasil de um grande número de cientistas, como Marie Curie e sua filha Irène Joliot-Curie. Marie Curie foi prêmio Nobel de Física em 1903<sup>55</sup> e Nobel de Química em 1911. Sua filha também recebeu o Nobel de Química em 1935.
- A criação da Universidade de São Paulo, em 1934, que recebeu contribuição de franceses como Georges Dumas, Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide e Fernand Braudel, além de jovens professores franceses também convidados para lecionar;
- A aceitação de Jorge Amado no polissistema francês, a partir de 1938, ano em que foi publicada a primeira tradução para o francês de um romance seu.
- As obras de Oscar Niemeyer, no território francês, atraíram, naturalmente, a atenção para esse arquiteto e para o Brasil;
- O apoio da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) que criou, em 1948, um programa de ajuda financeira, do qual fazem parte duas obras de Graciliano Ramos *Angústia* e *S. Bernardo*, a fim de estimular a tradução, a publicação e a difusão de textos significativos do ponto de vista literário e cultural, mesmo que pouco conhecidos fora das fronteiras nacionais ou do âmbito linguístico de origem;
- A criação da coleção *Croix du Sud*, especializada em tradução de literatura latino-americana fundada por Roger Caillois, na Gallimard, nos anos 1950.
- A bossa nova e o cinema brasileiro que ganharam destaque no polissistema francês, em meados dos anos 50;
- O *boom* da literatura latino-americana, no final da década de 60, que proporcionou uma mudança de olhar frente ao novo, ao diferente;
- A presença de exilados brasileiros na França, dentre eles vários universitários e escritores, durante o período da ditadura brasileira.
- A publicação da tese de Pierre Verger, em 1966, intitulada *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os Santos; dos séculos XVII a XIX*;
- A assinatura do acordo CAPES-COFECUB, em 1978, que cristalizou a cooperação científica e técnica franco-brasileira. Na área da saúde, Oswaldo

---

<sup>55</sup> Prêmio dividido com seu marido Pierre Curie e Becquerel.



Cruz e Carlos Chagas são exemplos do êxito dessa cooperação;

- A criação, em 1979, das *Éditions Métailié*, primeira editora francesa a trazer coleção dedicada à literatura brasileira.
- O evento das *Belles étrangères*, em 1987, dedicado, pelo Ministério da Cultura Francês, aos autores brasileiros.
- O Salão do Livro de Paris, de 1998, para o qual o Brasil foi convidado de honra, além dos eventos de 2005, ano do Brasil na França;

Dentre os autores brasileiros traduzidos para o francês, Jorge Amado foi, e ainda é, um dos mais presentes no mercado editorial francês. O autor conheceu uma difusão excepcional na França, se comparado a qualquer outro escritor de língua portuguesa, exceto, talvez, Fernando Pessoa. Seu sucesso era tão grande que, quando as edições *Métailié* publicaram, em 1983, a tradução de *Dom Casmurro*, um jornalista francês denominou o ‘desconhecido’ Machado de Assis de “o vovô de Jorge Amado”. Para muitos leitores, ainda hoje, o escritor baiano representa o Brasil. Foram mais de 30 títulos traduzidos para o francês, alguns deles reeditados pela *Croix du Sud*.

Vale lembrar que Jorge Amado foi exilado e passou a morar na França, em 1948. Conheceu a atividade política, intelectual e artística tornando-se amigo de escritores francófonos como Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Este último também escreveu algumas das críticas elogiosas a respeito das obras de Jorge Amado para o *Alger Républicain*, em 1939. Jorge Amado recebeu alguns prêmios e honrarias do governo francês, inclusive o título de doutor *honoris causa* da Universidade *Sorbonne Nouvelle*, em 1998. Hoje, seu sucesso mundial é encoberto pelo de Paulo Coelho, que pertence ao que se denomina atualmente de “literatura internacional”, na qual o Brasil não aparece nem como cenário, nem como personagem. Mas, mesmo com o sucesso de Paulo Coelho, Jorge Amado foi, sem dúvida, o autor brasileiro que mais agradou aos franceses – leitores e críticos. No ano de sua morte (2001) vários artigos foram publicados e, em alguns deles, os franceses referiram-se ao ocorrido como “uma perda irreparável”.

Graciliano Ramos, por sua vez, é conhecido na França apenas pelos estudiosos da literatura brasileira. Seus livros venderam, como vimos, poucos exemplares, mesmo que dois deles – *S. Bernardo* e *Angústia* – façam parte da “Coleção de Obras Representativas” da UNESCO. Seu livro de memórias, *Infância (Enfance)* foi publicado na França em 1956, e reeditado em 1991, e sua obra ficcional só foi traduzida para o francês a partir de 1964,

quando Marie-Claude Roussel traduziu *Vidas Secas*, sob o título de *Sécheresse*, tradução reeditada em 1989. Depois de um hiato de mais de vinte anos, da publicação da primeira tradução, saiu, em 1986, *S. Bernardo (São Bernardo)*, e, dois anos depois, *Memórias do cárcere (Mémoires de prison)*. *Angústia (Angoisse)*, o terceiro romance a ser analisado nesta pesquisa, só foi traduzido para o francês em 1992. Há ainda, em 1998, a tradução de *Insônia (Insomnie)*. Todos os seus livros foram traduzidos pela *Gallimard*, como parte da *Collection du monde entier*, à exceção das primeiras edições de *Enfance* e *Sécheresse* que pertenciam à *Collection Croix du Sud*.

Buscando compreender as motivações que levaram o polissistema francês a solicitar as traduções, identificando as razões do hiato de quase trinta anos entre as publicações brasileiras e as francesas<sup>56</sup>, faz-se necessário repertoriar os contextos histórico e cultural da França, nos anos 30 e no pós-guerra, períodos em que, reforçando a teoria dos polissistemas de Even-Zohar:

As tradicionais preocupações essencialistas dão lugar a uma visão funcionalista, na medida em que o novo paradigma tenta explicar as estratégias textuais que determinam a forma final de uma tradução e o modo como esta funciona na literatura receptora. Procura, ainda, entender as razões que levaram o tradutor a recorrer a certas decisões e estratégias, além de chamar a atenção para as condições socio-históricas que permeiam a sua atividade, oferecendo, assim, uma ideia mais clara dos mecanismos que permitem às traduções funcionarem (ou não) na cultura de recepção. (MARTINS, 1999, p. 32)

A própria escolha do texto estrangeiro a ser traduzido já responde à necessidade de um determinado polissistema, pois pressupõe a exclusão de outros textos, advindos de outros sistemas literários, respondendo, pois, a interesses domésticos. Consideramos, portanto, que a época em que se decide propor uma tradução é tão importante quanto aquela em que, efetivamente, ela será publicada, dados os mecanismos coercitivos exercidos pela patronagem – críticos, professores, editores e agentes literários.

---

<sup>56</sup> A exemplo da publicação das traduções de *S. Bernardo* e *Angústia* que só aconteceu, respectivamente, 52 e 56 anos, depois da publicação no Brasil.

### 5.1.1 A França dos anos 30

Enquanto Graciliano Ramos escrevia seus romances, a França e o mundo ocidental encontravam-se em meio a um longo período de crises. Em 1931, o país foi atingido pela grande depressão econômica, efeito da quebra da bolsa de Nova Iorque, em fins de 1929, uma vez que a queda da atividade econômica dos outros países afetou as exportações francesas, gerou desemprego e reduziu a produção industrial.

Houve, então, a necessidade de intervenção do Estado sobre a economia local, já seriamente afetada. A crise, financeira, associada à instabilidade governamental e aos escândalos político-financeiros, alimentou o descontentamento da população e favoreceu a formação de ligas de extrema direita, fazendo com que a década de 1930 fosse marcada por uma acentuada reviravolta política.

A década de 30 na França foi, segundo Bernstein (2001 p.25), “uma crise perpétua na qual os aspectos mais espetaculares se situam entre 1931 e 1935”<sup>57</sup>. Ainda segundo o autor,

a guerra não permite mais o retorno à idade de ouro; ela proporcionou modificações profundas e irreversíveis nas quais é preciso a partir de agora se acomodar. Esperávamos um retorno à normalidade, ele não vem. À idéia de uma ruína de valores humanistas agrega-se, nos anos 1930, a certeza de que a sociedade do pós-guerra representa uma situação de decadência em relação àquela da *Belle Époque* tida como perfeita<sup>58</sup> (BERSTEIN, 2001, p.81).

Depois de anos de instabilidade ministerial, a esquerda venceu as eleições legislativas, a Frente Popular assumiu o poder, em 1936, e Léon Blum foi designado Primeiro Ministro. O desejo de mudanças era grande. Porém, ao contrário do que se esperava, as decisões tomadas geraram crescimento da inflação, decretando o fim dos aumentos salariais; os sindicatos tiveram dificuldade em se impor e o desemprego crescia a cada dia. A decepção da extrema esquerda e os imensos problemas econômicos forçaram Blum a deixar o poder em 1938. O radical Édouard Daladier assumiu seu lugar, e se

---

<sup>57</sup> *Crise perpétuelle, dont les aspects les plus spectaculaires se situent entre 1931 e 1935.*

<sup>58</sup> *La guerre ne permet plus le retour à l'âge d'or; elle a entraîné des transformations profondes et irréversibles dont il faut désormais s'accommoder. On attendait un retour à la normale; il ne vient pas. À l'idée d'une ruine des valeurs humanistes s'ajoute, dans les années 1930, la certitude que la société d'après-guerre représente une situation de décadence par rapport à celle supposée parfaite, de la Belle Époque.*

mostrou firme na política interna, recusando qualquer aumento salarial e autorizando o pagamento de hora extra.

A França dos anos 30 foi marcada, portanto, por diversos problemas que a impediram de se desenvolver social, político e economicamente, ocasionando, segundo Rivas (2005), uma espécie de mutação cultural, que conduziu a França, por razões internas e externas, a uma transformação de paradigma.

O horizonte de expectativa francês trabalha a Alteridade e o Brasil não mais como duplo, mas como contra-imagem da França, sua diferença. A veia exótica brasileira, constante na subliteratura, volta-se para a literatura do Nordeste e para o romance social, especialmente Jorge Amado. O agente de transmissão é a literatura engajada e a Internacional comunista que legitima e internacionaliza sua obra (RIVAS, 2005, p.75).

O interesse pela obra de Jorge Amado foi precoce. Seu primeiro romance traduzido foi *Jubiabá*, em 1938, sob o título de *Bahia de tous les Saints*. Para os franceses, Amado não era apenas um escritor brasileiro: seu engajamento político, sua posição declaradamente comunista, atrelados ao mundo desconhecido e cheio de mistérios construídos em sua literatura fizeram com que se tornasse um dos poucos brasileiros a fazer parte do polissistema literário francês desde a década de 30. Após uma interrupção de dez anos, entre 1959 e 1969, Amado voltou a ser traduzido, valendo ressaltar que o hiato entre a publicação de suas obras no Brasil e sua tradução na França foi relativamente curto.

A interrupção de 10 anos está relacionada ao fato de Jorge Amado ter sido expulso da França, em 1950, possivelmente por causa de sua militância política. Sua esposa, a escritora Zélia Gattai, escreve em *Jardim de inverno*:

Moramos em Paris quase dois anos, vivíamos felizes até que um dia, sem essa nem mais aquela, fomos postos para fora; nos retiraram o *permis de séjours* e nos deram quinze dias para deixar a França. Não houve explicações, indesejáveis não merecem explicações. [...] o nome de Jorge Amado figurou na lista negra, lista dos perigosos, em todas as fronteiras da França, proibido de entrar no país, impedido de caminhar pelas ruas de Paris, cidade de sua paixão. A interdição foi revogada nos começos de 1965, graças à intervenção do escritor Guilherme Figueiredo<sup>59</sup> — então Adido Cultural do Brasil na França —, que levou o fato ao conhecimento do Ministro da Cultura, André Malraux. [...] A partir daquele ano, as portas da França se abriram novamente para Jorge Amado.

---

<sup>59</sup> Inclusão nossa: Irmão do então militar e futuro ditador brasileiro, João Batista Figueiredo, que governou como presidente do regime militar, de 1979 a 1985.

A Primeira Grande Guerra (1914-1918), as marcas da crise mundial dos anos 30, a Frente Popular, o desenvolvimento do fascismo e do comunismo, as profundas mudanças de pensamento na França do pós-guerra, pareciam impedir que os escritores ficassem neutros. Assim como acontecia no Brasil, a partir dos anos 30, o escritor não concebia manter-se indiferente aos acontecimentos do seu tempo. Precisava assumir posições políticas e ideológicas, utilizar as palavras como “pistolas carregadas”, “atirar” “visando o alvo” (SARTRE, 1989, p.21).

Muitos escritores se destacam, no polissistema francês, nesse período. Nomes como Paul Éluard, Henri Michaux, Jean Giraudoux, André Gide, Jean Paul Sartre, Antoine de Saint-Exupéry e Colette optaram por denunciar a mediocridade da sociedade e da moral, mesmo sem assumir explicitamente uma posição política:

“as melhores obras valem seja pela flexibilidade intelectual da composição (Jean Giraudoux), seja pelo poder do universo evocado (Colette), seja pelo pitoresco das situações e da atmosfera (Paul Morand, Pierre Mac Orlan). Esses romancistas são igualmente estilistas, para não dizer *virtuoses*, confirmadas<sup>60</sup>” (MITTERAND, 1998, p. 307).

Durante este período, o número de traduções de romances brasileiros ainda foi muito tímido, quatro traduções em uma década. Os autores franceses do período entre-guerras desenvolveram uma nova forma de escrever e de denunciar os problemas da sociedade, e, nessa perspectiva, o olhar para autores estrangeiros parecia ficar em segundo plano.

### 5.1.2 A França do pós-guerra

Sabemos que o tempo mínimo para todo o processo tradutório (desde a escolha da obra, aceitação da proposta, tradução propriamente dita e publicação) é de, em média, dois anos. Em virtude disso, não analisaremos apenas a época em que as traduções foram publicadas. Faremos um levantamento dos fatos mais importantes que ocorreram na

---

<sup>60</sup> *Les meilleures de ses oeuvres valent soit par la souplesse intellectuelle de la composition (Jean Giraudoux), soit par la puissance de l'univers évoqué (Colette), soit par le pittoresque des situations et de l'atmosphère (Paul Morand, Pierre Mac Orlan). Ces romanciers sont également des stylistes, pour ne pas dire des virtuoses, confirmés.*

França, nos âmbitos histórico, sociocultural ou literário, que podem ter levado os editores a traduzir não só Graciliano Ramos, mas também outros autores brasileiros, em determinado período. Como veremos mais adiante, o polissistema literário não é o único responsável pela solicitação de tradução, o que ratifica a importância da teoria dos polissistemas para esta pesquisa: a interação dos diferentes sistemas propicia a visibilidade da nossa literatura.

Em 1945, a França é um país arrasado pela guerra, pelos combates e bombardeios, que destruíram cidades, usinas, pontes, estações de trem e mataram mais de 600.000 pessoas. Tem início, então, um período de reconstrução das cidades, da política e da literatura. A Segunda Grande Guerra deixa não só um rastro de ruínas, mas também de transformações profundas de consciência. No início da década de 1950, na França, os movimentos artísticos refletem todo o horror da população frente às calamidades promovidas pela Segunda Guerra. O peso desses acontecimentos históricos vai orientar certos romancistas a se engajarem, exaltando os heróis políticos e guerreiros, a exemplo de André Malraux em *La Condition humaine* (1933) ou *L'Espoir* (1937), Antoine de Saint-Exupéry em *Vol de nuit* (1931) ou *Terre des hommes* (1939), e ainda, Albert Camus em *La Peste* (1947).

No âmbito literário, o século XX é também marcado pela riqueza na profusão de formas populares saídas do século anterior. Dentre os principais autores estão Boileau-Narcejac (*Celle qui n'était plus*, 1952), Léo Malet (*Nestor Burma et le monstre*, 1946), Jean Vautrin (*Canicule*, 1982), Didier Daeninckx (*La mort n'oublie personne*, 1989), Philippe Djian (*Bleu comme l'enfer*, 1983), Jean-Christophe Grangé (*Les Rivières pourpres*, 1998).

Berstein (2001) acredita que França dos anos de 1960 era formada por uma sociedade culturalmente conservadora, que ainda vivia o reflexo das perdas sofridas durante o conflito mundial (1939-1945). Em busca de uma redefinição do seu futuro na Europa em construção, a França, na segunda metade do século XX, é marcada pela descolonização, marcadamente com as guerras da Indochina e da Argélia, iniciada a partir de mais uma crise política, em 1962.

Em 1968, enquanto o Brasil vivia às vésperas do AI-5, num clima muito tenso e de muita luta da esquerda e da juventude contra a ditadura militar, que completava quatro anos, surgia, na França, um movimento estudantil, que, embora sem orientações políticas muito definidas, clamava por mudanças. Em maio de 1968, uma greve geral na França

adquiriu significado e proporções revolucionárias, disparando uma série de greves estudantis, que irromperam em algumas universidades e escolas de ensino secundário em todo o país. Caracterizados por uma vasta revolta espontânea de natureza cultural, social e política, esses acontecimentos deixaram profundas marcas na história contemporânea francesa. Os estudantes denunciavam não apenas a brutalidade e a repressão policial, mas também a guerra do Vietnã e as políticas imperialistas do governo francês e norte-americano.

Em apoio aos estudantes, os operários resolveram entrar em greve e seguir o exemplo das ocupações das universidades. Dentre as principais reivindicações estavam: aumento de salário, redução da jornada de trabalho e aposentadoria aos 60 anos. A greve, que envolveu cerca de 11 milhões de trabalhadores e 60.000 estudantes, estendeu-se por duas semanas e pôs fim ao governo do General de Gaulle. Aquele maio de 68 francês deflagrou transformações sociais, que repercutiram, rapidamente, em vários países da Europa e do mundo.

Assim, com o fim dos fenômenos de guerra, a construção europeia, o fim dos impérios coloniais e as transformações deflagradas após o Maio de 68, a imagem do estrangeiro muda, na França, intensificando, a partir do fim da década de 70, a tradução dos clássicos.

Vale ressaltar, no entanto, que a presença do Brasil, na França, não se restringe à literatura. O cinema e a música já haviam começado a agradar os franceses, a partir da década de 50, ratificando a interferência entre os polissistemas, na aceitação da literatura brasileira na França e em outros países da Europa. A presença do cinema e da música do Brasil pode ter favorecido a descoberta do país e despertado o interesse por sua literatura. Através do cinema, a França descobriu um outro Brasil, um país em preto e branco, da miséria, da vida dura, das diferenças sociais, das agruras do nordestino, com os filmes de Glauber Rocha, Ruy Guerra e Nelson Pereira dos Santos, amplamente divulgados nos circuitos cineclubes e considerados revelações do festival de Cannes.

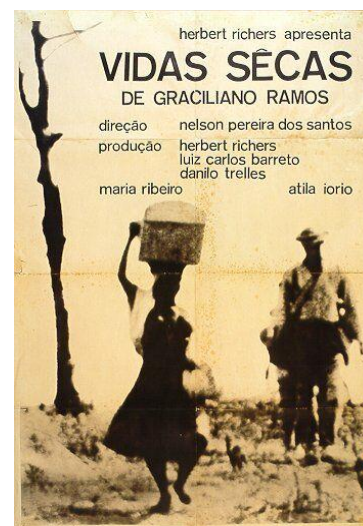
Com o advento do Cinema Novo, o diálogo entre cinema e literatura se intensifica. Essa busca na literatura brasileira de uma “resposta para os problemas sociais e estéticos que inquietavam a geração dos anos 30” (OLIVEIRA, 2004, p.71) faz com que o Brasil seja também “descoberto” por outros países. No caso particular da França, o primeiro filme brasileiro conhecido foi *O Cangaceiro*, do cineasta Lima Barreto, em 1953, sobretudo, graças à canção do filme, “Olê muié rendeira”. *O Cangaceiro* ganhou o prêmio

de melhor filme de aventura e de melhor trilha sonora no festival de Cannes de 1953. O sucesso levou-o para mais de 80 países. Só na França, ficou cinco anos em cartaz. Por toda essa repercussão, acreditamos que o filme tenha tido importância fundamental na fixação da imagem do Nordeste, ou melhor, de certa imagem do Nordeste caracterizada pela reprodução de imagens estereotipadas da região.

Contudo, para o grande público, o Brasil tornou-se mais conhecido através de *Orfeu Negro*, do francês Marcel Camus, Palma de Ouro em Cannes, em 1959. O filme ganhou, também, o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1960<sup>61</sup>, o Globo de Ouro e o prêmio BAFTA, no Reino Unido. Baseado na peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, *Orfeu Negro* traz, na trilha sonora, composições de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, dois mestres da nossa música que contribuíram, também, para o sucesso da Bossa Nova, em todo o mundo, a partir de 1962.

O novo gênero musical firmou-se, no Brasil, no início dos anos 60, com composições de Tom Jobim. Sobretudo graças a canções como “Garota de Ipanema” e “Desafinado”, interpretadas por João Gilberto e pelo saxofonista americano Stan Getz, a Bossa Nova ficou conhecida e foi difundida nos EUA, na América Latina e na Europa. O disco *Getz & Gilberto* foi um dos mais vendidos no mundo, na época.

Também em 1962, o filme *O Pagador de Promessas*, dirigido por Anselmo Duarte, consagrou-se como o primeiro filme brasileiro a receber o principal prêmio de Cannes. Dois anos depois, em 1964, foi lançado, com muito sucesso, o filme *Vidas Secas*, que recebeu o prêmio OCIC (Organização Católica Internacional do Cinema) e o prêmio do cinema de arte. Foi considerado o melhor filme do ano de 1965 pela Resenha de Cinema de Gênova, foi indicado à Palma de Ouro em Cannes e foi o único filme brasileiro a ser indicado pelo *British Film Institute* como uma das 360 obras fundamentais em uma cinemateca. Além disso, o filme *Vidas Secas* obteve inúmeras críticas elogiosas e três prêmios no festival de Cannes de 1964: melhor filme para a juventude; melhor filme para artes e ensaios; láurea do instituto católico da indústria cinematográfica.



Pôster de divulgação do filme *Vidas Secas*

<sup>61</sup> Como o diretor era francês o prêmio foi para a França.

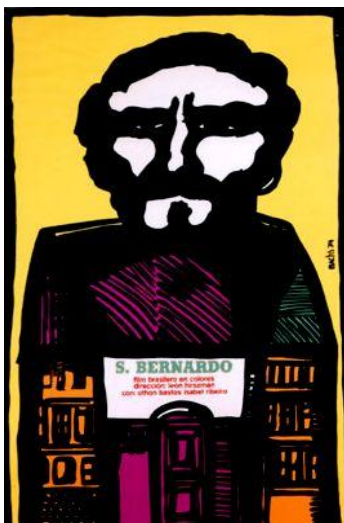


O cinema contribui, sem dúvida, para a divulgação e aceitação dos romances de Graciliano Ramos no polissistema francês. Prova disso é que a publicação da tradução do romance para o francês aconteceu em 1964, mesmo ano do lançamento do filme, sucesso de público e crítica. Mesmo se considerarmos o tempo necessário que envolve todo o processo tradutório, não se trata aqui de uma “feliz coincidência”. É preciso lembrar que, a partir de 1967, destacam-se os filmes de Glauber Rocha *Terra em Transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Essa relação entre cinema e literatura começou, segundo Marinyse Prates de Oliveira (2004), quase que simultaneamente à invenção da imagem em movimento e possui uma rica história, contribuindo para a diluição de fronteiras demarcatórias entre o erudito e o popular, o original e o derivado. Ainda segundo a autora, os meios de comunicação de massa constituem “importante alavanca para as profundas transformações ocorridas no panorama social, cultural e artístico dos dois últimos séculos, e suas consequências não cessaram de produzir efeitos até nossos dias” (OLIVEIRA, 2004, p.65).

O cinema contribui para a popularização de nossas obras canônicas na medida em que alcança um número muito maior de expectadores, e pode ter, também, fundamental importância na divulgação e aceitação de nossos autores no exterior, como acreditamos ser o caso de Graciliano Ramos.

No entanto, o projeto cultural e estético proposto pelo Cinema Novo veio a colidir com a repressão do regime militar brasileiro, sendo a tradução intersemiótica de *S. Bernardo* (1971) um exemplo da violenta censura sobre as obras traduzidas para o cinema. O filme ficou retido durante sete meses no departamento de censura federal e só foi liberado, sem cortes, graças à persistência do seu diretor, Leon Hirszman.



Graciliano Ramos tem, portanto, em 1971, seu segundo romance traduzido para o cinema. O filme recebeu o prêmio especial de cinema da Associação Paulista de Críticos de Artes e o troféu Margarida de Prata da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Recebeu, ainda, o prêmio de melhor ator (Othon Bastos) no Festival de Gramado, o Prêmio Air France, de 1973, como melhor filme, diretor (Leon Hirszman), ator (Othon Bastos) e atriz (Isabel Ribeiro), além do Coruja de Ouro de melhor diretor e atriz coadjuvante (Vanda Lacerda). O filme *São Bernardo* marca o que muitos

críticos consideram “o ressurgimento do cinema nacional<sup>62</sup>”. Além de críticas elogiosas, o filme foi um grande sucesso de bilheteria e recebeu o “prêmio de aquisição”: foi o mais comprado para ser utilizado nos cursos de literatura brasileira no exterior. Em 1986, é publicada, na França, a tradução do romance *S. Bernardo*.

No Brasil, Graciliano Ramos teve *Memórias do cárcere* traduzido para o cinema, em 1984. O filme foi sucesso de crítica e ganhou prêmios no Festival de Havana e de Cannes. Seu lançamento foi amplamente divulgado nos jornais da época, destacando-se, nos artigos, não só a figura de Graciliano Ramos, mas também a do seu tradutor para o cinema, Nelson Pereira dos Santos. Podemos, portanto, inferir que a tradução para o cinema das três obras de Graciliano Ramos contribuiu para a publicação de suas traduções no polissistema francês.



Pôster de divulgação do filme *Memórias do*

Aqui, julgamos importante retomar a Teoria dos Polissistemas desenvolvida por Even-Zohar (1990), estudioso se propõe a investigar as relações e a interferência entre os diferentes sistemas, bem como os processos de mudança provocados por pressões do centro para a periferia e vice-versa. Através desta visão da literatura, pode-se compreender a razão de determinados sistemas ocuparem a posição central em detrimento dos que estão na periferia, identificar os interesses, valores e estratégias utilizados nesse processo.

O processo tradutório é, então, considerado parte ativa de um sistema literário principal, sobre o qual intervém uma série de forças, competindo constantemente pela posição dominante (centro). Ao pensar em Graciliano Ramos, por exemplo, temos um autor canônico no polissistema literário brasileiro, que, ao ser deslocado para o polissistema literário francês, perde seu *status*, e passa a ocupar uma posição periférica. Salientamos, contudo, que as relações entre centro e periferia estão cada vez mais instáveis, cabendo uma relativização à proposta por Even-Zohar numa contemporaneidade de relações estreitas e rapidamente intercambiáveis.

Como já observado por Even-Zohar (1999) a dinâmica dos polissistemas cria alguns pontos de inflexão, ou seja, momentos históricos em que os modelos adotados já não são aceitos ou apreciados; nestes períodos a literatura traduzida pode ocupar uma

<sup>62</sup> Informações retiradas dos recortes de jornal que fazem parte do acervo do autor.

posição central, mesmo em se tratando de literaturas hegemônicas, como é o caso da francesa. Um bom exemplo disso é o surgimento do chamado *boom* da literatura latino-americana.

O processo de ruptura e renovação da narrativa latino-americana face ao romance tradicional e realista tem início na década de vinte, mas o seu ápice se dá na década de 60 com o chamado *boom* da literatura latino-americana. O *boom* foi motivado não só pela qualidade das obras, mas também por uma série de fatores externos sejam eles publicitários, econômicos, políticos ou ideológicos<sup>63</sup>. De certo modo, o *boom* foi favorecido pelo esgotamento do romance na Europa, enquanto forma narrativa construída no período do pós-guerra. O espaço de renovação e invenção literária acabou sendo preenchido pelos escritores latino-americanos.

No início dos anos 60, foram produzidos vários romances, que, com o apoio difusor das editoras, os prêmios obtidos, a influência da mídia e a qualidade dos textos literários, obtiveram sucesso comercial e visibilidade mundial. Essa aparição simultânea em diferentes países de uma série de romancistas e obras com qualidade inegável, proporcionou a escritores latino-americanos como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Donoso e Octavio Paz (na poesia), tornarem-se conhecidos e valorizados na Europa e no mundo, sendo responsáveis pela mudança de paradigma literário. Cortázar, por exemplo, apresentou ao mundo o romance como jogo de montar, *O jogo da amarelinha*, em 1963; e, García Marquez, o maior nome vivo da literatura latino-americana, publicou, em 1967, *Cem Anos de Solidão*, considerado um marco da literatura latino-americana e exemplo único do realismo fantástico. O romance foi traduzido para mais de trinta e cinco línguas e já ultrapassou a marca de trinta milhões de cópias vendidas, tendo, além disso, rendido ao autor o prêmio Nobel de literatura, em 1982.

Poderíamos, em um primeiro momento, afirmar que o Brasil não fez parte do *boom*. Mas tal suposição é logo derrubada, quando nos lembramos da figura de Jorge Amado. Segundo Danny Romero<sup>64</sup>, o escritor baiano foi um representante e difusor do novo romance latino-americano, tendo sido um dos primeiros e maiores beneficiados desse

---

<sup>63</sup> Como nosso objetivo não é discutir os pormenores do chamado boom da literatura latino-americana, não analisaremos os detalhes que motivaram o seu surgimento. Faremos apenas um levantamento dos pontos que consideramos mais pertinentes nossa análise.

<sup>64</sup> Em sua dissertação de mestrado intitulada “Jorge Amado e o Novo Romance Latino-americano: hibridismo cultural em *Dona Flor e seus dois maridos* e *O sumiço da santa*”, ainda no prelo, gentilmente cedida pelo autor.

*boom*, visto que, desde antes da década de sessenta, seus romances já eram traduzidos em diferentes línguas, com tiragens sem precedentes no Brasil. Além disso, a contribuição de Jorge Amado não se restringiu apenas à sua obra traduzida. A divulgação que o escritor fez de romances e escritores latino-americanos, a exemplo de Rómulo Gallegos, Enrique Amorim e Jorge Icaza, certamente tem influência direta no *boom*.

Lembramos, contudo, que o Brasil só se beneficiou do *boom* de vendas das literaturas latino-americanas, no final da década de 60. O golpe militar de 64, período em que o Brasil encontrava-se fechado sobre si mesmo, e a expulsão de Jorge Amado da França no início dos anos 60, influenciaram o baixo número de traduções de autores brasileiros na época. Como observou Torres (2004), foi apenas nos anos de 69-70 que o Brasil começou a figurar, com frequência, nos jornais franceses. Com o retorno de Jorge Amado, em 1965, o *boom* e toda a influência da música e do cinema brasileiros, o Brasil começou a se destacar no polissistema francês. Outros escritores canônicos brasileiros, a exemplo de Graciliano Ramos, começaram (ou recomeçaram) a ser traduzidos no mundo ocidental a partir desse período.

Nos anos 80, percebe-se um trabalho das editoras francesas de tradução e (re)tradução dos grandes nomes da nossa literatura, dentre os quais, Machado de Assis, quase toda a obra de Clarice Lispector, os principais títulos de João Guimarães Rosa, sob a batuta da então recém-criada *Éditions Métailié*, dedicada à difusão da nossa literatura. O fato de haver coleções exclusivamente brasileiras ou latino-americanas pode, em um primeiro momento, fazer acreditar que há uma abertura do mercado editorial francês para essas novas formas de escrita. Contudo, uma análise mais detalhada, nos permite observar o caráter restritivo dessa prática de inserção em coletâneas, uma vez que a participação dos nossos romances em coleções fixa reduz a sua entrada em outros tipos de publicação.

A França começou, então, a verdadeiramente se abrir para o estrangeiro. Diversas iniciativas privadas e institucionais incentivaram os editores a publicar obras brasileiras a partir do evento das *Belles Étrangères*, em 1987. Não podemos deixar de mencionar, também, que a presença dos exilados brasileiros na França, até o início dos anos 80, contribuiu sobremaneira para a sensibilização dos intelectuais franceses, com relação às questões brasileiras, levando-os a se interessar pela nossa literatura.

Como comentamos, Graciliano Ramos não era conhecido do grande público francês e não figurava com frequência na mídia francesa, levando os próprios franceses a reconhecerem a pouca visibilidade de sua obra no sistema literário do seu país: “ocupando

um lugar de destaque na literatura brasileira contemporânea, a obra de Graciliano Ramos tem, contudo, pouca visibilidade<sup>65</sup>. Contudo, surpreendentemente, em todas as ocasiões em que é citado, Graciliano Ramos é aclamado como “o mais importante romancista brasileiro<sup>66</sup>” (*Sud Ouest* 22/03/1998; *Le Monde* 1986), ou ainda como, “um escritor de grande amplitude, sem dúvida o mais diverso e profundo que o Brasil moderno deu ao mundo<sup>67</sup>” (*Le Figaro* 29/06/1992). Nesse mesmo artigo, Graciliano Ramos é considerado “um escritor com horizontes vastos, exteriores e interiores, claros e ambíguos<sup>68</sup>”.

## 5.2 TRADUZIR GRACILIANO RAMOS

Traduzir certos aspectos de uma cultura em outra, não consiste jamais no exercício de meras substituições. Implica reconstruir a imagem que cada tradutor tem, de sua cultura e da cultura do Outro, o que, evidentemente, afeta sua interpretação, até mesmo de elementos aparentemente “simples”, mas carregados de imagens distintas.

Traduzir o “Velho Graça” é ainda mais difícil, se levarmos em consideração que as expressões e termos por ele utilizados são típicos de sua região e dificultam a compreensão dos leitores/tradutores que estão fora do contexto do agreste alagoano. Segundo o próprio autor, essa dificuldade advém das diferenças linguísticas e culturais existentes entre a linguagem do matuto e a dos homens letrados. Se para um homem das letras seria difícil compreendê-lo, essa dificuldade torna-se ainda mais acentuada, quando pensamos na tradução dos romances de Graciliano Ramos para o francês. Encontramos a confirmação desse fato, em algumas de suas cartas a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro, nas quais se dispõe, insistentemente, a explicar certas expressões regionais presentes em *S. Bernardo*:

*S. Bernardo* tem centenas de locuções regionais, coisas do Nordeste que não figuram na língua dos livros. Caso o senhor ache necessário, pode

---

<sup>65</sup> Informação retirada de artigo do jornal *Le Monde* de janeiro de 1986 : *occupant une place de premier plan dans la littérature brésilienne contemporaine, l'œuvre de Graciliano Ramos demeure néanmoins mal perçue.*

<sup>66</sup> *...le romancier nordestin le plus important. »*

<sup>67</sup> *Graciliano Ramos a été un écrivain de grande ampleur, sans doute le plus divers et le plus profond que le Brésil moderne ait donné au monde.*

<sup>68</sup> *Un écrivain aux horizons très vastes, extérieurs et intérieurs, clairs et ambigus.*

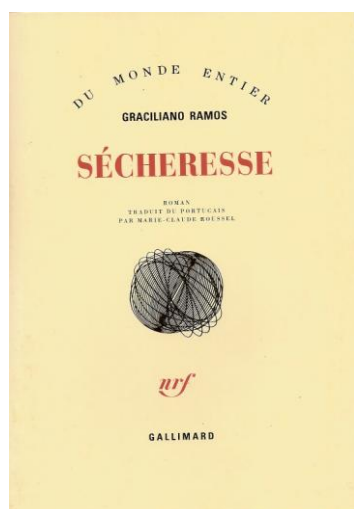
mandar-me uma lista de palavras e frases desconhecidas, que eu lhe enviarei as formas correspondentes neste horrível português que infelizmente ainda usamos. (MAIA, 2008, p. 23)

Insisto no oferecimento que lhe fiz. Há ali umas expressões regionais que talvez não sejam entendidas, mesmo por uma pessoa que saiba português como você. Não me refiro, é claro, a tradutores que acham que jaca é arbusto. Coitado do Jorge. (MAIA, 2008, p.60)

[...] estou às suas ordens para qualquer consulta que deseje fazer-me a respeito da significação de certas expressões regionais. Pode, querendo mandar-me uma lista das dificuldades que encontrar. Eu já tinha dito ao Garay que isto me parecia indispensável a quem quisesse realizar um trabalho honesto. (MAIA, 2008, p. 125)

### 5.2.1 *Sécheresse* (1964)

Capa da segunda edição



A primeira tradução de *Vidas Secas*, sob o título de *Sécheresse*, aparece, na França, como vimos anteriormente, em 1964, integrando uma coleção dedicada à América Latina, *La Croix du Sud* das Edições Gallimard. A segunda edição, utilizada nesta pesquisa, data de 1989 e faz parte da coleção *Du Monde Entier*, bem como grande parte dos romances brasileiros traduzidos pela Gallimard. A capa padrão da coleção traz o nome do tradutor logo abaixo do título, o que não é comumente encontrado em traduções.

*Vidas Secas* foi traduzido para o francês por Marie-Claude Roussel, no mesmo ano do lançamento do filme de Nelson Pereira dos Santos. Embora tenhamos tentado, insistentemente, estabelecer contato com a tradutora, não obtivemos sucesso e, como não encontramos outras traduções de romances brasileiros feitas por ela, somos levadas a supor que a tradutora foi convidada ou indicada a traduzir, especialmente, *Vidas Secas*.

O lançamento da tradução teve atenção especial no *le Figaro littéraire*, sendo classificado como um romance “despojado, emocionante” no qual o Graciliano Ramos “nos leva a encontrar a desgraça na luta quotidiana pela vida.”<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Informações foram retiradas do IEB, no *Jornal do Rio de Janeiro* de 21 de março de 1964.

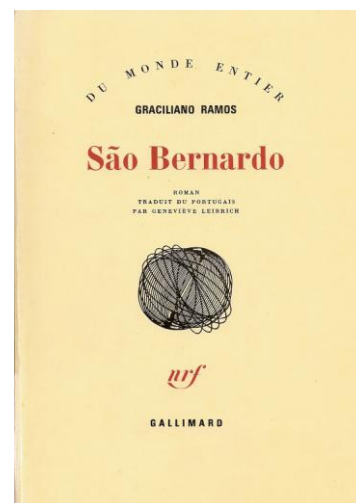
...dépouillé, attachant [ ...] nous amène à rencontrer le malheur dans la lutte quotidienne pour la vie.

Sua tradução traz, no início, uma nota preliminar na qual a autora tenta explicar ao leitor francês o *locus* ficcional do romance, o sertão alagoano, acompanhado de uma breve biografia do autor e do contexto histórico da época em que o romance foi escrito. No intuito de tornar o texto mais compreensível, a tradutora opta, ainda, por incluir, ao final do livro, um glossário com vinte e quatro entradas, em sua maioria nomes de plantas pertencentes à região do sertão. Há, ainda, a presença de duas notas de rodapé, para explicar o sentido, em português, de dois termos traduzidos. A primeira explicita que “A légua brasileira é de 6 quilômetros<sup>70</sup>”; e, a segunda, que o significado de *Hiver* (Inverno), título do sétimo capítulo do romance: “Época das chuvas, quer dizer, no Nordeste, entre fim de novembro e maio<sup>71</sup>”.

### 5.2.2 São Bernardo (1986)

*S. Bernardo e Angústia*, como comentamos antes, fazem parte da *Coleção de Obras Representativas* da UNESCO, que, por todas as características já explicitada, configura-se como uma referência para os editores que buscam textos fundamentais para reeditar<sup>72</sup>.

No caso específico de *S. Bernardo*, terceiro livro de Graciliano Ramos traduzido para o francês, foi-nos gentilmente apresentada pela neta do escritor, Elizabeth Ramos, correspondência das *éditions Albin Michel* dirigida a D. Heloísa Ramos, viúva do escritor, na qual os editores explicitam as razões da recusa em publicar a tradução de *S. Bernardo* para o francês. A carta data de 1961, período em que o mesmo romance foi traduzido em outros países, com relativo sucesso. Na carta, a editora começa exaltando a qualidade da obra e encerra, recusando a tradução, pois, de acordo sua avaliação,



<sup>70</sup> « La lieue (légua)brésilienne est de 6 kilomètre ». (p.13)

<sup>71</sup> « Époque des pluies, c'est-à-dire, dans le Nord-Est, entre fin novembre et mai ».

<sup>72</sup> Informações retiradas do site da UNESCO.

[...] há um problema e uma situação que parecem especificamente brasileiros e sem um verdadeiro alcance universal; a obra, merecendo a devida atenção, não parece tão importante para que a sua tradução seja aconselhada [...] <sup>73</sup> (*rapport* - éditions Albin Michel, 1961)

Mesmo elogiando a obra, a editora acrescenta que, apesar da possibilidade de inclusão do romance no programa da coleção de literatura estrangeira, “o programa está tão sobrecarregado que fomos levados a recusar esse empreendimento, além disso, as previsões de venda pareciam bem incertas <sup>74</sup>”.

Fica claro, aqui, que o mesmo conteúdo cultural foi interpretado de diferentes maneiras, em diferentes países, devido a circunstâncias particulares. Retomamos, aqui, a teoria dos polissistema para ratificar a importância do contexto sócio-histórico e cultural na aceitação/solicitação de uma tradução em determinada cultura: “as traduções não devem ser analisadas isoladamente, mas dentro de um sistema em que existem fatores que regem a seleção desses textos” (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 125). Lembramos que, no período de 1959 a 1969, Jorge Amado deixou de ser traduzido, levando-nos a supor que os acontecimentos históricos da época não favoreceram a tradução desses dois escritores, ou dos escritores brasileiros de forma geral.

Apesar de sua tradução não ter sido acolhida nos anos 60, no início dos anos 80, mesmo sem grandes expectativas de vendas, as editoras *Gallimard* solicitam, a D. Heloísa Ramos, autorização para traduzir *S. Bernardo*. O romance foi publicado em 1986, período no qual se percebe um trabalho das editoras francesas de recuperação do tempo perdido, traduzindo os clássicos da nossa literatura. Salientamos que *Vidas Secas* já havia sido publicado, e três filmes – *Vidas Secas* (1963), *S. Bernardo* (1971) e *Memórias do Cárcere* (1984), já haviam sido lançados, premiados e aclamados pela crítica. O fato comprova não apenas que a tradução responde a necessidades do polissistema receptor que se modificam no tempo e no espaço, mas também, a interferência entre os diferentes polissistemas na aceitação de determinado autor ou literatura.

---

<sup>73</sup> « [...] il y a là un problème et une situation qui paraissent spécifiquement brésiliens et sans vraie portée universelle; l'oeuvre, tout en méritant l'attention, ne semble quand même pas assez importante pour que sa traduction puisse être conseillée ». (*rapport* - éditions Albin Michel, 1961)

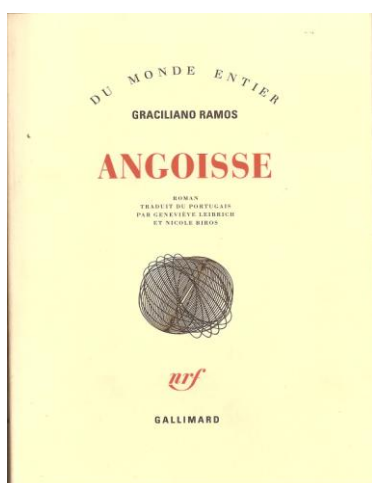
<sup>74</sup> « ...ce programme est si chargé que nous avons été amenés à renoncer à cette entreprise, les prévisions de vente paraissant d'autre part assez incertaines ». (Ibid.)



*S. Bernardo* foi traduzido por Geneviève Leibrich<sup>75</sup>, em 1986. Apesar de não conseguirmos contato com a tradutora, sabemos que traduz também do italiano, do inglês e do russo. Além de Graciliano Ramos, traduziu outros escritores de língua portuguesa para o francês, entre eles, Saramago, Lobo Antunes, Machado de Assis e Silviano Santiago.

*S. Bernardo* teve seu título preservado em francês pela tradutora (ou por sugestão do editor). Da tradução francesa do romance não constam prefácio, notas introdutórias ou glossário, com o intuito de fornecer ao leitor informações consideradas indispensáveis pela tradutora de *Vidas Secas*, Marie-Claude Roussel, e, possivelmente, por alguns editores. A única estratégia utilizada pela tradutora, para explicar algumas palavras desconhecidas do público francês, foi o uso de notas de rodapé, três no total: a primeira para explicar a palavra ‘caboclos’ (“mestiço de branco e índio<sup>76</sup>”); as outras duas para explicar duas palavras mantidas em português: ‘bicheiro’ (“agente do jogo do bicho, loteria clandestina fundada sobre representações de animais<sup>77</sup>”) e ‘bandeirantes’ (“No século XVII, primeiros exploradores particulares do sertão brasileiro<sup>78</sup>”).

### 5.2.3 *Angoisse* (1992)



*Angústia* foi traduzido apenas em 1992, sob o título de *Angoisse*, por Geneviève Leibrich (tradutora de *S. Bernardo*) e Nicole Biros, ambas francesas. Juntas traduziram muitos clássicos de língua portuguesa e da literatura russa para as *Éditions Métailiés*<sup>79</sup>.

A exemplo do que aconteceu na tradução de *S. Bernardo*, não constam, em *Angoisse*, notas introdutórias ou glossário. A estratégia escolhida pelas tradutoras para a explicitação de termos não traduzidos é a utilização de notas

<sup>75</sup> Tentamos inúmeros contatos com Geneviève Leibrich, por e-mail e cartas, solicitando uma entrevista, ou ao menos, o preenchimento de um questionário com dez questões sobre o processo de tradução dos dois romances de Graciliano Ramos traduzidos por ela, porém, não obtivemos resposta.

<sup>76</sup> “*Métis de Blanc et d’Indiens*”. (p.12)

<sup>77</sup> « *Agent du jeu de bicho, loterie clandestine fondée sur des représentations d’animaux* ». (p.39)

<sup>78</sup> « *Au XVII<sup>e</sup> siècle, premiers explorateurs privés du sertão brésilien* ». (p.169)

<sup>79</sup> Alguns dos autores já citados anteriormente e, acrescenta-se, Clarice Linspector e Lídia Jorge.

de rodapé, treze no total. Três delas para explicitar alguns nomes não traduzidos de plantas: ‘Jaboticaba’ (“pequena fruta de cor preta da jaboticabeira – *Myrcinia cantiflora*<sup>80</sup>”), ‘*caesalpinia*’ (“nome latino da catingueira, arbusto da família das leguminosas<sup>81</sup>”) e ‘Juazeiro’ (“árvore do sertão nordestino – *Zizyphus joazeiro*<sup>82</sup>”).

As tradutoras optam, ainda, por explicitar termos típicos da região do sertão nordestino, comumente empregados por Graciliano Ramos, em sua obra: ‘cangaceiros’ (“bandidos do sertão nordestino, vivendo em grupos e atacando os proprietários rurais<sup>83</sup>”) e ‘capoeira’ (“luta atlética brasileira remontando aos tempos da escravidão, proibida no início do século XX, mas que sobreviveu e se tornou uma prática esportiva com regras bem estabelecidas<sup>84</sup>”).

São usadas quatro notas para advertir o leitor da existência de termos em língua estrangeira, no texto de Graciliano Ramos: ‘*lorgnon*’ (aparece duas vezes), ‘*limousine*’ e ‘*good-bye*’.

São acrescentadas, ainda, quatro notas: a primeira para explicitar o estado de ‘Alagoas’ (“região do Nordeste do Brasil cuja capital é Maceió<sup>85</sup>”); a segunda, para explicar a palavra ‘*cabocle*’ (“Mestiço de branco e índio<sup>86</sup>”) que, apesar de traduzida, não deve ser muito conhecida dos franceses; a terceira foi utilizada para explicar que o trecho em destaque refere-se ao “Hino à República”; e, por fim, uma outra nota para explicitar que a data 1888 refere-se à abolição da escravatura no Brasil.

---

<sup>80</sup> « *Petit fruit de couleur noire de La jaboticabeira - Myrcinia cantiflora* ». (p.12)

<sup>81</sup> « *Nom du latin de la catingueira, arbuste de la famille des légumineuses* ». (p.15)

<sup>82</sup> « *Arbre du sertan nordestin – Zizyphus joazeiro* ». (p.19)

<sup>83</sup> « *Bandits du sertan nordestin, vivant en groupes et s’attaquant aux propriétaires terriens* ». (p.34)

<sup>84</sup> « *Lutte athlétique brésilienne remontant aux temps de l’esclavage, interdite au début du XX<sup>e</sup> siècle mais qui a survécu et est devenue une pratique sportive aux règles bien établies* ». (p.146)

<sup>85</sup> « *Région du Nord-Est du Brésil dont la capitale est Maceió* ». (p.54)

<sup>86</sup> « *Métis de Blanc et d’Indiens* ». (p.68)

## 6 DIÁLOGOS INTERCULTURAIS: GRACILIANO RAMOS AUTOR TRADUZIDO

### 6.1 TRADUZINDO GRACILIANO RAMOS

Nos três romances de Graciliano Ramos aqui estudados percebem-se traços de um falar sertanejo, bem próximo do contexto no qual o autor está inserido: o sertão alagoano. O escritor, que relia à noite o que havia escrito durante o dia, para suprimir os exageros e reduzir a produção à metade, entrega, ao seu leitor/tradutor um texto literário com períodos simples, sem excessos, marcado pela presença do regionalismo refletido, não apenas na temática, mas também nas expressões empregadas ao longo dos romances.

A dificuldade de leitura, sobre a qual comentava Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, advém das diferenças culturais existentes entre o matuto e os homens letrados. Os signos linguístico-culturais, utilizados em seus romances, geram estranhamento para os leitores pertencentes a outra cultura e dificultam ainda mais a tradução. Na condição de leitor, o tradutor vê-se diante de um texto escrito em um “brasileiro encrascado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade”, repleto de elementos da fauna e flora brasileira, de um vocabulário por vezes chulo e de “expressões inéditas”.

Diante dessa particularidade, surge a curiosidade quanto às soluções para a tradução de elementos culturais tão marcantes na obra de Graciliano Ramos, uma vez que sabemos que traduzir não é apenas transpor elementos linguísticos de uma língua para outra, implicando um processo de criação que envolve contexto, condições de produção e cultura, isto é, um espaço instável de passagem entre as línguas, de travessia de identidades, de desestabilização das referências culturais. Cabe, no entanto, lembrar que, de acordo com Jakobson (1969), a ausência de certos processos gramaticais na língua para a qual se traduz, nunca impossibilitará a realização da tradução, pois toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente.

Na tentativa de responder à curiosidade, analisaremos as traduções para o francês de três dos romances de Graciliano Ramos – *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*. Por se tratar de um *corpus* extenso, optamos por restringir a análise a dois pontos

considerados bastante presentes na literatura de Graciliano Ramos e que podem oferecer grande dificuldade à tarefa do tradutor:

- A linguagem concisa
- O uso de palavras e expressões regionais

#### 6.4.1 A tradução de *Vidas Secas*

Como vimos, a tradução de *Vidas Secas*, sob o título de *Sécheresse*, data de 1964, e foi realizada por Marie-Claude Roussel. Uma das principais características do romance é a secura das relações, das palavras e da própria narrativa. Sua tradução, de maneira geral, é marcada pela utilização de uma linguagem mais culta, possivelmente, para adaptar o texto ao gosto francês, como acontecia com as *Belles Infidèles*.

Há, na tradução, a preferência pela preservação de palavras em português que se restringem à flora. Como esses nomes de plantas muitas vezes não existem em francês, é difícil para o leitor francês imaginar a que tipo de planta o autor se refere. Como podemos observar nos exemplos a seguir:

	Marie-Claude Roussel	Graciliano Ramos
1	Le feuillage des <i>juazeiros</i> leur apparut au loin à travers les branches dépouillées et la maigre broussaille de la <i>catinga</i> . (p.13)	A folhagem dos <u>juazeiros</u> apareceu longe, através dos galhos pelados da <u>catinga</u> rala. (p.9)
2	Il s'était installé dans la maison, car Il fallait crever quelque part; et jour après jour il avait mâché des racines <i>d'imbu</i> et des graines de <i>mucunã</i> . (p.29)	Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de <u>imbu</u> e sementes de <u>mucunã</u> .(p. 19)
3	Il regarda les <i>quipás</i> , les <i>mandacarus</i> et les <i>chique-chique</i> . Il était plus vigoureux que tout ça; il était comme les <i>catingueiras</i> et les <i>baraunas</i> ...(p.30)	Olhou as <u>quipás</u> , os <u>mandacarus</u> e os <u>xiquexiques</u> . Era mais forte que tudo isso, era como as <u>catingueiras</u> e as <u>baraúnas</u> . (p. 19)

A decisão de estrangeirização contraria a tendência corrente na França e em outros países hegemônicos como a Inglaterra, de se produzirem traduções fluentes, dando ao leitor a impressão de ter sido o texto escrito em ou por um francês. Quando muito, a inserção de algumas palavras em língua estrangeira, servia apenas para dar ao texto a *couleur locale*, proporcionando ao leitor um deslocamento para outra realidade, bem diferente da sua. A opção pela estrangeirização, nos exemplos acima, talvez seja reflexo da posição que o Brasil ocupava na mídia francesa nos anos 60 com a bossa nova, o cinema novo e todo o misticismo de Jorge Amado. A preservação dos termos em português remete à *couleur locale* de um país exótico, que começava a ser “descoberto” pelo polissistema francês.

Para suprir a falta de “equivalentes”, em língua francesa, para termos da flora e da fauna do sertão nordestino brasileiro, Marie-Claude Roussel insere, ao final do livro, um glossário com vinte e quatro entradas, como por exemplo: Sertão: *intérieur du pays demeuré primitif et sauvage. En somme ce que nous appelons la brousse. Le mot sertão est parfois employé inexactement pour désigner un aspect particulier de végétation aride.*

Apesar de estrangeirizar, preservando os termos em português, a estratégia preferida de Marie-Claude Roussel é a domesticação, aproximando-se do leitor francês, através de termos e estilo mais familiares. A opção comprova que a dicotomia construída por Venuti, e já discutida anteriormente, não é constituída por itens excludentes:

	<b>Marie-Claude Roussel</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
4	Il passa son fusil a môme Vitoria, pris son fils sur les épaules, se releve, saisit les petits bras qui pendaient sur sa poitrine, minces comme les <u>baguettes</u> . (p.15)	Entregou a espingarda a sinha Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como <u>cambitos</u> . (p.11)
5	Le coq battait des ailes, les <u>chèvres</u> bêlaient dans <u>l'étable</u> . On entendait les cloches des vaches. (p.50)	O galo batia as asas, os <u>bichos</u> bodejavam no <u>chiqueiro</u> , os chocalhos das vacas tiniam.(p.34)

No exemplo 4, temos a supressão do adjetivo *moles* e a tradução de *cambitos* por *baguettes*, possivelmente, para aproximar o texto daquilo que o leitor francês conhece. A utilização da palavra *môme* desloca o leitor francês para um contexto mais rural em uma tentativa da tradutora de se aproximar do romance escrito em zona rural. No exemplo 5, há

uma redução do campo semântico *bichos*, que não se refere mais a qualquer bicho terrestre, apenas às cabras.

A domesticação não se resume apenas à substituição de elementos mais próximos do contexto cultural do leitor francês. Como podemos perceber nos exemplos abaixo, o estilo direto do texto fonte dá lugar a um texto caracterizado pela inclusão de elementos explicativos e orações adjetivas, movimento contrário ao percebido quando analisamos a tradução feita por Graciliano Ramos:

	Marie-Claude Roussel	Graciliano Ramos
6	Ils se trouvaient dans la cour d'une ferme <u>où il n'y avait plus rien de vivant.</u> (p.18)	Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. (p.12)
7	...et le héros <u>de l'aventure</u> n'était, maintenant, plus qu' <u>un pauvre homme se débattant dans les contradictions.</u> (p.102)	...o herói tinha-se tornado humano e contraditório. (p.68)
8	Il bégayait: - "Mon Jacquot". C'est tout ce qu'il savait dire. <u>Il est vrai qu'il savait aussi aboyer comme Baleine et qu'il singeait Fabiano en poussant le cri des bouviers.</u> (p.64)	Gaguejava: - "Meu louro." Era só o que sabia dizer. Fora isso, aboiava arremendando Fabiano e latia como Baleia. (p.43)
9	Et <u>la poule noire et blanche</u> , qui avait fini dans le ventre du renard? <u>Et il fallait que ce soit justement</u> la noire et blanche, la plus grasse. (p.67)	Não era que a raposa tinha passado no rabo a galinha pedrês? Logo a pedrês, a mais gorda. (p. 45)
10	<u>Il fallait avouer que</u> l'on avait du mal à s'étendre sur ces planches, <u>qui ressemblaient plus à un dessus de garde-manger qu'à un lit.</u> (p.101)	Realmente o jirau de varas onde se espichavam era incômodo. (p.68)

No exemplo 6, Marie-Claude Roussel opta por transformar um período simples em composto, ao incluir uma oração relativa. No exemplo 7, o adjetivo 'contraditório' dá lugar a uma oração. No exemplo 8, percebemos a explicação do verbo *aboiar* e a modificação das estruturas do período, para deixar o texto "mais francês". No exemplo 9, há uma inversão na primeira oração e a utilização da explicação da palavra *pedrês* para caracterizar a *galinha carijó*. Há ainda a inclusão de orações, para introduzir a segunda frase. No exemplo 10, a tradutora optou pela explicação e por acréscimos de elementos introdutórios.

Percebe-se, também, em muitos momentos, uma preferência por diferentes recursos explicativos, no sentido de torná-los compreensíveis para o leitor francês caracterizando, mais uma vez, uma escolha contrária àquela feita por Graciliano Ramos, quando na posição de tradutor, e ratificando a impossibilidade ou dificuldade de desvencilhamento do tradutor de seu estilo, para seguir o estilo de outro.

	Marie-Claude Roussel	Graciliano Ramos
11	...jaillissait la tête plate <u>des serpents jararaca</u> . (p.90)	...surgiam cabeças chatas de <u>jararacas</u> . (p.60)
12	Dans son accablement, l' <u>homme du sertão</u> songea à abandonner son fils sur cette terre désolée. (p.15)	Pelo espírito atribulado do <u>sertanejo</u> passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado. (p.10)
13	...Fabiano pressa le pas, oublia sa faim, sa fatigue et <u>ses pieds</u> blessés. Ses sandales de corde étaient éculées et la lanière avait étailé douloureusement ses orteils. (p.17)	...Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a cansa e os ferimentos. As <u>alpercatas</u> dele estavam gastas nos saltos, e a <u>embira</u> tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. (p. 12)
14	Le <u>mulungu</u> de l'abreuvoir se couvrait d' <u>oiseaux migrateurs</u> . Mauvais signe: <u>sans aucun doute</u> le <u>sertão</u> allait flamber. (p.163)	O mulungu do bebedouro cobria-se de <u>arribações</u> . Mau sinal, <u>provavelmente</u> o sertão ia pegar fogo.(p.109)
15	Ils n'y reviendraient jamais; ils ne céderaient pas au mal du pays qui attaque l' <u>habitant du sertão</u> lorsqu'il s'est installé <u>dans la région forestière humide du littoral</u> . Ils n'étaient tout de même pas comme les boeufs qui dépérissaient quand ils ne trouvaient pas d'épines. (p.184)	Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca os <u>sertanejos</u> na <u>mata</u> . Então eles eram bois para morrer tristes por falta de espinhos? (p.123)

No exemplo 11 vemos o acréscimo de *des serpents* para explicar ao leitor que se trata do nome de uma cobra, evitando o uso de notas de rodapé ou a inclusão de mais um item no glossário. No exemplo 13, percebemos o acréscimo de *ses pieds* para explicar que os ferimentos se resumem a essa parte do corpo. Há, ainda, a explicação de 'alpercatas' e a modificação da estrutura da frase, estratégia percebida ao longo de toda a tradução. No exemplo 14, há a explicação da palavra *arribações* e uma modificação de sentido marcada pela utilização de *sans aucun doute*, em lugar de *provavelmente*. No

exemplo 15, mais uma vez, a tradutora opta por explicitar os termos que poderiam causar estranhamento ao leitor francês, a saber, *sertanejos* e *mata*. Marie-Claude Roussel traz, nesses exemplos, duas explicações para o vocábulo *sertanejo*: *l'homme du sertão*, no exemplo 12 e, no exemplo 15, *l'habitant du sertão*.

Em outros momentos observamos algumas frases com sentido diferente:

	Marie-Claude Roussel	Graciliano Ramos
16	Ils déposèrent les enfants à terre comme des colis, et m <sup>me</sup> Vitoria les installa commodément, les recouvrant de vêtements en loques. (p.17)	Sinha Vitória acomodou os filhos, que arriaram como trouxas, cobriu-os com os molambos. (p.12)
17	C'était dangereux d'entrer dans <u>une</u> taverne. (p.147)	Um perigo entrar <u>na</u> bodega. (p.99)
18	Fabiano ouvrait des yeux <u>ronds</u> et <u>ne voulait penser qu'à m<sup>me</sup> Vitoria et à l'admiration qu'elle lui inspirait</u> . Mais son cœur lourd <u>se glonflait comme celui du crapaud cururu</u> , tout plein du souvenir de la chienne. (p./171/172)	Fabiano arregalava os olhos e desejava continuar a admirá-la. Mas o coração grosso, como um cururu, enchia-se com a lembrança da cadela. (p.115)

No exemplo 16, há uma mudança de sentido, no texto francês os pais arriam os meninos como trouxas e só então sinha Vitória os acomoda. No exemplo 17, não se trata de qualquer bodega como deixa transparecer o texto em francês, mas da única bodega existente no lugarejo. No exemplo 18, há acréscimos e alteração de sentido. Na última frase, no texto francês, o coração de Fabiano é grosso como o coração de um sapo cururu, transformando o símile em metonímia.

Marie-Claude Roussel opta, em determinados momentos, por suprimir complementos acessórios e frases inteiras:

	Marie-Claude Roussel	Graciliano Ramos
19	Il pensa aux enfants, à sa femme et à la chienne assoiffés là-haut sous les <i>juazeiros</i> . Il pensa au <i>preá</i> . (p.21)	Lembrou-se dos filhos, da mulher e da cachorra, que estavam lá em cima, debaixo de um juazeiro, <u>com sede</u> . Lembrou-se do <u>preá morto</u> . (p.15)



20	Il s'exprimait aussi dans un parler guttural, monosyllabique...(p.31)	E falava uma linguagem <u>cantada</u> , monossilábica e gutural...(p.20)
21	∅	A égua ruça, com certeza. Deixara pêlos brancos num tronco de angico. (p.102)
22	Si Baleine avait été là, elle se serait régalée. (p.171)	Se <u>a cachorra</u> Baleia estivesse viva, iria regalar-se. (p.115)

No exemplo 19 há a transformação do adjunto adverbial *com sede* no adjetivo *assoiffés* e a supressão do adjetivo *morto*. No exemplo 20, a supressão de mais um adjetivo e, no exemplo seguinte, a supressão de uma frase, estratégia utilizada em outros momentos. No exemplo 22, a tradutora opta por não traduzir “*a cachorra*”, possivelmente porque, a esta altura do romance todos já conhecem Baleia.

Por vezes, Marie-Claude Roussel opta por traduzir algumas palavras por expressões, provavelmente para se manter próxima do autor brasileiro, ou por achar que as expressões trariam uma carga semântica mais próxima do texto em português:

	Marie-Claude Roussel	Graciliano Ramos
23	...les <i>retirantes</i> avaient eu décidément trop faim et il n'y avait rien dans le coin à <u>se mettre sous la dent</u> .(p.16)	...a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. (p.11)
24	Son patron actuel, par exemple, braillait à <u>tort et à travers</u> . (p.35)	O patrão atual, por exemplo berrava sem precisão. (p.23)
25	Ce gosse a <u>perdu la boule</u> . (p.74)	- Este capeta anda <u>leso</u> .(p.48)

A recriação do texto, através de unidades fraseológicas (UFs), antecipa a dificuldade que será imposta à tradutora ao se confrontar com o número considerável de expressões idiomáticas, provérbios e expressões com que Graciliano Ramos povoa seus textos. Se traduzir palavras de um idioma a outro requer um amplo domínio linguístico/cultural por parte do tradutor, sua tarefa torna-se ainda mais árdua quando se trata de traduzir *unidades fraseológicas*, isto é, unidades léxicas formadas por mais de duas palavras gráficas em seu limite inferior, cujo limite superior situa-se no nível da

oração composta e o sentido geral não é o literal. Isto porque as UFs estão estreitamente relacionadas a fenômenos culturais, ideológicos e históricos, com significado muitas vezes motivado diretamente pelo contexto, no qual aparecem.

A dificuldade de tradução das UFs poderia originar-se, também, na grande carga de informação a ser recriada em outra língua. Não raro, é preciso apagá-las, substituindo-as por paráfrases, por exemplo.

A partir do exposto, ao analisar os textos de chegada, identificamos duas estratégias de tradução utilizadas pela tradutora ao se deparar com UFs típicas da linguagem rural do nordeste brasileiro.

A primeira estratégia é caracterizada pela tradução por outras UFs, como é possível observar nos exemplos abaixo:

	<b>Marie-Claude Roussel</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
26	Il <u>jouait volontiers les durs</u> dans la <i>catinga</i> , mais dans la rue il rasait les murs. (p.45)	Na catinga ele às vezes <u>cantava de galo</u> , mas na rua encolhia-se.(p.30)
27	Même Vitoria s'était <u>levée du pied gauche</u> . (60)	Sinha vitória tinha <u>amanhecido nos seus azeites</u> . (p.40)
28	Il <u>avait du sang dans les veines</u> , il voulait se battre; il avait connu pas mal de bagarres et il en était toujours sorti la tête haute. (p.157)	<u>Tinha nervo</u> , queria brigar, metera-se em espalhafatos e saíra de crista levantada. (p.106)
29	Alors, éreinté, les jambes molles, il n'avait qu'à s'allonger pour <u>ronfler comme un porc</u> . Maintenant, ça serait impossible de fermer l'oeil. (p.148)	Derreado, bambo, espichava-se e <u>roncava como um porco</u> . Agora não lhe seria possível fechar os olhos. (p.99)

A tradutora opta, nos três primeiros exemplos, por traduzir as UFs em português por outras consideradas “equivalentes” em francês (ou comumente utilizadas). Mesmo havendo uma expressão conhecida em francês (*ronfler comme un sonneur*), a tradutora opta, no exemplo 29, pela tradução literal da expressão em português.

Ao se deparar com a mesma expressão, a tradutora opta por traduzi-las de forma diferente, possivelmente por privilegiar o contexto geral da frase:

	Marie-Claude Roussel	Graciliano Ramos
30	Il s'était installé dans la maison, <u>car il fallait bien creuser quelque part...</u> (p.29)	Apossara-se da casa porque <u>não tinha onde cair morto...</u> (p. 19)
31	Dépouiller un malheureux, <u>qui ne possédait même pas un trou où s'enterrer.</u> (p.146)	Tomar as coisas de um infeliz <u>que não tinha onde cair morto!</u> (p.98)

A segunda estratégia identificada é a explicação das UFs:

	Marie-Claude Roussel	Graciliano Ramos
32	Il vivait enchaîné, comme le bouvillon que l'on attache au piquet de l'enclos et <u>qui subit sans broncher la marque du fer rouge.</u> (p.54) ?	Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, <u>suportando ferro quente.</u> (p.37)
33	- On dit ça. Pendant ce temps l'argent file au galop et personne ne peut vivre sans manger. <u>On ne peut pas demander à la tortue de grimper aux arbres.</u> (p.140)	Conversa. Dinheiro anda num cavalo e ninguém pode viver sem comer. <u>Quem é do chão não se trepa.</u> (p.94)
34	Mais non, <u>il avait pris la mouche,</u> lancé un coup de sifflet. Fabiano en avait vu comme ça de vertes et de pas mûres. (p.156)	Saíra-se <u>com quatro pedras na mão,</u> apitara. E Fabiano comera da banda podre. (p.105)

Mesmo utilizando-se de um estilo formal, reforçado pelo emprego do pretérito perfeito, percebe-se, em alguns momentos, a preocupação da tradutora em tornar o registro mais informal, aproximando-o do registro em português, como no exemplo a seguir:

	Marie-Claude Roussel	Graciliano Ramos
35	Ça <u>s'fait</u> pas ça, <u>l'ami,</u> protesta Fabiano. <u>J'fais rien de mal moi. Et attention hein!</u> On a le pied mou, mais ça part vite. (p.46)	- Isso não se faz, moço, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente e pé de gente.(p.31)

Para além da tradução das UFs, o texto de chegada apresenta, também, alterações semânticas e sintáticas, sem falar na inevitável mudança estilística que o aproxima da cultura alvo, talvez para agradar o leitor-alvo ou para aproximar o texto da estilística francesa. A tradutora faz acréscimos, supressões e modificações no intuito de tornar o texto mais próximo daquilo que conhece e aprecia. Não podemos, contudo, esquecer que, ao contrário do que aconteceu na tradução feita por Graciliano Ramos, as traduções francesas passaram por revisores e editores que, provavelmente, fizeram sugestões e modificações nos textos traduzidos. Prova disso encontramos em uma carta escrita pela editora Gallimard, em abril de 1984, endereçada à Dona Heloísa Ramos, informando sobre o atraso na publicação de *São Bernardo* devido à necessidade de revisão para torná-la “completamente irrepreensível”:

Examinamos atentamente a tradução francesa apresentada pela UNESCO da obra de Graciliano Ramos “São Bernardo”. Acontece que, infelizmente, o texto francês não nos deixou satisfeitos e deve, necessariamente, ser retrabalhado pela tradutora. A publicação de nossa edição da obra será, portanto, adiada por alguns meses, mas a senhora compreenderá, acredito, que fazemos questão de que a versão francesa desse maravilhoso livro seja completamente irrepreensível.<sup>87</sup>

#### **6.4.2 A tradução de *S. Bernardo***

O leitor francês só conhece a tradução de *S. Bernardo*, em 1986, vinte e dois anos após a publicação de *Sécheresse*, período em que a França começa a publicar traduções e retraduições de clássicos da nossa literatura em suas coleções para a América Latina ou Brasil. Como vimos, sua publicação acontece dois anos depois do sucesso de *Memórias do Cárcere* nas telas de cinema de todo o mundo.

Paulo Honório, o narrador, sente a necessidade de escrever e conta com a ajuda de alguns amigos para desenvolver essa empreitada. O trabalho não vai adiante, como vimos, devido à forma como pretendiam escrevê-lo. Essa linguagem simples e direta é

---

<sup>87</sup> Nous avons examiné très attentivement la traduction française, présentée par l’UNESCO de l’œuvre de Graciliano Ramos « São Bernardo ». Il s’avère hélas, que ce texte français ne nous donne pas satisfaction et qu’il doit nécessairement être retravaillé par la traductrice. La publication de notre édition de l’ouvrage se trouvera donc retardée de plusieurs mois, mais vous comprendrez, je pense, que nous tenions à ce que la version française de ce très beau livre soit tout à fait irréprochable.

fundamental para a caracterização do personagem/narrador e para determinar a posição do escritor Graciliano Ramos.

Na tradução feita por Geneviève Leibrich, percebe-se uma tendência à utilização de recursos explicativos e uma mudança de registro: do coloquial, no texto “original”, para mais formal na tradução, como podemos perceber nos exemplos abaixo:

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
1	(...) Il est des choses que je ne pourrais révéler en face, à qui que ce soit. Je les raconterai ici, parce que le livre sera publié sous un pseudonyme. Et si l'on venait à savoir que c'est moi l'auteur, nul doute qu'on me traiterait de hâbleur. (p.11)	(...) Há fatos que eu não revelaria, cara a cara com ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo. E se souberem que o autor sou eu, naturalmente me chamarão potoqueiro. (p.11)
2	J'abandonnai le projet mais un jour, à quelque temps de là, j'entendis à nouveau la chouette - et je repris soudain la plume, comptant cette fois sur mes seules ressources et sans plus chercher à savoir si j'en tirerais quelque avantage, direct ou indirect.(p.12)	Abandonei a empresa, mas num dia destes ouvi novo pio da coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta (p.11)

Nos dois primeiros exemplos percebemos, ainda, alguns acréscimos com o intuito de aproximar o texto do leitor francês, daquilo que culturalmente consideram “escrever bem”.

Mesmo prevalecendo o tom formal, em alguns trechos notamos a tentativa do tradutor de manter uma linguagem mais simples, com a inserção de expressões coloquiais, aproximando a tradução do texto de partida:

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
3	C'est comme cela depuis toujours. La littérature c'est la littérature, Seu Paulo. On discute, on se chamaille, on parle affaires sans façons. Mais mettre en place des mots trempés dans l'encre c'est tout autre chose. S'il me prenait d'écrire comme je parle, personne ne me lirait. (p.11)	– Foi assim e sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo ninguém me lia. (p.11)

4	<u>Je commence. Je m'appelle Paulo Honório, je pèse quatre-vingt-neuf kilos et j'ai eu cinquante ans à la Saint-Pierre. (p.14)</u>	<u>Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. (p.15)</u>
---	--	---

No exemplo 4, a tradutora modifica a estrutura do texto, para indicar a informalidade do discurso francês, visando a preservação do tom de oralidade que marca o desencadeamento do processo de instauração da escrita no texto de partida.

O texto é parcialmente redigido no pretérito perfeito, traço típico na literatura francesa e mais formal. Mesmo privilegiando o francês *standard*, a tradutora opta por inserir algumas palavras próprias de um contexto rural; palavras como ‘savetier’, ‘honneur’ e ‘clarine’ são alguns dos exemplos:

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
5	Joaquim, le <u>savetier</u> , mourut. Germana tourna mal. (p.16)	Joaquim <u>sapateiro</u> morreu. Germana arruinou. (p.17)
6	Comme un animal sous le couteau du <u>honneur</u> (pour parler cru), je me débattis entre les griffes de Pereira, qui me saignait à blanc, le misérable. (p.16)	De bicho de <u>capação</u> (falando com pouco ensino), espernee nas unhas do Pereira, que me levou músculo e nervo, aquele malvado. (p.17)
7	...et ma fortune envolée - je serrais mon argent dans une grosse <u>clarine</u> bourrée de feuilles qui pendait à l'arçon de ma selle. (p.18)	...e a supressão da minha fortuna, que eu conduzia dentro de um <u>chocalho</u> grande, arrolhado com folhas e pendurado no arçãoda sela (p.18)

No exemplo 7 percebemos uma mudança de estilo que torna o texto mais claro para o leitor francês.

Para manter a *couleur locale*, a tradutora opta por manter algumas palavras em português como *sertão*, *fazenda*, *contos* e *réis*, sem qualquer nota explicativa:

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
8	(...) je lui prêtai deux <i>contos</i> qu'il s'empressa de dilapider aux cartes ainsi qu'en ripailles et en gnôle, avec des gueuses de bas étages, au <i>Pain-sans-mie</i> ... (p.18-19)	(...) emprestei-lhe dois contos de réis, que ele sapecou depressa na orelha da sota e em folias de bacalhau e aguardente, com fêmeas ratuínas, no Pão-sem-Miolo... (p.21-22)
9	Dans le <i>sertão</i> il passait des heures sans rien dire et, quand il était content, il chantait pour ses bœufs. (p.54)	No sertão passava horas calado, e quando estava satisfeito, aboiava. (p.63)
10	Là-bas dans ma <i>fazenda</i> , le plus sérieux de mes ouvriers est convaincu que du moment où il abandonnerait son travail toute l'exploitation s'arrêterait. (p.65)	Lá na fazenda o trabalhador mais desgraçado está convencido de que, se deixar o peroba, o serviço emperra. (p.77)
11	Il voulait deux cent mille <i>réis</i> , le malheureux, et je me suis regimbé. Une bêtise: j'en ai bien déboursé six cents, sans compter les enquinements de ces deux deniers jours. (p.79)	Queria duzentos mil réis, coitado, e eu torci o corpo. Tolice: gastei bem seiscentos, sem contar a aporrinhação de dois dias. (p.93)

Nos exemplos 8 e 11, podemos supor que a não-tradução deve-se ao fato de as palavras poderem ser compreendidas a partir do contexto. No exemplo 10, a palavra *fazenda* já é compreendida pelos franceses, sobretudo os que leem literatura brasileira com frequência. A palavra está, inclusive, dicionarizada desde o início dos anos 60, como '*grand domaine de culture ou d'élevage au Brésil*', por isso a tradutora opta pela não tradução ou explicação do termo. O vocábulo *sertão*, dicionarizado no final dos anos 70, também consta no dicionário como '*Zone peu peuplée et semi-aride du Nordeste brésilien, ou domine l'élevage extensif*'.

Diferentemente do que acontece em *Sécheresse*, na tradução de *S. Bernardo* Geneviève Leibrich opta por não manter os nomes de plantas e animais em português. Quando não encontrado "equivalente" em francês, a tradutora opta por condensar o sentido ou explicar a palavra com o objetivo de suprir a ausência do vocabulário relativo à fauna e flora brasileira. Tais artifícios contornam, até certo ponto, o grau de estranhamento do texto em português.

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
12	Si l'hiver prochain est comme celui-ci, tout est perdu: la terre se transforme en borbier et il n'y vient plus même un pied de <u>manioc</u> .	Se o inverno vindouro for como este, desgraça-se tudo: isto vira lama e não nasce um pé de <u>mandioca</u> . (p.37)
13	... et, alors que le <i>docteur</i> retournait sus ses terres, je lui tombai dessus sans crier gare. Je le ligotai et plongeai avec lui dans le maquis où je lui écorchai la couenne sur les chardons, <u>les cactus et autres plantes à pointes et à épines</u> . (p.17)	... e quando o doutor ia para a fazenda, caí-lhe em cima de supetão. Amarrei-o, meti-me com ele na <u>capoeira</u> , estraguei-lhe os couros nos espinhos do <u>mandacarus</u> , <u>quipás</u> , <u>alastrados</u> e <u>rabos-de-raposa</u> (p.18)
14	...en traverssant la digue du barrage, je levai un nuage de <u>canards sauvages</u> et de <u>macreuses effrayés</u> . (p.55)	Ao atravessar o paredão do açude, amedrontei uma nuvem de <u>marrecas</u> e <u>jaçanãs</u> . (p.64)
15	J'e trouvai la propriété dans un état lamentable: des <u>broussailles</u> , de la <u>boue</u> , des <u>fourmis</u> en veux-tu en voilà. (p.19)	Achei a propriedade em <u>cacos</u> : <u>mato</u> , <u>lama</u> e <u>potó</u> como os diabos. (p.22)

No exemplo 12, constata-se a tradução do termo mandioca para o francês. No exemplo 13, a tradutora utiliza o campo semântico *cactus*, para condensar o sentido dos diversos tipos de plantas presentes na região do sertão que não são conhecidas dos franceses e, possivelmente, cansariam a leitura. No exemplo 14, observa-se o acréscimo de adjetivos para explicitar o tipo de ave descrita no texto. No exemplo 15, a tradução de potó – pequeninos besouros comumente encontrados no norte e nordeste do Brasil – por formiga, apresenta uma estratégia de domesticação do texto, aproximando-o daquilo que os leitores franceses conhecem. Como salientou Elizabeth Ramos (1999), os grupos sociais utilizam o que encontram disponível no seu meio ambiente e a partir disso geram valores e práticas culturais, que recebem nomes específicos, corroborando o posicionamento de Jakobson (1969, p. 69) de que “as línguas diferem essencialmente naquilo que *devem* expressar, e não naquilo que *podem* expressar”.



Mais um exemplo dessa preferência pela domesticação é a tradução de *pirões* por *pain*:

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
16	Au milieu de vos peines, la mort arrive, le diable vous emporte, vos amis font une mine longue d'une aune à votre enterrement, puis ils oublient jusqu'au <u>pain</u> qu'ils vous ont écorniflé. (p.143)	No meio das canseira a morte chega, o diabo carrega a gente, os amigos entortam o focinho na hora do enterro, depois esquecem até os <u>pirões</u> que filaram. (p.176)

O vocábulo *caboclo* merece atenção particular na tradução. Quando utilizado no masculino, a tradutora opta por traduzi-lo por *cabocle* e inserir uma nota de rodapé explicativa (*métis de Blanc et d'Indiens*). Já no feminino, Geneviève Leibrich traduz o termo por *Indienne métisse*, levando-nos a indagar se a solução não refletiria certo estereótipo relacionado à figura feminina:

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
17	Pour sûr, approuva Mendonça, visiblement agacé par son <u>cabocle</u> ...(p.32)	Decerto, concordou Mendonça, visivelmente aporrinhado com o <u>caboclo</u> ... (p.38)
18	Padilha, lui, se démenait avec une troupe d' <u>Indiennes métisses</u> autour d'une marmite de bouilli de maïs dans le patio qu'envahissaient les cléomes...(p.19)	Padilha andava com um lote de <u>caboclas</u> fazendo voltas em redor de um tacho de canjica, no pátio que os muçambês invadiam....(p.22)

Percebem-se, também, algumas alterações de sentido, possivelmente, devido às características particulares a cada língua. A língua francesa parece não ter todas as tonalidades da língua portuguesa, obrigando os tradutores a buscarem soluções que, por vezes, amenizam o sentido da frase.

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
19	Je me rasseois, je relis ces <u>phrases banales</u> . (p.13)	Volto a sentar-me, releio esses <u>períodos chinfrins</u> . (p.12)

20	...de l'autre cela m'évite d'être affligé de parents pauvres, engeance qui a l'habitude de s'insinuer <u>sans vergogne</u> dans l'intimité de ceux qui <u>font chemin dans la vie</u> . (p.15)	...por outro lado me livram da maçada de suportar parentes pobres, indivíduos que de ordinário escorregam <u>com uma sem-vergonheza da peste</u> na intimidade dos que vão <u>trepando</u> . (p.16)
21	La nuit, <u>tandis que les nègres se trémoussaient frénétiquement, empestant la sueur</u> , soulevant dans le salon des nuages de poussière, que la musique des tambours et des fifres reprenait l'hymne national...(p.19)	À noite, <u>enquanto a negrada sambava, num forrobodó empestado</u> , levantando poeira da sala e a música de zabumba e pífanos tocava o hino nacional...(p.22)

No exemplo 19, há uma leve alteração semântica: o narrador deixa de ser alguém que não tem domínio da norma culta. No exemplo seguinte, o sentido é amenizado, o que nos remete, ainda uma vez, ao apogeu das *belles infidèles*. No exemplo 21, o significado de 'forrobodó empestado' é alterado, conotando imagens estereotipadas.

Por vezes, Leibrich traduz palavras por expressões francesas. No primeiro exemplo, isso ocorre por não haver em francês um “equivalente” para a tradução de determinado item lexical culturalmente específico do espaço geográfico do qual Graciliano Ramos fala. Nos demais exemplos, a tradutora opta pelo uso de unidades frasais, talvez na tentativa de manter a mesma carga semântica do texto de partida ou, talvez ainda, para se manter mais próxima do texto de partida, uma vez que em *S. Bernardo* há um número bastante elevado de UFs.

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
22	Jusqu'à ce qu'elle vienne <u>mettre son nez</u> dans mes affaires personnelles. (p.61)	Salvo se ela <u>bulisse</u> com os meus negócios particulares. (p.71)
23	...se lança dans une démonstration <u>sans queue ni tête</u> . (p.127)	...sapecou-me uma demonstração <u>incompreensível</u> . (p.155)
24	<u>Qui se frotte</u> à João Nogueira <u>s'y pique</u> . (p.129)	Quem se remexer para o João Nogueira <u>estrepa-se</u> . (p.159)

Sabemos que não é possível transpor integralmente a cultura do sertão alagoano e que, portanto, as mudanças são inevitáveis. No exemplo abaixo, Leibrich optou

por traduzir literalmente o inverno do nordeste brasileiro como *jour d'hiver*, sem qualquer nota explicativa sobre a estação de chuva no nordeste do Brasil, gerando a possibilidade de uma interpretação não compatível, por parte do leitor francês, que não tenha conhecimento sobre a região.

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
25	La dernière traite arriva à échéance un jour d'hiver. Il pleuvait des cordes....Le chemin était un borbier sans fin...(p.23)	A última letra se venceu num dia de inverno. Chovia que era um Deus-nos-acuda....O caminho era um atoleiro sem fim (...) (p.26)

Particularmente em *S. Bernardo*, Graciliano Ramos utiliza-se de inúmeras UFs que dificultam a compreensão do leitor, ainda que falante do português. A dificuldade imposta ao tradutor é ainda maior e pode ser observada no exemplo a seguir:

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
26	[...] <i>Au cours d'une veillé funèbre qui dégénéra en kermesse, j'ai attrapai la Germana, une petite mulâtresse rousse qui avait le diable au corps, et je lui imprimai un méchant pinçon dans le gras de la fesse. Elle s'en compissa de plaisir. Mais ensuite elle me planta là pour s'en aller tournicoter autour de João Fagundes, un type qui changea de nom par la suite pour se faire voleur de chevaux. La conclusion, ce soir-là, fut que j'administrerai à la Germana une bonne raclée et à João Fagundes un coup de couteau. Sur quoi le commissaire de police m'arrêta, je pris une volée de coups de trique et je me retrouvai à mijoter trois ans neuf mois et quinze jours sur la paille humide du cachot ...</i> (p. 15-16).	[...] Numa sentinela, que <u>acabou em furdunço, abrequei</u> a Germana, <u>cabritinha sarará danadamente assanhada</u> , e <u>arrochei-lhe um beliscão retorcido na pôpa da bunda</u> . Ela ficou se mijando de gosto. Depois botou os <u>quartos de banda</u> e enxeriu-se com o João <u>Fagundes</u> , um que mudou de nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar <u>uns cocorotes</u> na Germana e esfaquear o João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó-de-boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias <u>na cadeia...</u> (p.16).

A tradutora opta por adaptar o texto coloquial ao gosto francês, utilizando uma norma mais culta e amenizando expressões de caráter mais vulgar, utilizadas no texto em português, acrescentando outras na tentativa de deixar o texto mais francês. No exemplo

acima, podemos citar a tradução da oração *ela ficou se mijando de gosto por elle s'en complissa de plaisir*.

Em relação à tradução dessas UFs, percebem-se três posicionamentos diferentes para a tradução. O primeiro posicionamento é o uso de expressões “equivalentes” em francês:

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
27	Nous allons voir qui a <u>du sang aux ongles</u> . Maintenant je vais vous montrer de quel bois je me <u>chauffe</u> . (p. 17).	Vamos ver quem tem <u>roupa na mochila</u> . Agora eu lhe mostro com quantos paus se <u>faz uma canoa</u> . (p. 18).
28	...j'importai des machines et ne prêtaï aucune attention à ceux qui me reprochaient <u>de vouloir prétendre saisir la lune avec mes dents</u> . (p.42)	...importei maquinismos e não prestei atenção aos que me censuravam <u>por querer abarcar o mundo com as pernas</u> . (p.49)
29	<u>À chaque singe sa branche</u> . (p.95)	<u>Cada macaco no seu galho</u> . (p.115)
30	Ses Mendonça <u>a fait ses quatre volontés du temps qu'il était vivant</u> . (p.41)	Minhas senhoras, seu Mendonça <u>pintou o diabo enquanto viveu</u> . (p.49)
31	Ailleurs qu'en ville je suis <u>comme un poisson hors de l'eau</u> . (p.73)	Saindo daí, <u>sou como peixe fora d'água</u> . (p.85)

A segunda postura é a explicitação da UF:

	<b>Geneviève Leibrich</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
32	Et toi. <u>Prendre une initiative aussi dénuée de chance de succès</u> en un moment pareil! (p.51)	E você. Num momento como este <u>dar murro em faca de ponta</u> . (p.59)
33	Il ne m'a pas cru, il a prétendu qu'il <u>était dans la misère</u> . (p.21)	Não acreditou, disse que estava no <u>pau da arara</u> . (p.24)
34	Ma nièce <u>n'est pas un sac de haricots charançonnés qui chercherait preneur à n'importe quel prix</u> . (p.83)	Minha sobrinha <u>não é feijão bichado pra se andar oferecendo</u> . (p.99)

35	Mais pour moi <u>qui me défiais de tout!</u> Insupportable. (p.115)	Mas para quem, como eu, <u>andava com a pulga atrás da orelha!</u> Aborreçia. (p.142)
36	Vous dites toujours cela, bougonna Padilha. Mais <u>vous avez du souffle, autant que sept chats réunis.</u> (p.94)	- Sempre diz isso, resmungou Padilha. O senhor <u>tem fôlego de sete gatos.</u> (p.114)

Mesmo havendo em francês a expressão “*avoir la puce à (derrière) l’oreille*”, a tradutora opta, no exemplo 35, por explicar o significado da expressão.

Por fim, a tradutora opta, em determinados momentos, pela tradução palavra por palavra talvez para manter uma imagem próxima daquela suscitada no texto em português.

	Geneviève Leibrich	Graciliano Ramos
37	Et ne venez pas m’embêter avec votre justice, ou cette fois <u>je me déchaînerai comme une fauve</u> et vous mourrez sous le couteau aveugle. (p. 18).	E não me venha com a sua justiça, porque se vier, <u>eu viro cachorro doido e o senhor morre na faca cega.</u> (p. 18).
38	<u>Le perroquet mange le maïs et c’est la perruche qu’on accuse.</u> Le perruche <u>dans l’histoire,</u> c’est moi. (p.141)	<u>Papagaio come milho, periquito leva a fama.</u> O periquito sou eu. (p.172)
39	Le <i>docteur</i> Sampaio m’acheta un jour lot de bovins mais, <u>à l’heure des comptes, quand le guépard vient au point d’eau, il m’envoya promener,</u> continuant paisiblement à se curer les dents. (p.16)	O dr. Sampaio comprou uma boiada, e <u>na hora da onça beber água deu-me com o cotovelo,</u> ficou palitando os dentes. (p.17)
40	Seu Paulo a bon coeur et il <u>est incapable de tuer un poussin.</u> (p.140)	Seu Paulo tem bom coração e <u>é incapaz de matar um pinto.</u> (p.172)

No exemplo 38, observa-se o acréscimo para retomar o complemento, típico da língua francesa.

Como já discutido em trabalho anterior (BICALHO, A.; RAMOS, A. R., 2009), esses exemplos deixam patentes as dificuldades impostas à tradutora. De forma geral, Geneviève Leibrich faz uso de recursos explicativos facilitando a compreensão do texto traduzido. Sua estratégia principal é domesticar o texto, torná-lo mais próximo de sua

cultura. As diferenças de posicionamento da tradutora, quando diante de UFs, revela a visão de mundo e a cultura de origem da tradutora, que, no entanto, fez, também, alguns acréscimos na língua meta com o intuito de tornar o texto mais próximo de sua cultura. Foi possível, ainda, observar soluções que parecem privilegiar a estilística, sem modificar a carga semântica contida no texto-fonte.

### 6.4.3 A tradução de *Angústia*

*Angústia* foi o único romance de Graciliano Ramos traduzido em parceria. *Angoisse*, trabalho de Geneviève Leibrich e Nicoles Biros, só foi publicado, na França, em 1992, período em que se traduziu muita literatura brasileira. De forma geral, a tradução conserva traços do trabalho anterior de Geneviève Leibrich, *S. Bernardo*, comprovando a singularidade da tradutora na condição de recriadora.

Diferentemente dos dois romances estudados anteriormente, o *locus* ficcional de *Angústia* é urbano: a cidade, Maceió. Talvez por isso, haja um número reduzido de expressões e itens lexicais específicos da cultura da região do sertão, fato que, provavelmente, tenha levado as tradutoras a manter em português ou em latim, palavras como *jaboticaba*, *juazeiros* e *capoeira*, acompanhadas de uma nota explicativa no rodapé. A menor frequência de expressões culturalmente complexas, que impõem maior dificuldade para o tradutor, possibilitou soluções mais simples no texto traduzido. *Angoisse* não inclui prefácio, notas introdutórias ou glossário.

	<b>Geneviève Leibrich/Nicole Biros</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
1	...les yeux semblables à deux <u>jaboticabas</u> pelées. (p.12)	...os olhos como duas <u>jaboticabas</u> sem casca...(p.10)
2	Un char à boeufs pourrissait sous les <u>caesalpinias</u> sans feuilles. (p.15)	Um carro de bois apodrecia debaixo das <u>catingueiras</u> sem folhas. (p.13)
3	Il posa sa carabine contre un des <u>juazeiros</u> au fond de la cour...(p.34)	Deixou o clavinote encostado a um dos <u>juazeiros</u> do fim do pátio. (p.32)

4	Probablement quelque recit d'exploit de <u>capoeira</u> , à en croire ses grands gestes expressifs. (p.146)	Gestos expressivos, provavelmente façanhas de <u>capoeiras</u> . (p.142)
---	---	--

Ressaltamos que a palavra *capoeira* também está dicionarizada em francês e, segundo o Larousse eletrônico, designa uma ‘*art marcial du Brésil se pratiquant avec un accompagnement musical (à la fois lutte et danse, rituel et jeu, la capoeira fut pratiquée à l’origine par les esclaves pour dissimuler un entraînement au combat qui leur était interdit)*’.

Nesta tradução, Geneviève Leibrich e Nicole Biros optaram por afrancesar a palavra *sertão* traduzindo-a por *sertan* (diferentemente do que é encontrado na tradução de *S. Bernardo*). Como podemos ver nos exemplos abaixo, elas traduzem, possivelmente por não haver o adjetivo ‘sertanejo’ em francês, *município sertajeno* ou *medicina sertaneja*, por *sertan*.

	<b>Geneviève Leibrich/Nicole Biros</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
5	J’ai l’impression qu’il va m’amener jusqu’à ma bourgade <u>dans le sertan</u> . (p.14)	Tenho a impressão de que ele me vai levar <u>ao meu município sertanejo</u> . (p.12)
6	C’était alors qu’il s’efforçait de traiter la maladie de sa fille avec les remèdes frustes du <u>sertan</u> ...(p.83/84)	.. Tratando a doença da filha com <u>remédios brutos da medicina sertaneja</u> ... (p.81)

Como já observado na tradução de *S. Bernardo* e de *Vidas Secas*, as tradutoras optam pela utilização de recursos explicativos e pela prevalência do registro formal. As mudanças estilísticas e gramaticais escolhidas tornam o texto mais próximo da sua realidade e de seus estilos.

Muitas vezes, em lugar de utilizar palavras em português ou latim, as tradutoras fazem uso da estratégia de generalização dos termos, numa tentativa de facilitar a leitura de termos não existentes em francês.

	<b>Geneviève Leibrich/Nicole Biros</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
7	<u>Vie de mollusque</u> . Vie stupide. (p.12)	<u>Vida de sururu</u> . Estúpida. (p.10)

8	...il se traînait sous les rameaux tortueux de plusieurs <u>épineux</u> sans feuilles. (p.19)	...arrastava-se debaixo do garrancho de algumas <u>quixabeiras</u> sem folhas. (p.18)
9	..mais mon grand-père adressa un geste de remerciement aux acacias et aux <u>cactus</u> qui bordaient la route. (p.34)	...mas meu avô fez um gesto de agradecimento aos angicos e aos <u>mandacarus</u> que marginavam a estrada. (p.33)
10	Les <u>serpents à sonnettes</u> et les <u>crotales</u> se baignaient avec les hommes dans le Trou de la Pierre. (p.283)	As <u>cascavéis</u> e as <u>jararacas</u> tomavam banho com a gente do poço da Pedra. (p.280)

No exemplo 7 percebemos a reiteração do tipo de vida levada com a repetição do substantivo. Nos exemplos 8 e 9, vemos a generalização do sentido, aproximando exemplares da flora, daquilo que o público alvo conhece. No exemplo 10, além de generalizarem o sentido, optaram por acrescentar a palavra *serpents*, facilitando a compreensão do leitor francês. Percebe-se também a tradução do nome próprio em *poço da Pedra*, estratégia pouco privilegiada em traduções contemporâneas.

Em outros exemplos, as tradutoras optam pelo recurso de explicação dos termos:

	<b>Geneviève Leibrich/Nicole Biros</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
11	...des zones d'ombre, <u>des bouts de forêts défrichée</u> , des ravins à pic dans la montagne; (p.16)	...escuridões, <u>capueiras</u> , barreiras cortadas a pique no monte...(p.14)
12	....des jambes <u>comme des allumettes</u> dont je me demande comment elles pouvaient soutenir son corps. (p.99)	as pernas uns <u>cambitos</u> que nem sei como agüentavam o corpo. (p.97)

Para manter a clareza do texto e aproximá-lo daquilo que o leitor conhece, Geneviève Leibrich e Nicole Biros acrescentam palavras ou expressões explicativas. Essa estratégia reflete certa preferência pelo recurso da domesticação.



	<b>Geneviève Leibrich/Nicole Biros</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
13	Je savais où se trouvaient Rio de Janeiro, São Paulo, le Minas, tous ces endroits qui m'attiraient, qui attirent la race vagabonde <u>qui est la mienne</u> , au cuir brûlé par la sécherresse. (p.28)	Sabia onde ficavam o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, lugares que me atraíam, que atraem <u>a minha raça vagabunda</u> e queimada pela seca. (p.26)
14	Chaque sou <u>économisé un à un</u> , comme le magot d'un paysan. (p.45)	Os níqueis amarrados como <u>dinheiro de matuto</u> . (p.43)
15	<u>Le réfugié nordestin</u> découvert en train de voler sa fillette de quatre ans...(p.104)	O <u>retirante</u> que fora encontrado violando a filha de quatro anos... (p.102)

No exemplo 13, a língua francesa impõe o acréscimo da oração adjetiva, para suprir a necessidade enfática da frase em português. No exemplo 15, as tradutoras optam por demarcar a região onde se encontram os retirantes, ressaltando, assim, a necessidade de se conhecer a cultura fonte, já que o retirante é, normalmente, aquele que sai do nordeste.

Percebe-se, ainda, que algumas palavras são amenizadas e/ou traduzidas ao pé da letra:

	<b>Geneviève Leibrich/Nicole Biros</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
16	J'essaie d'éloigner de moi cette <u>créature</u> . (p.12)	Procuro afastar de mim essa <u>criatura</u> . (p.10)
17	je m'ennuie, je me sens <u>nerveux</u> . (p.17)	Sinto-me aborrecido, <u>aperreado</u> . (p.16)
18	Pourquoi lui a-t-on arraché les roubignolles avant de lui arracher les <u>lèvres</u> ? (p.137)	2 Por que foi que arrancaram os quibas antes dos <u>beijos</u> ? (p.133)
19	Un jour <u>un sbire du Brigadier Noir</u> se présenta à la ferme avec une lettre de son chef. (p.34)	Um dia um <u>cabra de Cabo Preto</u> apareceu na fazenda com uma carta do chefe. (p.32)

No exemplo 16, a tradução de 'criaturas', muito utilizada por Graciliano Ramos para ampliar o sentido de homens, pode parecer incomum para o leitor francês. Nos exemplos 17 e 18, o sentido é amenizado. No exemplo 19, encontramos, mais uma vez, a tradução de um nome próprio.

Nesta tradução as interjeições e onomatopeias merecem atenção especial. As tradutoras recorreram a expressões que, em francês, pudessem causar o “mesmo efeito” para o leitor alvo:

	<b>Geneviève Leibrich/Nicole Biros</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
20	<u>Pfoui!</u> <u>Quel sac d'os!</u> (p.101)	<u>Chi!</u> <u>Que peheiro!</u> (p.98)
21	...dont je faisait mon cheval et je sortais caracoler, <u>tacatac, tacatac, tacatac</u> , jusqu'au bout de la cour où se dressaient trois <i>juazeiros</i> . (p.19)	...fazia dele um cavalo e saía pinoteando, <u>pererê, pererê, pererê</u> , até o fim do pátio, onde havia três pés de <u>juá</u> . (p.17)
22	Aujourd'hui, assise à la machine, <u>tchac, tchac, tchac</u> , en un instant on vous brode un dessus-de-lit. (p.89)	Hoje em dia, na máquina, <u>vuco, vuco, vuco</u> , num instante se borda uma colcha. (p.87)
23	“ <u>Ça alors!</u> ” (p.182)	- <u>Oh! xente!</u> (p.178)

Encontramos também alguns equívocos na tradução, como no caso da tradução da palavra *lagarta*. *Lézard* em francês significa *lagarto* e não *lagarta*. Ou a tradução de *surucucu* por *serpents à sonnettes*:

	<b>Geneviève Leibrich/Nicole Biros</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
24	“Hou! On dirait un gobe- <u>lézards</u> .” (p.235)	- “Hi! Parece um papa- <u>lagartas</u> . (p.231)
25	...il construisit une hutte que gardaient alentour d'énormes <u>serpents à sonnettes</u> ...(p.182)	...fez um rancho de palha e cercou-se de <u>surucucus</u> ...(p.178)

Para a tradução das UFs percebem-se três estratégias distintas, coincidentes com aquelas empregadas na tradução de *S. Bernardo*. A primeira é caracterizada pela opção em traduzir expressões, por outras consideradas “equivalentes”, como é possível perceber nos exemplos abaixo:

	<b>Geneviève Leibrich/Nicole Biros</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
26	“Quel âne bâté! <u>Putain de sa mère!</u> On n'a pas idée d'être aussi lourdaud!” (p.61)	- Que sujeito burro! <u>Putaque pariu!</u> Isto é um cavalo. (p.59)
27	<u>Qu'il pleut ou qu'il vente</u> , il faut le faire, le marché. (p.64)	<u>Quer chova, quer faça sol</u> , é ali no duro. (p.62)
28	<u>La moutarde me monta au nez:</u> (p.110)	<u>Perdi os estribos.</u> (p.107)

As tradutoras optaram, algumas vezes, por utilizar o recurso da explicação na tradução das expressões:

	<b>Geneviève Leibrich/Nicole Biros</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
29	Quand on a déjà mangé de la vache enragée on ne s'embarque pas dans des histoires idiotes. Chienne de vie. J'ai déjà eu des pépins pires que ça.” (p.141)	- Quem andou por este mundo <u>roendo chifre</u> não se engancha em bobagens. Porcaria. Tenho <u>comido toicinho com mais cabelo</u> . (p.138)
30	Un de ces jours on se fera prendre comme des rats. mes vieux découvriront tout, ils pousseront les hauts cris et ça fera un foin de tous les diables. (p.82)	Qualquer dia a gente <u>mete o rabo na ratoeira</u> . Os velhos descobrem tudo, estrilam, e é <u>um fuzuê da desgraça</u> . (p.80)
31	<u>Je fais de mon mieux face à des circonstances difficiles</u> , tu pourrais essayer de comprendre. (p.106)	Eu <u>estou fazendo das fraquezas forças</u> , compreenda. (p.103)
32	“Cette fille <u>finira par faire une bêtise.</u> ” (p.110)	Aquela <u>dá com os burros na água</u> . (p.108)

Outras vezes, traduzem-nas literalmente criando imagens que são compreensíveis aos leitores franceses, embora não sejam lexicalizadas:

	<b>Geneviève Leibrich/Nicole Biros</b>	<b>Graciliano Ramos</b>
33	...il y restait des heures, intégré à la famille <u>comme l'ongle à la chair</u> . (p.115)	...ficava lá horas, íntimo da família, <u>unha com carne</u> . (p.112)
34	<u>Chacun sait où ses chaussures le blessent</u> . (p.94)	Cada qual <u>sabe onde o sapato lhe aperta</u> . (p.92)
35	<u>Tant qu'à faire de se mettre en gage, autant se vendre tout de suite</u> . (p.87)	<u>Quem tem de se empenhar que se venda logo</u> . (p.85)
36	<u>Le nerf de boeuf sifflerait dans l'air, lacérerait les reins exposés</u> . (p.187)	O <u>cipó de boi chiaria no ar</u> , cortaria o lombo descoberto. (p.183)

Mesmo havendo em francês a expressão “*être comme cul et chemise*” que é comumente utilizada para traduzir a expressão em português “*ser unha e carne*”, as tradutoras optaram por traduzir literalmente a expressão.

De maneira geral, neste romance, apesar de encontrarmos um número menor de ocorrências de expressões e palavras tipicamente presentes na região do Nordeste do Brasil, percebemos que há semelhanças com as outras traduções, sobretudo, no que se refere à opção pela domesticação do texto.

As três tradutoras optaram por agregar ao texto brasileiro aspectos de sua cultura, seja na escolha dos vocábulos e expressões, seja na forma de escrita, e já que as traduções destinaram-se à mesma editora, esse pode ter sido um critério estabelecido, quando da encomenda do trabalho. A tradução assinada por Marie-Claude Roussel se distancia das demais, primeiramente por ter sido escrita mais de vinte anos antes e ter, provavelmente, seguido orientações diferentes. Além disso, faz parte de outra coleção, *La Croix du Sud*, dedicada à tradução de escritores latino-americanos, sob a coordenação de outro editor. Reiteramos o fato de *S. Bernardo* e *Angústia*, terem uma tradutora em comum, e terem, ambos sido traduzidos em curto espaço de tempo, fato que poderia justificar a semelhança entre algumas soluções.

Ao contrário do tradutor Graciliano Ramos, Geneviève Leibrich, Nicole Biros e Marie-Claude Roussel não são escritoras canônicas na França. Duas delas são

exclusivamente tradutoras – Geneviève Leibrich e Nicole Biros. Por não partilharem do *status* do escritor, no Brasil, as traduções francesas devem ter seguido uma tradicional orientação etnocêntrica, típica da crítica cultural francesa que, certamente, ditou as normas de tradução. Não queremos, com essa afirmação, destituí-las de sua singularidade e autonomia, evidentemente. Nossa intenção é, meramente, pontuar que se mantiveram mais “presas” ao texto fonte, do que Graciliano Ramos, pois deveriam “prestar contas” aos editores (à imposição dos que exercem a patronagem) e à poética dominante da literatura francesa, no momento em que desempenharam sua tarefa. Mesmo tendo sua visão de mundo, suas escolhas próprias e estilo particular, as tradutoras não teriam tido autorização para “criar demais”, ao contrário do que ocorreu no caso da primeira tradução brasileira de *La Peste*.

Encerramos a análise, incluindo um quadro comparativo, para ilustrar algumas das soluções encontradas na tradução de itens léxico-culturais específicos, encontrados nos romances. As diferenças entre as traduções permitem-nos ratificar a originalidade de cada tradução, a impossível equivalência linguístico-cultural entre os termos e a singularidade das tradutoras.

	<i>Sécheresse</i>	<i>São Bernardo</i>	<i>Angoisse</i>
QUIXABEIRA(S)	Ils allèrent se reposer sous les branches nues d'un <u>quixabeira</u> ; (p.184)	-	...il se traînait sous les rameaux tortueux de <u>plusieurs épineux</u> sans feuilles. (p.19)
MANDACARUS	Il regarda les <u>quipás</u> , les <u>mandacarus</u> et les <u>chique-chique</u> . (p.30)	... je lui écorchai la couenne sur les <u>chardons</u> , les cactus et autres plantes à pointes et à épines. (p.17)	...adressa un geste de remerciement aux acacias et aux <u>cactus</u> qui bordaient la route. (p.34)
CATINGA	Il jouait volontiers les durs dans la <u>catanga</u> , mais dans la rue il rasait les murs. (p.45)	-	Quitéria et ses semblables ont peuplé la <u>savane</u> de mulâtres vigoureux et sauvages...(p.178)
QUIPÁS	Il dégagea la bride, tira le couteau, et coupa les <u>quipás</u> et les <u>palmtorias</u> ... (p.152)	...je lui écorchai la couenne sur les <u>chardons</u> , les cactus <u>et autres plantes à pointes et à épines</u> . (p.17)	-

APERREADO	-	...pendant des mois, je <u>tirai le diable par la queue</u> , vendant toute sorte de babioles ... (p.30)	je m'ennuie, je me sens <u>nerveux</u> . (p.17)
PESTE(S)	Et dire que pour une <u>vermine</u> pareille, on brutalisait un père de famille. (p.47)	Il y a ici quelques <u>canailles</u> qui ont commencé comme vous...(p.31)	“Déchire-moi, bon sang! Ou alors va faire ça avec ta mère, <u>mollasson!</u> ” (p.45) “Mal élevée! Je me saigne aux quatre veines pour faire plaisir à cette <u>peste</u> et voilà ce que j'y gagne... (p.107)
CABRA	<u>Un pauvre bougre</u> comme lui n'allait tout de même pas chercher querelle à un riche. (p.141) Alors, toute sa vie, il ne serait décidément qu'un <u>pleutre</u> et une chiffre. (p.167)	Une belle affaire, vraiment, un <u>valet de ferme</u> qui reçoit trois ou quatre torgnoles! (p.105) Un mauvais <u>serviteur</u> peut faire le malheur de son maître. (p.137)	Un jour un <u>sbire</u> du Brigadier Noir se présenta à la ferme avec une lettre de son chef. (p.34)
CAMBITOS	...saisit les petits bras qui pendaient sur sa poitrine, minces comme les <u>baguettes</u> . (p.15)	...dit la vieille en essuyant à sa jupe de coton rayé ses jambes comme des <u>sarments</u> . (p.113)	...des jambes comme des <u>allumettes</u> dont je me demande comment elles pouvaient soutenir son corps. (p.99)
METER O RABO NA RATOEIRA	-	Le lendemain de bon matin, il <u>mit la queue dans la souricière</u> et signa le contrat...(p. 27)	Un de ces jours on <u>se fera prendre comme des rats</u> . Mes vieux découvriront tout.... (p.82)
SER UNHA COM CARNE.	-	Gondim et elle avaient été <u>comme cul et chemise</u> . (p.130)	...il y restait des heures, intégré à la famille <u>comme l'ongle à la chair</u> . (p.115)
TER O DIABO NO CORPO/COURO	La bête se déchaînait à grands bonds dans la cour, à croire qu'elle avait le diable au corps. (p.72)	-	Elle semblait <u>talonée par le diable</u> . (p.206)

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradição logocêntrica, pautada na existência de significados estáveis e com contornos fixos, prontos para serem transportados de uma língua para outra, dominou os estudos da tradução durante muito tempo. Sob essa perspectiva, se comparada a um “original”, a tradução seria inferior e insuficiente para transmitir ao público leitor do texto de chegada a “intenção do autor,” sendo, por conseguinte, incapaz de veicular a “verdade” do texto original. O tradutor que não conseguisse atingir a fluência, a naturalidade e o estilo do “original” era considerado um fracassado e um traidor – além de um invasor da propriedade alheia, já que ousara deixar suas marcas de interferência no texto do qual partira. O bom tradutor deveria ser, nessa concepção, invisível: uma *tábula rasa*.

Dentro desta perspectiva, a crítica à tradução se constrói, tradicionalmente, em oposição a um “original”, que lhe é anterior e deve ser reproduzido em outra língua. O discurso recorrente sobre traduções é, via de regra, o da imperfeição, da incompletude e das perdas, ignorando-se os infinitos ganhos por ela proporcionados. Como seria possível ao leitor comum ler, por exemplo, clássicos como a *Ilíada*, a *Odisseia*, *Guerra e Paz*, ou mesmo a *Bíblia*, senão através da tradução?

Durante muito tempo, ignorou-se o fato de que o exercício da tradução reflete diferentes visões de mundo, de cultura, contextos e realidades dos tradutores. Por essas razões, um mesmo texto, por mais simples que pareça, nunca será traduzido da mesma forma por diferentes tradutores. Nesse sentido, a tradução será sempre um original, um produto daquilo que sente e pensa o tradutor, da sua concepção de mundo, de suas leituras e sua inserção histórica e singularidade. Resultante do exercício da leitura e da interpretação, a tradução não pode reproduzir e resgatar as intenções e o universo do autor, nem tampouco reproduzir totalmente seu estilo, já que é impossível anularem-se as marcas do estilo do tradutor. Todo texto traduzido será apenas uma dentre infinitas possibilidades de releitura de um texto de partida.

Assim, se entendermos que ler é intervir no texto de forma decisiva e fazer parte de sua autoria, entenderemos a tradução não apenas como uma atividade autoral, mas também como fonte de rejuvenescimento e suplemento da obra literária.

Contudo, no Brasil, ainda não existe tratamento paritário entre autores e tradutores. O que existe, de fato, é a postulação de grande distância entre o autor da obra

estrangeira e o tradutor, apesar de a abordagem teórica contemporânea reconhecer a existência inevitável das marcas de singularidades do tradutor – assujeitado por sua história certamente distinta daquela do autor do texto de partida. De fato, não mais se estudam traduções através da prática da comparação, vergastando tradutores e indicando o quanto os textos traduzidos se aproximam ou se distanciam dos originais.

Graciliano Ramos enquanto tradutor deu-nos um bom exemplo desse trabalho autoral realizado pelo tradutor. Como vimos, ele traduz o romance de Camus, em 1950, fazendo escolhas extremamente distintas daquelas tradicionalmente autorizadas aos tradutores. Ele intervém no texto, deixa suas marcas, sua língua, e contribui para o desaparecimento da figura do autor estrangeiro, aproximando sua tradução de suas próprias obras.

Para estudar o autor e tradutor Graciliano Ramos, tomamos como aporte teórico-metodológico a Teoria dos Polissistemas e os Estudos Descritivos da tradução, pois possibilitam uma abordagem não normativa, contextualizada e dinâmica da tradução, ao considerarem sua dimensão histórica e cultural, seus diversos contextos e as relações de poder existentes no interior dos polissistemas – todos aspectos decisivos na escolha dos autores e textos autorizados a entrar em determinado sistema. Tais relações de poder, como vimos, foram de extrema importância para delimitar o lugar de Graciliano Ramos nos polissistemas brasileiro e francês.

É importante lembrar ainda que o objetivo desta tese não foi apontar os “erros” ou pontuar as “perdas” sofridas ao longo da tradução dos romances analisados. Em primeiro lugar, por considerarmos que a tradução também resulta em ganhos; em segundo, porque entendemos que a tradução não pode ser analisada fora do contexto e das condições em que foi produzida, demandando, pois, uma análise descritiva (e não prescritiva), respaldada nos pressupostos da Teoria dos Polissistemas.

Partindo desta premissa, salientamos que o centro da nossa pesquisa foi Graciliano Ramos – escritor representativo do romance regionalista, que nos apresenta uma literatura crítica, uma linguagem simples, rude e árida como o sertão, repleta de expressões culturais específicas de uma parcela da língua brasileira. Seus romances são, eles mesmos, traduções, como declarou o próprio autor em carta à esposa, acerca da escrita de *S. Bernardo* que, embora concluída, deveria ser traduzida para o brasileiro. Tais características da escrita de Graciliano Ramos tornam ainda mais árduo o trabalho das tradutoras. De fato, elas têm, diante de si, a tarefa de traduzir obras que apresentam marcas



do sertão (região que possivelmente não conhecem) e do autor alagoano. O olhar das tradutoras francesas sobre o sertão, moldado por sua cultura e visão de mundo, nunca será o mesmo de Graciliano Ramos, ou daquele que temos nós, brasileiros não habitantes do sertão alagoano.

Enquanto tradutor, Graciliano Ramos teve autonomia ao traduzir o romance de Camus. A leitura de *A Peste* mostrou que Graciliano Ramos teve liberdade para fazer do texto de Camus um texto seu, marcado por suas convicções e visão de mundo. Essa autonomia pôde ser percebida durante todo o romance, tanto no campo semântico, quanto no campo sintático. Sua tradução teve um pouco mais da metade do número de páginas que tem o texto de partida, e, ao longo do texto em português, encontramos marcas do próprio autor, de sua língua, presentes também em seus romances.

Como afirmou Ricardo Ramos, Graciliano Ramos não tinha afinidade com Camus, não apreciava seu estilo, nem suas obras, não via, portanto, em Camus o “autor sacralizado” a quem deveria ser obediente e submisso, enquanto tradutor. Essa postura refletiu-se em sua tradução. Não percebemos, em nenhum momento, o esforço do tradutor Graciliano Ramos de se aproximar do texto do romancista francês, e produzir, em português, efeitos estilísticos percebidos no texto de partida.

O silêncio, característica marcante das obras do escritor alagoano, também está presente em sua tradução, contribuindo para uma melhor percepção do que é o trabalho do tradutor e do seu poder em manipular o texto de partida. Naturalmente, a condição de autor inserido no centro do sistema literário brasileiro garantiu ao “Velho Graça” a aceitação e a aprovação da sua tradução.

É talvez no artigo intitulado *O romance do nordeste*, publicado no Diário de Pernambuco, em 10 de março de 1935, que podemos encontrar resposta para as escolhas que o autor de *Angústia* fez ao traduzir *La Peste*.

Nestes quatrocentos anos de colonização literária, recebemos a influência de muitos países. Sempre tentamos reproduzir com todas as minudências a língua, as ideias, a vida de outras terras. Não sei donde vem esse medo que temos de sermos nós mesmos. Queremos que nos tomem por outros.

Mais uma vez Graciliano Ramos ratifica a necessidade que tem, na sua condição de autor, de ser ele próprio, de falar sobre o que conhece e vivenciou e, com sua tradução, demonstra que, mesmo ao traduzir, não pode deixar de lado suas leituras, estilo e visão de mundo para seguir o autor do texto de partida. Não quer e não pode se anular. Os rastros deixados por Camus e pelo próprio Graciliano Ramos fazem da sua tradução um

texto de múltiplas vozes, confirmando a pertinência da inserção do conceito de intertextualidade nos Estudos de Tradução, a relativização dos conceitos de originalidade e autoria e a convicção de que toda e qualquer escrita será sempre uma reescrita de inúmeros outros textos.

Quando deslocado para um polissistema hegemônico, Graciliano Ramos perde a estatuto de autor canônico e passa a ocupar posição periférica no polissistema francês, fazendo-se conhecer apenas entre os estudiosos de língua portuguesa e de literatura brasileira, além de intelectuais em geral. A partir dessas e de outras observações de deslocamentos entre sistemas literários, não é difícil inferir que a obra de um autor canônico, ao se deslocar de um sistema não hegemônico, para um sistema dominante, através da tradução, raramente ocupará posição central nesse novo sistema.

Aqui, a Teoria do Polissistema nos permitiu observar o quanto a influência de outras artes e meios de comunicação pôde abrandar essa tendência. Constatamos que a música e o cinema brasileiros auxiliaram a entrada das obras de Graciliano Ramos e de outros autores brasileiros no sistema literário francês, fazendo com que o leitor francês voltasse o olhar para a nossa literatura. É claro que a literatura brasileira nunca ocupou lugar de destaque no polissistema francês, sobretudo quando comparada a outras literaturas. Nossos romances traduzidos quase sempre fazem parte de coleções dedicadas ao Brasil ou à América Latina, o que nos permite supor uma postura ainda restritiva.

A reescrita sobre o palimpsesto deixa clara a existência das marcas das tradutoras e das editoras que priorizaram a aproximação do texto de Graciliano Ramos para a sua cultura, transformando o texto enxuto do autor nordestino em um texto mais próximo da estilística francesa, com a inclusão de orações explicativas, adjetivos e períodos compostos. Durante a análise das traduções francesas, percebemos a preferência pela inserção de palavras e expressões próximas do seu contexto, transparecendo o trabalho de autoria realizado pelas tradutoras. O traço de domesticação do texto português/brasileiro constituiu um percurso contrário ao da tradução feita por Graciliano Ramos: em lugar de um texto seco e sem muitos adornos, encontram-se textos marcados pela inserção de orações, expressões e adjetivos.

Mesmo usufruindo de menos liberdade, quando comparadas ao tradutor Graciliano Ramos, o trabalho final nos apresenta traduções originais, resultando cada uma da interpretação de cada tradutora. Percebemos, ao longo da análise, que a tradução de *Vidas Secas* distancia-se das outras não apenas no tempo como também na postura do

tradutor. Traduzido em 1964, o romance apresentou uma grande quantidade de palavras mantidas em português, justificando a inclusão de um glossário ao final, para a explicitação dos termos culturais específicos do local de fala de Graciliano Ramos. A presença desses estrangeirismos deu ao seu texto uma *couleur locale* de um país exótico e repleto de mistérios que permeiam o imaginário francês. Dentre as três, Marie-Claude Roussel foi a que mais se afastou do texto de partida e a que pareceu ter mais liberdade para suprimir frases e modificá-lo ao seu gosto.

*S. Bernardo* e *Angústia* tiveram uma tradutora em comum – Geneviève Leibrich – e foram traduzidos em curto espaço de tempo. O resultado, portanto, são traduções próximas, porém não menos singulares.

Como já dito, por não compartilharem, com o escritor alagoano, do estatuto de canonicidade, suas traduções sofreram interferências da patronagem e demonstraram não apenas suas escolhas, mas também as imposições das editoras. O processo de reescrita foi guiado não apenas pelas tradutoras, mas pelas exigências do polissistema francês, aqui representado pelos editores, revisores e, possivelmente, pelos críticos, que influenciaram diretamente na forma de tradução e na escolha da época em que os romances seriam traduzidos.

Esta pesquisa não procurou trazer uma análise exaustiva dos textos. Buscou examinar a tradução feita por Graciliano Ramos e suas traduções para o francês, realizadas por Marie-Claude Roussel, Geneviève Leibrich e Nicoles Biros, apontando suas principais características e o percurso de cada tradutor durante o processo tradutório. O prestígio de Graciliano Ramos no universo literário brasileiro, e o distanciamento da sua tradução em relação ao texto de partida levaram-nos a concluir que suas escolhas não se basearam somente no seu estilo de escrita, mas também da sua forma de pensar a literatura. Essa análise leva-nos a observar que a língua de Graciliano constitui uma questão difícil não só para tradutores, mas para o próprio leitor de língua portuguesa. O autor apropria-se, verdadeiramente, da sua língua e dela faz bom uso.

As análises, aqui desenvolvidas, permitiram-nos constatar a limitação do modelo teórico-metodológico proposto, uma vez que a Teoria dos Polissistemas e, em parte, os Estudos Descritivos não consideram a intervenção do sujeito na língua e não possibilitam a discussão de um conceito de língua que rompa com a tradição. Por essa razão, tornou-se impossível articular o estudo comparativo das traduções a esses modelos, fato que nos levou a acrescentar discussões que contemplam o papel da intertextualidade

na tradução, além de alguns pressupostos desconstrutivistas de Derrida. Assim procedendo, foi possível estabelecer o necessário e salutar diálogo entre teoria e prática.

A tradução de Graciliano Ramos e as traduções de suas obras para o francês rompem com a dicotomia engessada proposta por Lawrence Venuti – domesticação e estrangeirização – contribuindo para sua relativização e permitindo observar que o diálogo entre as culturas, por meio do tradutor, não pode se limitar a uma única opção durante o processo tradutório. Além disso, a tradução feita por Graciliano Ramos nos permite refletir sobre esses conceitos e afirmar que a domesticação nem sempre favorece o apagamento do tradutor, sobretudo quando este é um autor consagrado em seu polissistema de origem.

A diversidade entre as línguas e culturas envolvidas no ato tradutório e a certeza da existência de um sujeito recriador impedem a invisibilidade do tradutor e a consequente transparência do texto de chegada. A tradução será, portanto, sempre um trabalho singular de interpretação, no qual, o tradutor – ou os que exercem a patronagem – deve recriar um texto que será apenas uma entre as muitas possíveis leituras de um autor estrangeiro.

As traduções se caracterizam, portanto, como suplemento, permitindo a sobrevivência do texto de partida em outra língua garantindo a leitores monolíngues o acesso ao que é escrito em outros lugares. O rastro deixado pela escrita sobre o palimpsesto do texto de partida comprova a relação de intertextualidade entre texto em língua estrangeira e texto traduzido. A autonomia do processo tradutório dependerá, em grande parte, das autorizações e expectativas do polissistema alvo e de sua comunidade interpretativa, embora a tradução seja, evidentemente, uma atividade de criação, um gesto de reescritura, de interpretação e de reinvenção de um “original” impossível de ser analisada isoladamente.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

AMADO, Jorge. **Graciliano Ramos**. *Jornal da Bahia, Literatura-cultura-arte* 15,16/01/1961.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no país das maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 2007.

ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

AURY, Dominique. Prefácio. In: MOUNIN, Georges. **Os problemas teóricos da tradução**. Tradução de: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

BAKTHIN, Mikail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. A morte do autor, In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução de: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Tradução de: Mário Laranjeira. Martins Fontes: São Paulo, 2004.

BASSNET, Susan; LEFEVERE, André. **Translation, History & Culture**. Londres: Cassell, 1995.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Tradução de: Karlheinz Barck et. al. Rio de Janeiro: Gráfica da UERJ, 1992.

BERSTEIN, Serge. **La France des années 30**. Paris: Armand Colin, 2001.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BICALHO, Ana; RAMOS, Ana Rosa. **O romance S. Bernardo**: questões culturais da tradução ou a tradução cultural de S. Bernardo. Salvador: EDUFBA, 2008, p.127-144.

BOILEAU, Nicolas. **Le Lutrin et L'art Poétique**. Paris: Larousse, 1933.

BOISVERT, Georges. L'image du Brésil en France au travers des traductions. In: **Images réciproques du Brésil et de la France**. Actes de Colloque organisé dans le cadre du projet France-Brásil. IHEAL 1991. tome II, p. 611-615.

BORGES, Ana Isabel and NERCOLINI, Marildo José. **Tradução cultural**: transcrição de si e do outro. Terceira Margem, Ano VII, n.8, 2003. p. 138-154.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakthin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008.

BRASIL, Assis. **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

CAMUS, Albert. **A peste**. Tradução de: Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1973.

CAMUS, Albert. **A peste**. Tradução de: Valérie Rumjanek. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

CAMUS, Albert. **Essais**. Paris: Gallimard, 1965. Pléiade.

CAMUS, Albert. **La Peste**. Paris: Gallimard, 1998.

CÂNDIDO, Antônio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: 2006.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira**: história e crítica. 15ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: Sônia Brayer (org.). **Graciliano Ramos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.25-33.

CATFORD, J. C. Uma Teoria lingüística da tradução. São Paulo: Cultrix, 1980. (Tradução do Centro de Especialização de Tradutores de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas).

CHOUGNET, Jean-François. Ciência Humanas. Tradução de Amilcar Bettega. In: RIAUDEL, Michel. **Brésil, Brésils**: L'année du Brésil en France. Paris : ADFP, 2005, p.141-146.

CORREIA, Wilson. A personalidade neurótica de nosso tempo e a peste. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 6 fev. 1973.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 7ed. São Paulo: Global, 2004.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo Japonês. Tradução de: Érica Lima. In: OTTONI, Paulo (Org.). **Tradução**: a prática da diferença. Campinas: Editora da UNICAMP; FAPESP, 1998.

DERRIDA, Jacques. Lo Ilegible. In:\_\_\_\_\_. **No escribo sin luz artificial**. Cuatro, Ediciones – Valladolid, Espanha, 1999b. p. 49-64. Entrevista publicada pela primeira vez na Revista de Occidente número 62/63, 1986, p. 160-82.

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

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Tradução de: Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

EVEN-ZOHAR, Itamar. 1999 **La posición de la literatura traducida en el polisistema literario**. En Teoría de los Polisistemas, Montserrat Iglesias Santos, ed. Madrid: Arco, pp. 223-231.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polysystem studies**. Poetics today, Tel Aviv, v. 11, n. 1, nov, Durham: Duke University Press, 1990.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polysystem Theory**. Poetics Today 1(1-2, Autumn). 1979. p. 287-310.

FELDMANN, Helmut. **Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: \_\_\_\_\_ BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-192.

FONSECA, Inês. **Auteurs Brésiliens traduits en France**. Ambassade du Brésil à Paris : Paris, 1998.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Tradução de: António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja, 1992.

GAMA, Gustavo Ribeiro da. *Arthur de Salles: tradutor de Shakespeare?*. Salvador, 1995. 76 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras, 1995.

GATTAI, Zélia. **Jardim de inverno**. Rio de Janeiro, Record, 1988.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução de: Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.



HERMANS, Theo. **The Manipulation of Literature**. Londres/Sidney: Croom Helm, 1985.

HERMANS, Theo. **Translation and Systems: Descriptive and System-Oriented Approaches Explained**. Manchester: St Jerome, 1999. Index Translationum (Répertoire International des traductions) (1932 à 1986) Volumes 1 à 39. Paris: Institut International de Coopération Intellectuelle/UNESCO.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do Silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro**. São Paulo: Edusp, 1992.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2006.

LARANJEIRA, Mário. Prefácio. In: COSTA, Luiz Angélico da (org.). **Limites da traduzibilidade**. Salvador: EDUFBA, 1996.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de: Claudia Matos Seligman. Bauru: EDUSC, 2007.

LEFEVERE, André. **Translation / History / Culture**. London and New York: Routledge, 1992b.

LEFEVERE, André. Why waste our time on rewrites? The trouble of interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In Theo Hermans (org.) **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**. Londres: Croom Helm, 1985, pp. 215-243.

LEITE, Sebastião. Traduições sem traição. **Jornal do Comércio**, Pernambuco, 1963.

MAIA, Pedro Moacir. **Cartas Inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamin de Garay e Raúl Navarro**. Salvador: EDUFBA, 2008.

MARINHO, Maria Celina Novaes. Transmissão do discurso alheio e formas de dialogismo em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas: UNICAMP, 2005 p.235-245.

MARTINS, M. A. P. **A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise das traduções: o caso dos hamlets brasileiros**. Tese de doutorado, comunicação e semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

MATTELART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. Tradução de: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2005.

MILTON, John. **O clube do livro e a tradução**. São Paulo: EDUSC, 2002.

MILTON, John. **Tradução: Teoria e Prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Edusp, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.

MIRANDA, Wander Melo. *Vidas Secas*. In: SANTIAGO, Silviano. **Intérpretes do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

MOUNIN, Georges. **Les belles infidèles**. Presse Universitaires de Lille. Paris, 1994.

MOURÃO, Rui. **Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Tendência, 2003.

MOUTINHO Nogueira. **Graciliano Ramos, 25 anos depois**. Folha de SP ilustrada 20/03/1978

NIDA, Eugene A. **Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translation**. Leiden: Brill, 1964.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Olhares Roubados – Cinema, Literatura e Nacionalidade**. Salvador: Quarteto/FAPESB, 2004.

PAES, José Paulo. **Tradução a ponte necessária**: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 2008.

PENJON, Jacqueline ; QUINT, Anne-Marie. L'image du Brésil au travers les traductions littéraires. In: **Images réciproques du Brésil et de la France**. Actes de Colloque organisé dans le cadre du projet France-Brésil. IHEAL 1991. tome II, p. 631-634.

PISA, Clélia. Littérature brésilienne en France aujourd'hui: question de la pratique de l'édition. In: **Images réciproques du Brésil et de la France**. Actes de Colloque organisé dans le cadre du projet France-Brésil. IHEAL 1991. tome II, p. 623-626.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos, n. 93).

Pós-modernidade e a tradução como subversão. **Anais do VII Encontro Nacional/1 Encontro Internacional de Tradutores**. São Paulo, 2000. Disponível em [www.novomilenio.inf.br/idioma/19980911.htm](http://www.novomilenio.inf.br/idioma/19980911.htm). Acesso em 19 outubro 2008.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Traduze-me ou te devoro: a atividade tradutória como prática de desconstrução. In: FERREIRA, Elida; OTTONI, Paulo (orgs.). **Traduzir Derrida**: políticas e desconstruções. Campinas: Mercado de Letras, 2006.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Traição versus transgressão**: reflexões acerca da tradução na pós-modernidade. Revista Alfa. Nº 44. São Paulo, 2000.

RAMOS, Elizabeth. **Histórias de bichos em outras terras: a transculturação na tradução de Graciliano Ramos**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, 1999.

RAMOS, Graciliano. **Angoisse**. Tradução de: Geneviève Leibrich e Nicole Biros. Paris: Gallimard, 1992.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 61 ed. Rio, São Paulo: Record: Record, 2005.

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 35 ed. Rio, São Paulo: Record, 2002.

RAMOS, Graciliano. **Linhas Tortas**. 21 ed. Rio, São Paulo: Record, 2005.

RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. 81. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Tradução de: Geneviève Leibrich. Paris: Gallimard, 1986.

RAMOS, Graciliano. **Sécheresse**. Tradução de: Marie-Claude Roussel. Paris: Gallimard, 1964.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 99 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano Ramos: retrato fragmentado**. São Paulo: Siciliano, 1992.

RAWET, Samuel. Graciliano, a melhor tradução de “A Peste”. **Mercado**, Rio de Janeiro.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **Letra de hoje**. Porto Alegre: Edipuc, 2006.

RIVAS, Pierre. A recepção da Literatura Brasileira na França. Tradução de Amilcar Bettega. In: RIAUDEL, Michel. **Brésil, Brésils: L’année du Brésil en France**. Paris : ADPF, 2005, p.73-78.

RIVAS, Pierre. Encontro entre literaturas: **França – Portugal – Brasil**. São Paulo: Hucitec, 1995.

RODRIGUES, C. C. **Tradução e Diferença: Uma Proposta de Desconstrução da Noção de Equivalência em Catford, Nida, Lefevere e Toury**. São Paulo: Unesp, 1998.

SALAH, Jacques. Prefácio. In: VEIGA, Cláudio. **Antologia da poesia francesa: (do século IX ao século XX)**. Rio de Janeiro: Record; Salvador, BA: Secretaria da cultura e do turismo, 1999.

SALLA, Thiago Mio. **O fio da navalha: Graciliano Ramos e a revista Cultura Política**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação. São Paulo: 2010.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAMARÍA PÉREZ, María Isabel. El tratamiento de las unidades fraseológicas en la lexicografía bilingüe. **Estudios de Lingüística** 12: Universidad de Alicante, 1998, pp.299-318.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** Tradução de: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras. Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SENNA, Homero. **República das Letras - entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros**. 3ª edição, revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996 (p. 202) Disponível em <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GracilianoRamos.htm>

TODD, Olivier. **Albert Camus: Uma Vida**. Tradução de: Mônica Stahel. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes**. Col. Traductologie. Lille : Artois Presses Université, 2004.

TOURY, Gideon. **Descriptive translations studies and beyond**. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VASQUEZ-AYORA, Gerardo. **Introducción a la traductología**. Washington : Georgetown University Press, 1977.

VEIGA, Cláudio. **Aproximações: estudos de Literatura Comparada**. Salvador: EDUFBA, 1976.

VENUTI, Lawrence. Invisibility. In: \_\_\_\_\_. **Translator's invisibility: a history of translation.** New York: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor.** In: Palavra 3. (1995) 111-134. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro, 1995. Tradução de: The translator invisibility: In: Criticism. V XXXVIII, n.2, Spring 1986, Wayne state UP, p. 179-212.

VENUTI, Lawrence. A tradução e a formação de identidades culturais. In: SIGNORINI, Inês. (Org.) **Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado.** Campinas: Mercado de Letras, 1998.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença.** Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUCS, 2002.

## ANEXO A



# TRADUÇÕES SEM TRAIÇÃO

SEBASTIÃO UCHÔA LEITE

A medida que um povo se civiliza e se torna mais culto o sistema editorial do seu país cresce em extensão e complexidade, crescendo também, proporcionalmente, o mercado de livros. Nesse sentido o Brasil ainda apresenta algumas contradições: não se pode negar o aumento da produção editorial, mas falta-nos a sistematicidade que se observa nos países mais cultos, tecnicamente mais avançados. As vezes um fator circunstancial influencia o aumento, como é o caso da Argentina, que tendo um mercado consumidor muito mais amplo, se impõe necessariamente um rigor maior no seu sistema editorial. Basta observar apenas um setor em que o país vizinho tem avançado muito mais, que é o setor de traduções. Contudo, é evidente o aumento incessante do movimento de traduções em nosso país. O que demonstra claramente que o nosso público consumidor tem aumentado também. Assim a cultura não ficará restrita a um grupo muito pequeno de intelectuais que se jactam dos seus mesquinhos conhecimentos linguísticos, sem falar no fator econômico, pois o livro estrangeiro é acessível a pouquíssimos. Traduz-se muito no Brasil atualmente, mas só uns poucos editores procuram criar um sistema racional de distribuição da matéria traduzível, como é o dos Zannar Editores, exemplos de disciplina com as suas coleções de história e ciências sociais. Esses são aliás os assuntos que parecem ganhar a preferência do público leitor brasileiro, principalmente se as obras tra-

zem qualquer implicação política. Por razões óbvias, o nosso público parece ávido de conhecer as doutrinas e teses político-sociais mais influentes em nosso tempo, ou pelo menos mais discutidas, como é o caso do socialismo, por exemplo. Mas, é claro que a literatura não fica tão por baixo nessas preferências, especialmente a ficção.

A ficção estrangeira, diga-se logo, é muito mal conhecida do nosso público. Os autores são lançados indiscriminadamente, por razões comerciais. Não existe uma balança equilibrada para medir os valores, de modo que é preciso catar, entre as várias coleções, obras significativas que se misturam com o bagaço da ficção internacional. Assim mesmo é preciso louvar certas iniciativas. Algumas literaturas têm merecido dos nossos editores o desprezo mais insensato. Esse é o caso da literatura italiana, por exemplo, tão mal conhecida entre nós, até mesmo nos círculos intelectuais mais restritos. Como se não bastasse o fato do livro italiano ser raramente importado, as editoras ainda se fecham para obras de ficção italiana que entretanto poderiam despertar grande interesse entre nós. Pois existe de fato uma ligação muito maior dos temas e da abordagem narrativa dos italianos com a ficção brasileira, do que em relação aos autores franceses e americanos. Basta ver dois exemplos de romances italianos traduzidos no Brasil ultimamente. Refiro-me a "O belo Antônio" de Vitaliano Brancati e a "História de pobres amantes" de Vasco

Pratolini. O primeiro é uma bela edição da Editora do Autor, iniciando uma coleção ("Os melhores do nosso tempo") e o segundo é da Editora Civilização Brasileira, também integrando uma coleção ("Biblioteca do leitor moderno") onde se encontra desde o muito bom até o muito ruim.

A tradução de Brancati é de 1962, mas ainda há tempo para dizer que a Editora do Autor acertou plenamente o alvo quando a confiou a um escritor de raro discernimento como Alexandre Eulálio. Não há dúvida que essa tradução se inscreve na lista de algumas poucas que se fizeram no Brasil com intenções verdadeiramente artísticas. Porque o mais comum é que se encontre aquele tipo de traduções onde não se sente o legítimo rigor que esta arte exige. Traduzir um livro, mesmo se tratando de obra narrativa, não é simplesmente transcrever o seu conteúdo de uma língua para outra. É quase que reescrevê-lo, colocando-se no lugar do seu autor. No Brasil se encontra muito o tipo de tradutores que pouco se importam com o que têm a traduzir. Só em alguns casos a tradução representou o perfeito ato de identificação que é desejável para que ela se torne clássica. Para ficar no romance citemos o caso de Otávio de Faria traduzindo Thomas Hardy ("Judas, o obscuro") e Jacob Wassermann ("Etsel Andergaast"), de Graciliano Ramos traduzindo Albert Camus ("A Peste"), de Carlos Drummond de Andrade traduzindo Laclós ("As relações perigosas") e Proust ("Albertina desaparecida"), de José Laurênio de Melo traduzindo Chesterton ("O homem que foi quinta-feira"). Nesses casos não se verifica o fenômeno dos assinantes profissionais de vinte ou trinta traduções, mas de tradutores que "escolheram" seus autores. Esse também é o caso de Ale-

xandre Eulálio com o romance de Brancati.

Nós é que ganhamos com isso, o público leitor. Pois só assim tomamos conhecimento de que o livro de Brancati é uma valiosa obra de ficção distorcida por uma mediocre adaptação cinematográfica. O legítimo clima de dramaticidade se dissolve facilmente naquela versão filmica, em que o herói da novela encontra a sua redenção burguesa. Não há nada disso no universo brancatiano, implacável até a última linha ao descrever uma tragédia de dilaceração. Tragédia, porque o herói é quem escolhe o seu conflito com a moral burguesa, sem lhe restar outro caminho senão o de se dilacerar em sua frustração pessoal.

O que importa entretanto não é só a revelação do conteúdo da obra de Brancati, distorcido pelo cinema, mas a própria estrutura do romance, concisamente clássica. E principalmente a linguagem dialógica e às vezes irônica (quando, por exemplo, da primeira conversa do personagem com o tio). Aqui é que se verifica o maior cuidado do tradutor, tendo conservado algumas coisas no original, para que não se perdesse o efeito. Cheio de contrastes, romance em que participam igualmente elementos de cômico e do trágico, espontâneo e analítico a um só tempo, de um humor profundamente cruel, essa obra de Brancati, é bastante representativa de uma época italiana, também dilacerada pela farsa trágica do fascismo.

Não menos representativo é o outro romance que citamos no começo deste artigo: "História de pobres amantes" de Vasco Pratolini. Entre os dois encontramos um elemento comum. A época do fascismo italiano, antes da segunda grande guerra, é o *background* social em que se desenvolvem as duas narrativas, a de Bran-

continua na p. 2



# Graciliano, a melhor tradução de "A Peste"

Samuel Rawet

SOMOS péssimos aprendizes. Ciclicamente cometemos os mesmos erros e a famosa História só nos ensina realmente alguns movimentos no tabuleiro de xadrez das batalhas. O máximo que deduzimos é que, se a rainha, o bispo, o cavalo e o peão estiverem numa dada posição, respeitadas as regras do jogo, o xeque-mate é possível. Quanto ao indivíduo o isolamento, nada de concreto, apenas um amontoado de teorias. Para o outro somos uma peça de jogo (não retificados, mas na misera condição humana), ou um amontoado de abstrações e teorias. A releitura de A Peste (1) me leva a folhear a primeira edição de 1950, Livraria José Olímpio, Rua do Ouvidor, 110, Rio tradução de G.R., Coleção Fogos Cruzados. Quem é G.R.? A segunda edição desvenda o mistério. G.R. é Graciliano Ramos, o maior romancista do Modernismo, irmão de Camus na família literária, muito mais importante do que a família biológica, com a mesma atitude diante de homens e idéias; um, refinado culturalmente por uma tradição abstrata, sacudida de vez em quando pela crueldade do relacionamento concreto; o outro, curtido por um ambiente cruel, brutal, concreto, procurando atingir a tradição abstrata do mundo de idéias que sua condição de escritor lhe exige. Em 1950 o tradutor era G.R. Pudor? Timidez? Desvalorização de uma tarefa forçada pelas necessidades econômicas? Em 1950 as exigências gregárias do romancista Graciliano Ramos levavam a repudiar escritores como Camus, Sartre, Simone de Beauvoir. E um homem como Camus escreve em O Mito de Sísifo: "Os mitos são feitos para que a imaginação os anime (...). A própria luta para atingir os pinos, os basta para encher um coração de homem. E' preciso imaginar Sísifo feliz."

As grandes obras que os tres papas do existencialismo ateu francês deixaram são três pequenos livros. O Estrangeiro, de Camus, A Náusea, de Sartre, e As Bocas

lavras foi Camus, opondo-se à verborrêia Sartre-Simone, como se atrás das palavras nada mais houvesse (apesar do autobiográfico As Palavras). Camus reinstaurava a palavra que tem significado realmente. Por um pequeno detalhe, atrás das palavras de Camus há o sentimento adequado às mesmas, e não o significado retórico. Camus revela a relação entre palavra e sentimento, e não entre palavra e significado. A releitura de A Peste nos devolve a visão concreta da palavra: a dor, a alegria, em vez de uma semântica. Vale a pena reler Infância de Graciliano Ramos para meditar, no Rio, sobre Camus. Ao contrário do derrame vocabular de Jorge Amado, a palavra simples sobre o sentimento exato da situação. Dizem que as dificuldades materiais impediram a Camus a carreira universitária. Bendita dificuldade. Não o arrancou do cotidiano para se embrenhar em sutilezas escolásticas, que tudo explicam, a situação judaica, os problemas dos árabes, o racismo americano, a santidade de um homem de talento, vítima e algoz de suas próprias circunstâncias. Rieux, Tarrou, Grand, Rambert, Castel, Cottard, Paneloux, personagens da peste de Oran, ramificações da rica personalidade do Autor, ou desdobramento de mente poderosa que não se fragmenta em sua dilaceração. "Pode-se ser santo sem Deus? E' o único problema concreto que conheço hoje", diz Tarrou. Há em Camus uma desmistificação do relacionamento humano: o homem concreto sem esquematismos realistas ou naturalistas. Meursault. Ao contrário do

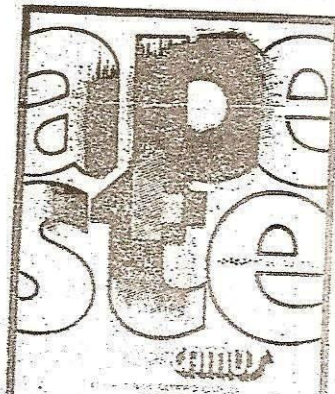
que dizem Meursault não é o fenômeno apenas, o homem desprovido de interioridade. Apenas a interioridade é uma propriedade pessoal, concreta, e não um em si noumênico. Na hora apropriada, a interioridade se revela. Camus é parente próximo de Becket, sem a exacerbação. Camus conheceu a guerra, a Resistência. Mas conheceu como homem e como artista. Como homem deixou Cartas a um Amigo Alemão (2): "Aquilo que mais duramente se sofre é ver deformar aquilo que se ama" (Terceira Carta).

"Continuo a pensar que este mundo não tem qualquer sentido. Mas sei que nele, se alguma coisa tem sentido é o homem, porque é ele o único a exigí-lo" (Quarta Carta).

Como artista deixou A Peste. "A distanciação interna que sintetiza o acontecimento e o eleva até a fábula. Em suma a Resistência reclamava uma verdadeira obra de arte (...). A nossa espera não foi inútil. Em 1947 apareceu A Peste, fábula histórica e profética." (3)

Crio que Camus acreditou num Deus, não no que foi morto por Nietzsche e pelos positivistas, não no que é venerado pelas religiões oficiais, mas nessa Fons Vitae de um pseudo-árabe que durante muitos séculos se chamou Avicébron, e foi estudado nos seminários católicos, até que se descobriu que o Autor era judeu e se chamava Ibn-Gabriel.

Há homens que vivem simplesmente a própria vida, o que é fabuloso, e há homens que testemunham a própria vida vivida com simplicidade. Camus pertence aos últimos. Como Faulkner, como Hesse, como Cruz e Sousa, como Lawrence: uma inteligência temperada pelo sentimento dos verdadeiros valores humanos: amizade, ternura, amor, lealdade.



(1) A Peste, de Albert Camus, José Olímpio, tradução de Graciliano Ramos, capa de Eugênio Hirsch, 186 pp., 1973, Rio, Cr\$ 16,00.

(2) Cartas a um Amigo Alemão, de Albert Camus, Edição Livros do Brasil, tradução de José Carlos González e Joaquim Serrano, Lisboa, 212 páginas.



# A personalidade neurótica de nosso tempo e a peste

165

WILSON CORRÊA

O livro *A Personalidade Neurótica*, de *Nosso Tempo* nos oferece um quadro minucioso e preciso do neurótico que vive entre nós, dos conflitos que na realidade o governam, das suas ansiedades e das inúmeras dificuldades que encontram em suas relações com outras pessoas e consigo mesmo. Não se trata de um livro relativo ou ligado a esta ou aquela determinado tipo de neurose, mas que versa sobre a estrutura de caráter presente, de um modo ou de outro, em praticamente todas as pessoas neuróticas de nossos dias.

A autora sustenta que, quando dirigimos a atenção para as verdadeiras dificuldades neuróticas, reconhecemos que as neuroses têm origem não só em experiências individuais portuítas, mas, também, nas específicas condições culturais em que vive-

mos, realmente, essas condições culturais emprestam cor e importância às experiências individuais e, em última análise, lhes determinam a forma. Desde que muitas de suas interpretações se desviam das interpretações de Freud, muitos leitores poderão indagar se isto ainda é psicanálise. A esse respeito Karen Horney escreve:

... Acredito que a consideração às gigantescas conquistas de Freud deve ser demonstrada através do argumento da construção, cujos alcecos ele lançou, e que, desse modo, podemos ajudar a realizar as possibilidades futuras da psicanálise, seja como teoria, seja como terapêutica.

*A Personalidade Neurótica de Nosso Tempo* é um livro para o leigo interessado, do mesmo modo que para aqueles que necessitam lidar profissionalmente com pessoas neuróticas e que já estão familiarizados com

os problemas aqui expostos. Por estes últimos entendemos que apenas os psiquiatras mas também assistentes sociais e professores, e também antropólogos e sociólogos que já se interessaram da importância dos fatos psíquicos no estudo das diferentes culturas.

Finalmente, conta a autora por este livro representar uma significativa contribuição para o próprio neurótico.

O livro *A PERSONALIDADE NEURÓTICA DE NOSSO TEMPO*, de Karen Horney (6.ª edição) foi traduzido por Octávio Alves Velho, tem desenho de capa de Marius Lauritzen Bern, digramação de Léa Cauliraux, lançado agora pela Editora Civilização Brasileira.

LANÇAMENTO — A PESTE de Albert Camus, tradução de Graciliano Ramos, já está circulando, novamente

te, numa reedição da Editora José Olympio, volume 94 de sua coleção Sargama, que reúne as obras expressivas da literatura brasileira e ocidental. Camus, fascinando pelo "absurdo" do fenômeno vida, situa seus personagens de *A PESTE* em Oran (Argélia) acossados pela chegada da epidemia. A situação excepcional do cerco da peste permite ao grande romancista de língua francesa refletir sobre a condição humana, construindo uma obra de ficção considerada entre as mais elaboradas que se conhecem. A presença da morte gera as mais estranhas reações individuais e coletivas, a que Camus capta em detalhes. Graciliano Ramos, como tradutor, consegue recriar em português todas as nuances da arte de Camus. A capa desta segunda edição de *A PESTE* pela José Olympio, é de Eugênio Hirsh.

## ANEXO B



ÉDITIONS

Paris, le 5 Juillet 1961

ALBIN MICHEL

22 RUE HUYGHENS, 22

PARIS. XIV<sup>e</sup>

TÉL. DANTON 13.50

Madame Héloïsa RAMOS

Rua Dias Ferreira 325, Apt° 504

Leblon

RIO DE JANEIRO G.B. (Brésil)

NP/Cy

Madame,

Nous avons confié à un certain nombre de nos lecteurs le beau roman de Graciliano Ramos : "SAO BERNARDO" et vous trouverez, dans les conclusions de leur rapport que nous vous citons ci-dessous, la preuve de l'attention avec laquelle l'oeuvre a été lue .

" Ce qui fait l'intérêt de ce roman, c'est que l'auteur a su sans littérature, faire parler et écrire Paulo Honorio comme un homme de son genre, fruste et brutal, parlerait et écrirait dans la réalité . Ce style, d'une simplicité et d'une rudesse voulues, est simple et précis . La seconde moitié du livre, celle qui retrace le mariage de ces deux êtres si dissemblables, puis le naufrage de la vie commune, est supérieure à la première où le fil conducteur manque parfois .

" Cependant il y a là un problème et une situation qui paraissent spécifiquement brésiliens et sans vraie portée universelle ; l'oeuvre, tout en méritant l'attention, ne semble quand même pas assez importante pour que sa traduction puisse être conseillée " .

À la suite de ce rapport, où les réserves alternent avec les éloges, nos services littéraires et commerciaux se sont penchés sur les possibilités d'inscription du livre sur le programme de notre collection de

...../

littérature étrangère . Malheureusement, ce programme est si chargé que nous avons été amenés à renoncer à cette entreprise, les prévisions de vente paraissant d'autre part assez incertaines .

En vous exprimant nos regrets bien sincères de cette décision négative, nous vous prions d'agréer, Madame, l'expression de nos sentiments les meilleurs .

Pr. les Editions Albin Michel :



P.S. - Par ce même courrier, nous vous réexpédions le volume soumis .

# Editions Gallimard



Paris, le 30 Avril 1984

Madame Heloisa RAMOS  
Al. Tieté, 312, Apto 3I

01417 Cerqueira César  
SAO PAULO S.P. (Brésil)

---

Chère Madame,

Nous avons examiné très attentivement la traduction française, présentée par l'UNESCO, de l'ouvrage de Graciliano RAMOS "Sao Bernardo".

Il s'avère, hélas, que ce texte français ne nous donne pas entière satisfaction et qu'il doit nécessairement être retravaillé par la traductrice. La publication de notre édition de l'ouvrage se trouvera donc retardée de plusieurs mois, mais vous comprendrez, je pense, que nous tenions à ce que la version française de ce très beau livre soit tout à fait irréprochable.


Ceci m'amène à vous demander de bien vouloir nous accorder une prolongation de notre option sur l'ouvrage de l'auteur intitulé : "Memorias do Carcere".

Notre amie Clélia Pisa m'a dit vous avoir contactée à ce sujet.

La publication de "Sao Bernardo" se trouvant reportée à une date ultérieure, nous souhaiterions en effet bénéficier d'un nouveau délai afin de prendre en meilleure connaissance de cause une décision définitive au sujet de "Memorias do Carcere".

Vous remerciant par avance, je vous prie d'agréer, chère Madame, l'expression de mes respectueux hommages.

23/OPL

  
Yannick Guillou -

## ANEXO C



## GRACILIANO RAMOS

# La poésie de l'absurde

**P**lus le temps passe, plus on constate que Graciliano Ramos (1892-1953) a été un écrivain de grande ampleur, sans doute le plus divers et le plus profond que le Brésil moderne ait donné au monde. Il y a en lui du Zola, du Steinbeck et du Gorki, avec des fulgurances irrationnelles qui peuvent le rapprocher de Faulkner. Son œuvre a paru chez nous en ordre dispersé. C'est en 1964 que Roger Caillois a publié, dans sa collection La Croix du Sud, *Sécheresse*. A travers l'histoire d'une famille pauvre qui essaie de survivre de jour en jour, Graciliano Ramos trace une image précise du sertão, ce désert intérieur que la nature n'a pas favorisé et que les hommes ont contribué à rendre inhospitalier, voire dangereux. L'eau est rare, les âmes sont cruelles et, comme dans les descriptions bibliques, les oiseaux viennent voler aux exilés le peu qui leur reste. L'ambition du romancier s'est élargie avec *Sao Bernardo*, publié en France en 1986. On a pu définir ce beau livre comme « un roman d'apprentissage à rebours ». Il est le récit d'un homme qui, à force de travail et de combines, est arrivé à la richesse. Brute épaisse, il sait désormais ce qu'est le pouvoir, mais il n'en profite pas car sa femme s'est suicidée. Alors, ayant acquis un peu d'éducation, il entreprend de se justifier — et, qui sait ? de se trouver — par le truchement de l'écriture. Se confier à la page blanche, n'est-ce pas, déjà, se justifier ? On voit où Graciliano Ramos veut en venir : un plaidoyer pour la littérature, sans que rien ne soit dit de trop explicite. En 1988 paraissait *Mémoires de prison*, publié en portugais l'année même de la mort de l'écrivain. Ces sept cents pages sont une somme de souffrances et de cris de révolte. Elles racontent les débâcles de Graciliano Ramos avec la dictature de Vargas.

PAR  
ALAIN  
BOSQUI

Ce n'est pas que Ramos ait été un révolutionnaire qui demandât la mise à l'écart de l'homme fort du pays. Son péché était plus grave : il avait des idées d'homme libre et il connaissait les misères de ses compatriotes. Là où un Jorge Amado avait une doctrine marxiste imperturbable, Ramos plaçait pour la tolérance, la compréhension. Le libéralisme était-il concevable dans le Brésil d'alors ? Un homme seul avait-il le droit, avec lucidité, de se poser les questions qu'il fallait ? Ayant lui-même goûté de la pri-

narrateur se sait un homme quelconque, qui évolue dans un milieu quelconque, du côté de Belem ou de Recife : peu importe. Quelconques aussi sont les gens qui le côtoient : les autres ne sont pas même un enfer, mais son interminable fonctionnement à peine. Les petits citoyens sont encore plus petits, vu les dimensions du pays. Vit-on sa vie ? Creuse-t-on son trou ? Comme chez Gogol, chez Giono ou chez Saroyan, il y a des bavards : ils s'inventent une envergue verbale, faute de mieux. Quelques-uns parlent avec volubilité de l'amour : le font-ils, comme ils le prétendent ? Les événements et les passagers dans l'existence du narrateur sont interchangeables. Tient-on à quelque détail de couleur locale ? Voici un manigier podagre et un perroquet

chose, entre mille, réveille notre attention et ne nous lâche plus. Pour moi, c'est ainsi. J'avance en aveugle. Je serais incapable de dire pourquoi je dévie ma route dans un sens ou dans l'autre... »

Cent pages plus loin, il renchérit : « Un porc, j'avais tout d'un porc. La comparaison ne me peinait pas. J'avais envie d'être comme un animal et de m'éloigner des autres hommes. Le possible et l'absurde se mêlaient dans ma tête. » Ainsi parle, avec une rare intensité, un frère aîné du Roquentin de Jean-Paul Sartre et du Meursault d'Albert Camus. Il serait temps de rendre à Graciliano Ramos ce qui lui appartient : l'intuition, à cinq mille kilomètres, d'un existentialisme dont il ne pouvait pas connaître la lente maturation.

Du coup, on verrait en lui ce qu'on doit voir : un écrivain aux horizons très vastes, extérieurs et intérieurs, clairs et ambigus.

### Soudain une chose, entre mille, réveille notre attention et ne nous lâche plus.

son, brisé à jamais. Ramos consacre ses dernières forces à reconstituer sa vie de bagnard. L'horreur n'est pas dans les sévices, mais dans les humiliations successives. Au lieu de se plaindre, cependant, ou d'accuser avec haine, il préfère prendre ses distances. Le constat est sans appel : au Brésil comme dans le reste de l'Amérique du Sud, l'homme ne peut qu'obéir ou ordonner. L'humanisme et la solidarité n'y ont pas cours. Sous des dehors splendides, sa patrie est maudite. *Angoisse*, qui sort ces jours-ci, date du début de la carrière de Graciliano Ramos. Publié en 1936, il confirme, non sans surprise, qu'il est, en plus de son œuvre de témoignage, un romancier de l'introspection. Le

sur le point de perdre ses plumes.

Le narrateur refuse d'établir une hiérarchie entre ce qu'il voit et ne voit guère, aime à peine ou pas du tout, entend et ne tient pas à entendre. Il est indifférent à lui-même, avec juste ce qu'il faut de soubresauts pour se demander pourquoi il agit, de loin en loin. Dans ces conditions, le marasme conduit aux extrêmes : le narrateur ira jusqu'au meurtre d'un autre lui-même ou, si on préfère, d'un homme qui lui sert de miroir et de double. Est-ce vraiment grave ? Parfois il s'explique : « Etrange comme certains événements insignifiants prennent de l'importance et troublent l'esprit ! Nous marchons sans rien voir. Le monde est informe, nébuleux. Soudain une

ANGOISSE

DE GRACILIANO RAMOS

TRADUCTION  
DE GENEVIÈVE LEIBRICH  
ET NICOLE BIROS

Du Monde entier  
Gallimard, 110 F.

Tous les titres cités ont  
paru dans la même collec-  
tion, chez le même éditeur.



#### Grande Utelo

**E**N 1936, au Brésil, sous la dictature de Getulio Vargas, l'écrivain Graciliano Ramos, directeur de l'enseignement public à Maceio, dans l'Etat d'Alagoas, est arrêté pour ses idées libérales : pas de charges précises, pas de procès. L'arbitraire. Et la prison, ou plutôt les prisons, qui inspirent à Ramos un livre autobiographique, sorte de reportage sur l'univers carcéral traversé par lui.

En adaptant ce livre, Nelson Pereira dos Santos a forcément reconstitué des événements datant d'une cinquantaine d'années, mais cette expérience d'un homme bien défini, à un moment précis de l'histoire de son pays, si elle reste un témoignage sur et de Graciliano Ramos, a pris, dans le film, une résonance universelle et moderne. C'est ce qui en fait la grandeur. Une grandeur de l'esprit, éclos, sous nos yeux, aux épreuves d'une détention de plus en plus dure.

Au fond de l'enfer, quand tout semble perdu, irrémédiable,

l'espérance vient avec le regard éveillé à la réalité de la condition humaine. Prenant en charge le personnage de Graciliano Ramos, le comédien Carlos Vereza recommence, joue, merveilleusement, l'itinéraire d'une prise de conscience, d'une création, de laquelle naît la liberté intérieure, la victoire contre les prisons.

Ramos ou Vereza, cet homme, donc, bourgeois, intellectuel qui se sent enchaîné par sa femme, sa fonction, la société provinciale où il vit, qui ne se préoccupe que de ses manuscrits, met ses plus beaux vêtements pour attendre les policiers, et, à Recife d'abord, en garde à vue, à Rio-de-Janeiro ensuite, dans un grand pénitencier, garde, avec sa supériorité de prisonnier politique, une attitude individuelle. Il observe, il prend des notes, il se fait son nid au milieu de la promiscuité.

La prison de Rio ressemble à une caserne où les hommes, portes de cellules ouvertes, traînent, en petite tenue, une virilité

débraillée, inventent un radiocouloir pour les nouvelles de l'extérieur, sympathisant par groupes, forment un bloc idéologique sous les ricanements et les cocoricos d'un Portugais anarchiste, volontairement isolé dans ce sérail. A Rio, la violence n'est que feutrée, le tragique ne vient que par éclats (les deux femmes arrachées à un dortoir de détenues pour être renvoyées en Allemagne nazie).

Ramos découvre avec irritation que sa femme Heloisa, dont l'amour lui est maintenant précieux, agit avec indépendance, aide les militants clandestins. Jusque-là, sous un régime pénitentiaire tout de même supportable, Ramos est conforté dans son idéalisme personnel. Au moment où il se croit libéré, il est déporté à la Colonia, baigne d'une île tropicale, mêlé aux voleurs, aux assassins, à la lie de la terre, avec, pour seule perspective, la mort.

Cette seconde partie du film, brutale, violente, marquée de réalisme sordide, est celle de la détresse et de la misère révélatrices. Ramos est maintenant un corps affaibli, les cheveux tondus, le visage émacié. Mais il y a les autres, leur sort épouvantable, leur solidarité (on lui fournit du papier pour écrire, on veut « être dans son livre »), et la lutte du prisonnier pour sa survie par l'écriture devient une ascèse. Et l'écriture est la force qui doit faire tomber les barreaux pour tous les persécutés, tous les damnés. Telle est la beauté, la noblesse de ce film. Il parle à l'intelligence et au cœur.

J. S.

\* Voir les films nouveaux.



## Le Monde

Le Monde

Vendredi, 20 mars 1998, p. 4

LE MONDE DES LIVRES littérature brésilienne Les ordres de l'angoisse;DANS UN ENSEMBLE DE QUATRE PAGES

### Graciliano Ramos.

Né en 1892 dans l'Etat de l'Alagoas, Graciliano Ramos est considéré comme l'un des plus grands romanciers brésiliens de notre siècle. Plus " classique " que Guimarães Rosa dont il n'a pas l'audace et l'inventivité verbales, il est l'auteur d'une oeuvre relativement réduite. Sao Bernardo (1936) et Vidas secas (Sécheresse), son livre le plus célèbre, s'ancrent dans la réalité douloureuse des paysans du Nordeste, sans s'éloigner de la dimension métaphysique. De son expérience de la prison durant quelques mois, en 1936-1937, sous la dictature de Getulio Vargas il tire ses Mémoires de prison, livre essentiel qui dépasse amplement les limites du constat ou de la dénonciation; il sera publié au Brésil en 1954, l'année qui suit celle de la mort de l'écrivain. Tous les titres cités (mais aussi Angoisse et Enfance) ont été traduits chez Gallimard.

*DOC : avec une photo.*

© 1998 SA Le Monde. Tous droits réservés.

Numéro de document : news-19980320-LM-569226

**PUBLI-C** news-19980320-LM-569226

Ce certificat est émis à **Bibliothèque-Nationale-de-France** à des fins de visualisation personnelle et temporaire.

Date d'émission : **2008-06-20**

Le présent document est protégé par les lois et conventions internationales sur le droit d'auteur et son utilisation est régie par ces lois et conventions.

**Graciliano Ramos et l'autopsie d'une sombre période**

Juruna Julia

OCCUPANT une place de premier plan dans la littérature brésilienne contemporaine, l'oeuvre de Graciliano Ramos demeure néanmoins mal perçue.

La répercussion de ses deux principaux romans, *Sao Bernardo* (1934) et *Vidas Secas* (1937), déjà portés à l'écran, a conduit la plupart des critiques à classer l'auteur parmi les écrivains "régionalistes" qui décrivent les désastres écologiques et sociaux du Nordeste. Paru en 1953, l'année même de sa mort, *Mémoires de prison* (*Memorias do carcere*) n'a pris sa véritable dimension qu'au cours des années récentes.

Décrivant, en effet, les geôles de Getulio Vargas, président du Brésil entre 1930 et 1945, *Mémoires de prison* sort des presses au moment même où l'ancien dictateur, élu en 1950 à la tête de l'Etat, domine à nouveau la vie politique. D'emblée, Graciliano Ramos évite d'imputer à la censure l'apparition tardive de son témoignage. "Personne ne jouit d'une liberté complète: on démarre sous l'oppression de la syntaxe et l'on finit accroché par la police politique; cependant, à l'intérieur des étroites limites imposées par la grammaire et par la loi, nous pouvons encore nous débrouiller." Force est pourtant de constater que son roman subit la pression des événements des années 50. De fait, Getulio Vargas est alors clairement engagé auprès des forces de gauche, combattant à la fois les secteurs conservateurs nationaux et des courants pro-américains, particulièrement agressifs en Amérique latine pendant ces années de guerre froide. Attaqué de toutes parts, Getulio Vargas se suicide en 1954, suscitant un mouvement populaire qui stoppera net les menées putschistes de la droite civile et militaire conduite par Carlos Lacerda. Dix années plus tard, cette même coalition parviendra à ses fins, installant une dictature dont le pays vient à peine de sortir.

Lu, dans un premier temps, comme une description des méfaits du régime de Vargas pendant sa phase autoritaire, *Mémoires de prison* pâtit, pour ainsi dire, de la réhabilitation historique de l'ancien dictateur après 1954. Jugée "globalement positive" par une grande partie de l'opinion publique, y compris par le Parti communiste. pourtant durement persécuté pendant la période 1935-1945, l'administration Vargas n'apparaissait plus comme étant directement responsable des violences commises par ses policiers.

Il aura fallu que la torture et l'assassinat politique deviennent à nouveau des méthodes de gouvernement pour que ce livre prenne tout son sens. Ces vingt dernières années, des centaines de personnes auront plié, dans toutes les régions brésiliennes, sous les brutalités de militaires et de policiers qui, masqués ou à visage découvert, torturaient au nom de l'Etat. Des milliers d'individus auront vécu l'ahurissante expérience de dépersonnalisation décrite par Graciliano Ramos.

Ironie de l'histoire, les éditions brésiliennes de l'ouvrage portent encore l'indication, rédigée avant 1964, qui explique: "Voici l'autopsie d'une des périodes les plus sombres que le Brésil traversa."

**Note(s) :****Voir aussi**- "Mémoires de prison"

© 1986 SA Le Monde diplomatique. Tous droits réservés.

Numéro de document : news-19860101-MD-10B

PUBLI-C news-19860101-MD-10B

Ce certificat est émis à **Bibliothèque-Nationale-de-France** à des fins de visualisation personnelle et temporaire.Date d'émission : **2008-06-20**

Le présent document est protégé par les lois et conventions internationales sur le droit d'auteur et son utilisation est régie par ces lois et conventions.



**Le Monde**

Le Monde

Vendredi, 27 janvier 1989, p. 20

## LETTRES ETRANGERES

**Graciliano Ramos dans les ténèbres du totalitarisme Mémoires de prison, constat de la brutalité des hommes, est aussi une façon subtile de raconter le Brésil des années 30**

BEN JELLOUN TAHAR

QUAND, pour des raisons politiques, on exclut un homme de la vie en l'enfermant dans une prison, on porte certes atteinte à son intégrité physique et à sa dignité, mais on cherche aussi à briser sa sensibilité et son intelligence. On introduit dans son existence des faits imprévisibles et invraisemblables en mettant en avant " des détails brutaux, des formalités bizarres et des phrases absurdes ". Il s'agit de le tourmenter en lui présentant des faits insignifiants jusqu'à ce que sa raison bascule.

L'écrivain brésilien Graciliano Ramos (1892-1953) a subi cette forme de torture de mars 1936 à janvier 1937. Il a été arrêté et mis en prison sans raison, sans procès. Le Brésil vivait à l'époque sous la dictature de Getulio Vargas. Celui-ci avait pris le pouvoir en 1930 et réussit à mettre en place, en 1937, le système autoritaire de l'Estado novo.

Rien de précis n'a été notifié par la police à Ramos, connu pour avoir publié deux romans (Caetés, sorti en 1933 sous la pression de son ami Jorge Amado, et Sao Bernardo, en 1934, traduit chez Gallimard en 1986). En outre, de 1928 à 1930, il exerça la charge de maire, puis occupa le poste de directeur de la presse officielle de l'Etat d'Alagoas, à Maceio. Ses fils étaient membres de la Jeunesse communiste; quant à lui, il ne dissimulait point ses idées progressistes et humanistes. Mais aucun fait déterminé ne lui fut reproché par ceux qui l'arrêtèrent. On ne peut trouver dans ses romans de quoi nourrir une accusation et justifier une agression. Mais le propre d'une dictature, c'est d'exercer son autorité arbitrairement et de ne devoir d'explication à personne.

Graciliano Ramos pensait qu'il avait été pris au hasard, comme tant d'autres citoyens, dans le dessein de répandre la peur et de faire croire que le pays était menacé par une vaste conspiration secrète. Mémoires de prison est plus qu'un témoignage sur l'univers carcéral dans ses contradictions et paradoxes; c'est une étude des caractères de ces personnages déstabilisés, propulsés dans l'enfer des petits détails qui, amassés, constituent une vie bricolée, un semblant de vie sociale fondée sur l'humiliation et la déchéance. Ramos a été très attentif à ces détails et à la manière dont ils sont utilisés par les agents de la répression : " C'est avec ces petites poussières, écrit-il, que la police construit ses monuments de misère. "

" Des paysages

humains "

Ne sachant pas pourquoi il a été transféré de prison en prison, Ramos va essayer de rendre utile ces journées interminables. Il constate justement que le temps a changé de rythme : il devient lent et confus; la nuit règne sans début ni fin. Il pensait, lui qui se considérait comme " une sorte de révolutionnaire théoricien et minable ", que la prison allait le mettre en contact avec de " vrais révolutionnaires ". Mais on le met avec les prisonniers de droit commun; et, comme le poète turc Nazim Hikmet, il va reconstituer le pays à travers tous ces " paysages humains ".

Peu à peu, la réflexion politique va céder la place à l'observation quasi ethnographique de la vie carcérale. Il va s'habituer à vivre non pas à côté, mais dans les immondices, non loin d'un puits d'urine. Comme il dit, " je vieillissais vite "; ce qu'il voyait le rendait fou de colère; puis il se souvient que, dans son pays, une vie a peu de valeur : " Voilà comment l'on voit les choses dans ma région, surtout dans le Sertao. L'individu tabassé résiste; faute d'armes, il utilise ses ongles et ses dents, il abrège le supplice et meurt aussitôt, car, s'il survit, il sera perdu. Jamais plus on ne le prendra au sérieux. Il peut oublier le fouet, il a besoin de l'oublier : loin de chez lui, il tente de retrouver ses droits insignifiants de citoyen ordinaire. Mais les autres n'oublient pas. C'est un stigmate indélébile, un tatouage de l'âme. "

Ramos fera sans cesse mentalement le va-et-vient entre le Sertao et la prison, entre la vie dite normale et la survie dans l'avilissement, là où les événements semblent dépourvus de raison, où les choses ne se relient pas les unes aux autres. C'est la folie qui menace : " Faute d'objets et de faits, nous créons des fantômes. (...) Nous voudrions devenir fous ou posséder le courage de nous attacher une corde au cou et de faire le plongeon décisif. " La brutalité est ainsi banalisée; elle est quotidienne et gère les relations entre les prisonniers. C'est cela qui inquiète le plus Ramos. On lui dit qu'il est juste de passage dans ces " lieux d'inconfort ". Mais il se surprend à penser que " la souffrance des autres nous rend moins malheureux ". Il

apprend que la prison est faite pour annuler la sensibilité. Il se demande s'il n'est pas devenu un monstre parce que familier à tant d'horreur. Il est persuadé que son intelligence va sombrer dans cette banalisation, comme a sombré son désir érotique.

Mémoires de prison est plus qu'un constat des brutalités dont l'homme est capable; c'est aussi une façon subtile et ingénieuse de raconter le Brésil des années 30. Plus qu'une dénonciation, c'est le portrait d'une société perdue dans les ténèbres du totalitarisme militaire. C'est une longue confidence d'un grand écrivain qui doute avec rigueur et sans complaisance de l'utilité et des limites de l'écriture, car, comme il dit, " la prison n'est pas un jouet littéraire ". Et pourtant Ramos a écrit là une oeuvre majeure de la littérature brésilienne.

\* MÉMOIRES DE PRISON, de Graciliano Ramos, traduit du portugais (Brésil), préfacé et annoté par Antoine Seel et Jorge Coli. Gallimard, 700 p., 250 F.

**Note(s) :**

LIVRE  
MEMOIRES DE PRISON  
RAMOS GRACILIANO

© 1989 SA Le Monde. Tous droits réservés.

Numéro de document : news.19890127.LM.91831

**PUBLI-C** news.19890127.LM.91831

Ce certificat est émis à **Bibliothèque-Nationale-de-France** à des fins de visualisation personnelle et temporaire.

Date d'émission : **2008-06-20**

Le présent document est protégé par les lois et conventions internationales sur le droit d'auteur et son utilisation est régie par ces lois et conventions.



**D'AUTRES MONDES La rage de Graciliano**

ZAND NICOLE

QUE pouvait-il m'arriver ? Aller en prison, passer en jugement et être condamné, perdre mon emploi, purger la sentence. La vie en prison ne serait pas pire que celle que je menais. " Cette phrase, près de la fin de son roman *Angoisse*, l'écrivain brésilien Graciliano Ramos l'avait écrite avant son incarcération... La saleté, qui lui répugne physiquement, il l'avait imaginée, redoutée à l'avance, comme s'il s'y préparait, comme s'il l'éprouvait déjà par lui-même... " Toucher les barreaux noirs et dégoûtants est au-delà de mes forces, écrit le narrateur du roman. Je me lave les mains un nombre incalculable de fois par jour, je nettoie mes plumes avant d'écrire, j'ai horreur des présentations, des salutations où il me faut serrer des mains dont on ne sait où elles ont traîné, des mains qui ont fourré leurs doigts dans un nez ou entre les cuisses d'une Marina quelconque. (...) Je n'ai pas peur de la prison. Si on me donne de l'eau pour me laver les mains, je m'en accommoderai. "

*Angoisse*, qui vient de paraître en traduction française, avait, justement, été publié en 1936, alors que son auteur était en prison. C'était son troisième roman. Avec José de Almeida (1887-1980), initiateur du roman régionaliste nordestin, puis avec José Lins de Rego (1901-1957), auteur de *l'Enfant de la plantation*, et avec ses cadets Rachel de Queiroz (née en 1910) et Jorge Amado - dont on va fêter, cette année, le quatre-vingtième anniversaire, - Graciliano Ramos sera un des grands représentants du groupe d'écrivains nordestins des années 30, créant une littérature régionaliste engagée.

Né en 1892 dans une petite ville de l'Etat de l'Alagoas, au nord-est du pays, dans la famille d'un fazendeiro, un propriétaire terrien, ruiné par la sécheresse, il a évoqué dans son roman le plus célèbre, *Sécheresse* (*Vidas secas*), un des premiers livres publiés par Roger Caillois dans sa collection " La croix du sud " (Gallimard, 1956), la vie primitive et les mœurs brutales du sertan que fuient les paysans, où les troupeaux sont alternativement décimés par la sécheresse ou par les pluies torrentielles, où sévit la peste bubonique, dans un pays qui sort à peine de la crise qui a suivi l'abolition de l'esclavage en 1888 (1). Incohérence d'une administration qui va le nommer directeur de l'instruction publique de l'Alagoas, en 1933, pour le destituer brusquement, trois ans plus tard, et l'incarcérer pour subversion en mars 1936. Sans raison. Ses fils sont aux Jeunesses communistes; lui n'appartiendra à aucun parti avant 1945, date à laquelle il adhèrera au Parti communiste. Ce qu'il écrit trahit seulement un homme libre. Il sera relâché sans la moindre explication onze mois plus tard, en janvier 1937, sans avoir été jugé, ni même interrogé. Dans ses souvenirs, écrits dix ans plus tard, *Mémoires de prison* (Gallimard, 1988), il a raconté, sans exhibitionnisme, sans misérabilisme, l'avilissement dans la colonie pénitentiaire où sont parqués " politiques " et prisonniers de droit commun.

Mécontent du manuscrit du roman qu'il est en train de terminer et qu'il avait pris en horreur : " Je l'avais abandonné deux fois, j'étais resté un an sans le voir, j'avais souillé et déchiré des feuilles. Les interruptions et les discordes successives devaient être la cause de ces incorrections. Il aurait fallu m'isoler. " La prison sera cet isolement auquel il fait semblant d'avoir aspiré. " Où trouver la paix ?, écrira-t-il, plus tard, dans *Mémoires de prison*. Ma femme passait son temps à me persécuter d'une jalousie incroyable, absolument insensée. J'aurais pu la tromper et me venger, si j'avais été fait pour ce genre de choses. " Un certain nombre d'écrivains se mobiliseront en sa faveur et le roman, *Angoisse*, paraîtra en 1936, pendant son incarcération.

ANGOISSE... On croit lire, d'abord, narré à la première personne, un roman de la jalousie; un petit bourgeois dans une ville de province qui cherche à tout moment refuge dans le passé, qui s'efforce de redevenir enfant, mélange les choses anciennes avec ce qui lui arrive. Fait constamment l'aller-retour entre la famille du sertan et la ville qui l'a éloigné de ses aïeux. " Je ne suis plus ce que j'étais alors. La tranquillité me manque, l'innocence me manque, je suis devenu une loque que la ville a usée et salie. " Et, soudain, imperceptiblement, on glisse dans la folie, la paranoïa. Un délire de persécuté-persécuté. Le journal d'un fou, presque gogolien. Un homme avec des velléités littéraires, employé comme spécialiste de faits divers dans le journal d'une petite ville, aime (croit aimer) une jeune fille qui n'en vaut pas la peine et qui s'en amuse. Il tuera son rival. Sans que ce soit vraiment par jalousie. Il en a simplement décidé ainsi : l'amant, Tavares (qui - coïncidence ? - porte le nom de l'inspecteur de police qui va l'arrêter !), devait mourir.

Il raconte le bureau, les conversations de café entre hommes, les ragots sur les pères incestueux, les avorteuses, les voisins qu'il épie, nuit et jour, derrière les cloisons. Il passe du réel aux souvenirs de son enfance, à ses rêves de gagner le gros lot pour Marina et ses cauchemars dans lesquels il l'imagine en tronçons, sciée vivante, dans lesquels il se sent rongé par les rats qui l'empêchent de se concentrer. " J'étais dans la salle d'eau, nu, en train de fumer et d'imaginer des extravagances, comme à l'accoutumée. Je passe ainsi deux heures, assis sur le ciment. Je bois une tasse de café à six heures puis j'entre dans la salle d'eau.

J'en sors à huit. Je m'habille à la hâte et je cours au bureau. Pendant que je fume, nu, jambes étendues, de grandes révolutions se produisent dans ma vie. J'écris un livre, un livre remarquable, un roman. Les journaux se récrient, les uns m'attaquent, les autres me défendent. Le directeur me jette des coups d'oeil furieux mais je sais très bien que c'est par jalousie et je ne m'en formalise pas. Je vais devenir célèbre. "

UN délire dont les fantasmes terrifient de la part de cet écrivain ami d'un Jorge Amado, son cadet de vingt ans, qui, pourtant, lui ressemble si peu. Cynique toujours, agressif, misogyne, rageur, teigneux, il affirmait, dans un autoportrait en 1956, " ne pas aimer les voisins; avoir horreur des gens qui parlent fort; détester la radio et le téléphone; n'aimer ni les fruits ni les gâteaux; hair la bourgeoisie; être athée; considérer la Bible comme son livre préféré; aimer les gros mots écrits et parlés; désirer la mort du capitalisme; écrire à la main ". Un homme qui, comme son personnage, ne faisait rien pour attirer les compliments ou les honneurs et qui aurait certainement été le premier étonné d'apprendre que le président Fernando Collor avait décidé, pour fêter spécialement son centenaire, de déclarer 1992 " année culturelle Graciliano Ramos ".

ANGOISSE (Angustia) de Graciliano Ramos. Traduit du portugais (Brésil) par Geneviève Leibrich et Nicole Biros, Gallimard, 288 p., 110 F. (1) Vidas secas et Mémoires de prison ont donné lieu à deux beaux films de Nelson Pereira dos Santos. DOC :AVEC DESSIN DE GRACILIANO RAMOS

**Note(s) :**

LIVRE  
ANGOISSE ( ANGUSTIA )  
RAMOS GRACILIANO

© 1992 SA Le Monde. Tous droits réservés.

Numéro de document : news-19920612-LM-246855

**PUBLI** © news-19920612-LM-246855

Ce certificat est émis à **Bibliothèque-Nationale-de-France** à des fins de visualisation personnelle et temporaire.

Date d'émission : **2008-06-20**

Le présent document est protégé par les lois et conventions internationales sur le droit d'auteur et son utilisation est régie par ces lois et conventions.



CINÉMA/BRÉSIL

# Mémoire d'un peuple

Entretien avec Nelson Pereira Dos Santos

**Mémoires de prison, de Nelson Pereira Dos Santos, l'un des pères du cinéma « novo » brésilien, a été présenté voici deux ans à Cannes. Il sort enfin, mais raccourci d'une demi-heure.**

**V**ous voilà, avec *Mémoires de prison*, de retour après un long silence. Était-ce volontaire ou s'agissait-il de contraintes ?

Nelson Pereira Dos Santos : Oui de contraintes... Je me rappelle de 1964, l'année de *Vidas Secas*, du *Dieu noir* et le *Diable blond*, la situation était dramatique. La censure nous empêchait de continuer à développer nos idées, de poursuivre le même cinéma. Pour ma part j'ai continué à tourner des films, mais des films chaque fois plus métaphoriques. Nous faisons le même discours sur notre société, mais c'était un discours un peu compliqué, tonitruant. Nous pensions ainsi éviter la censure et la répression. Malheureusement ces films n'ont pas atteint leur but, ils n'ont pas touché le public ! Mais nous avons quand même continué à travailler et nous avons gagné beaucoup plus d'expérience et de métier.

Nous avons mené des luttes pour la défense du cinéma brésilien. Nous avons circonscrit le champ de bataille. Les questions abordées n'étaient pas fondamentalement culturelles, mais économiques. Nous avons lutté pour des lois plus favorables au cinéma brésilien, toujours menacé par les Etats-Unis... Maintenant que le pays retrouve la voie démocratique et que nous n'avons plus de censure, nous sommes libres pour reprendre le cinéma « novo ».

Peut-on dire que l'on va assister à une résurgence du cinéma « novo » ?

Nelson Pereira Dos Santos : Oui peut-être, mais pas forcément sous la forme « novo ». Il y a beaucoup de jeunes, aujourd'hui, qui ont été formés à l'école de notre « prophète » Glauber Rocha mais qui n'ont plus besoin de « groupisme » pour tourner. Chacun prend sa responsabilité devant le cinéma, devant la culture et le peuple brésilien.

Ce mouvement « novo » est né il y a plus de vingt ans, mais depuis, a-t-il fait son autocritique par rapport à la société brésilienne ?

Nelson Pereira Dos Santos : Chacun

de nous a fait son autocritique. C'est ce qui fait qu'aujourd'hui nous n'avons plus besoin de conserver le mythe de l'auteur ! Les auteurs ont compris qu'il ne faut pas tuer le cinéma à cause d'une expression prétendue d'avant-garde. Cela n'est bien entendu pas en opposition avec la liberté de création.

Pour en revenir à *Mémoires de prison*, l'adaptation de l'œuvre de Graciliano Ramos constitue-t-elle pour vous une façon de vous éloigner du cinéma d'auteur ?

Nelson Pereira Dos Santos : Pas spé-

ciliano Ramos relate tout cela superbement. Dans un sens, l'auteur du film, c'est plus lui que moi. Je suis le serviteur de son œuvre et de ses idées. Je trouve que c'est notre maître.

Ce qui est frappant dans le film, c'est qu'on avait dans l'île — le bagne — la représentation microcosmique de la société brésilienne, voire latino-américaine. On a l'impression, aussi, que votre propos est toujours, hélas, d'actualité.

Nelson Pereira Dos Santos : C'est juste. C'est d'ailleurs pour cela que j'ai voulu filmer *Mémoires de prison*

de bagnards. Sur les cent vingt millions d'habitants, seuls trente millions jouissent et profitent de la modernisation superficielle du pays.

Dans *Mémoires de prison*, les communistes occupent une place importante. Était-ce conjoncturel ?

Nelson Pereira Dos Santos : Le PC a toujours eu un rôle important dans notre histoire, dès sa création en 1922. Avant le PC il y avait des organisations ouvrières, des syndicats orientés ou influencés par les ligues anarchistes. Dans les années trente, le PC a participé à la lutte contre le fas-



cialement. Quoique dans un certain sens, je pouvais écrire un scénario sur la situation des prisonniers politiques. Mais, en tout état de cause, je ne peux être en compétition avec un maître de la littérature qui a personnellement souffert de la prison et qui a laissé un témoignage très poignant et très sincère sur la répression.

Elle a été féroce cette répression ?...

Nelson Pereira Dos Santos : Oui. Entre 1969 et 1974... Mais déjà de 1935 à 1945, il y a eu une période sombre au Brésil et dans toute l'Amérique latine : un cycle dictatorial absolu. Gra-

d'une façon intemporelle. Car bien avant les années trente, époque de mon histoire, d'autres événements se déroulent. En 1917, par exemple, eut lieu une violente répression contre la première grève générale (à Rio et à Sao Paulo)...

Au fond la société brésilienne est restée la même ; pas de grands changements. Malgré la modernisation de nos villes (routes, aéroports) et de notre environnement (usines, centrales nucléaires), la société reste archaïque. Injuste et tellement divisée... La majorité du peuple mène une vie

*Mémoires de prison* ; un film sur la situation des prisonniers politiques au Brésil.

cisme. En 1935, tous les partis de gauche et le Parti libéral (de gauche) ont créé un front populaire pour arriver au pouvoir.

Dans le film on voit d'ailleurs tout le travail de Luis Carlos Prestes (1). Revenons au présent. Avez-vous l'impression que quelque chose est en train de changer dans le domaine cinématographique au Brésil ?



Nelson  
Pereira  
Dos  
Santos  
pendant le  
tournage  
de  
*Mémoires  
de prison.*



**Nelson Pereira Dos Santos :** Nous avons, à l'heure actuelle, de grandes discussions sur la voie que doit prendre le cinéma brésilien. Nous avons toujours recueilli l'unanimité sur la politique économique, parce que nous savons quel est notre ennemi. N'importe quel réalisateur, technicien, sait ce qu'il faut faire pour défendre le cinéma brésilien et le marché du travail. Ce qui n'exclut pas, sur un plan individuel, d'avoir des idées complètement différentes sur l'art ou la création. Ce pluralisme est admis et respecté.

**Oui, mais sur le plan politique, que vous faut-il faire ? Qu'avez-vous déjà fait ?**

**Nelson Pereira Dos Santos :** Nous avons amélioré les quelques lois de protection qui existaient. Ensuite nous avons mis sur pied Embrafil (2) estimant que personne ne peut mener, isolément, à bien le travail. Il faut un grand pouvoir pour aborder les problèmes de production, de distribution et d'exploitation.

Avec Embrafil, nous sommes en train d'essayer de sauvegarder les lois que nous avons gagnées sous la dictature. Ce qui n'est pas du tout facile.

Cela me fait penser à Carlos Saura qui racontait ce qui s'est passé en Espagne quand Franco a disparu. Les cinéastes ont perdu tous les droits arrachés sous le franquisme. Les Américains sont arrivés et ont presque tué le cinéma espagnol. Il faut donc faire très attention aux changements. La démocratie n'est pas un état de grâce, c'est quelque chose qu'on pratique à tous les moments. Tous les jours, c'est comme l'amour, il ne faut pas aimer, être amoureux, il faut aimer la femme, tous les jours. Il faut pratiquer la démocratie quotidiennement. ■

Entretien réalisé par  
Saïd Ould Khelifa

1. Ancien secrétaire général du Parti communiste brésilien.

2. Organisme d'Etat chargé de la production cinématographique.

## L'HOMME, L'ÉCRIVAIN

■ Graciliano Ramos est né en 1892, à Quebrângulo, dans l'Etat d'Alagoas. Là, au cœur du Nordeste, il a passé une longue première période de sa vie d'homme public et d'écrivain. Deux facettes, d'ailleurs, jamais dissociées. En 1936, à la veille de l'« Estado novo » et de la dictature de Vargas, la parole et l'action lui ont valu l'effrayante expérience de onze mois de prison, sans aucune accusation formelle. Expérience qu'il a racontée dans ce livre exemplaire qu'est *Memórias do cárcere* (*Mémoires de prison*), inachevé lors de sa mort, en 1953, à Rio de Janeiro.

Ses opinions renforcées à la sortie de prison, il s'est engagé plus vivement encore dans la politique culturelle du pays. Membre du Parti communiste brésilien dès 1945, il a été élu président de l'Association brésilienne des écrivains en 1951. Le voyage effectué l'année suivante, en URSS et en Tchécoslovaquie, fut raconté dans un livre édité *post mortem* (*Viagem*, 1954).

Bien que commençant à écrire très jeune, il a publié relativement peu. Quatre romans : *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) et *Vidas Secas* (1938), le dernier transformé en film par Nelson Pereira dos Santos en 1963. Un recueil de nouvelles : *Insônia* (1947). Deux livres de mémoires : *Infância* (1945) et *Memórias do cárcere* (1953). Quelques chroniques et récits pour enfants, quelques traductions aussi, dont *la Peste*, de Camus.

Extrêmement exigeant dans son écriture, passionné de précision et de dépouillement (dur, sec et net comme le « sertão », son régionalisme n'a rien de spontanéiste ni de pittoresque. Il est, comme chez aucun autre écrivain du Nordeste révélé dans les années trente, un témoignage critique du réel, le portrait sans retouche d'un effort de modernisation de la société brésilienne. ■

Roberto Pontual