

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

ÉMILIE GENEVIÈVE AUDIGIER

AS TRADUÇÕES FRANCESAS DE MACHADO DE ASSIS E
GUIMARÃES ROSA:
VARIAÇÃO DE OITO CONTOS DE 1910 A 2004

Rio de Janeiro, 2011

AS TRADUÇÕES FRANCESAS
DE MACHADO DE ASSIS E GUIMRARÃES ROSA:
VARIAÇÃO DE OITO CONTOS DE 1910 A 2004

Por

ÉMILIE GENEVIÈVE AUDIGIER

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras Neolatinas da Universidade
Federal do Rio de Janeiro como
requisito para a obtenção do Título
de Doutora em Letras Neolatinas
(Estudos Literários Neolatinos –
Opção Língua Francesa)
Orientador: Prof. Doutor Marcelo
Jacques de Moraes
Co-orientadora: Prof. Doutora Inês
Oseki-Dépré

Rio de Janeiro
Dezembro de 2010

Audigier, Émilie Geneviève

As traduções francesas de Machado de Assis e
Guimarães Rosa: variação de oito contos de 1910 a 2004 –
Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

300p., Il.; 29,7 cm.

Orientador: Marcelo Jacques de Moraes

Tese (doutorado) – UFRJ / Faculdade de Letras /
Programa de Letras Neolatinas, 2010.

Referência Bibliográficas, p. 166-186.

1. Retraduzir uma literatura do « longuiquo »
 2. Análise das traduções francesas de Machado de Assis
 3. Análise das traduções francesas de Guimarães Rosa
- I. Audigier, Emilie Geneviève II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Letras neolatinas. III. As traduções francesas de Machado de Assis e Guimarães Rosa : variação de oito contos de 1910 a 2004.

Obrigada ao Ministerio das Relações externas francês e a Embaixada da França do Brasil para me atribuir às bolsas Lavoisier-Brésil, e a bolsa do REFEB (Réseau Français des Études au Brésil).

Obrigada a Inês Oseki-Dépré, para a transmissão da curiosidade literária e linguística, por ter me incentivada a continuar minhas pesquisas em tradução literária, depois do trabalho no Escritório do livro da Embaixada da França, por ter-me apoiada à criação da co-tutela ligando hoje os dois departamentos de Pós-Graduação de Letras Neolatinas de Rio de Janeiro e o Département de Littérature Comparée de Aix-en-Provence.

Obrigada a Marcelo Jacques de Moraes por me receber na UFRJ com generosidade, e por seu apoio constante.

Obrigada ao Stéphane Chao para sua leitura culta, e a Claudia Villarouca e a Eleonora Castelli para as suas colaborações competentes na tradução da tese.

Obrigada a minha querida família, minha avô Edmée de Villebonne, meus pais Jean-Claude e Anne-Marie pela vida e confiança que me deram, minha irmã Laure e meu irmão Romaric, pela complicidade e a alegria que nos ligam.

Obrigada aos Professores Danielle Risterucci-Roudnicky e Dau Bastos para os seus conselhos e atenção; e obrigada a Amélia Rabello, Celsinho Silva, Ignez Perdigão, Bia Paes, Marcílio Lopes, Anna Paes, a quem devo a felicidade de tocar música brasileira.

Obrigada para todas as pessoas próximas e queridas que me acompanharam: Fernanda Veneu Lumb, Rafael Viegas, Alessandra Santos, Wladimir Duarte, Débora Castro de Barros, André Vinícius Pessoa, Inti Soeterik, Márcio Meirelles, Elisabeth Monteiro Rodrigues, Sérgio Campante, Eliana Barros, Patrick Schmitt, Alain Papa Kalyl, Bernardo Tonasse, Florência Santagelo, Lena Miller, Ximena Arenas, Yves Bergounioux, Gustavo Magalhães, Anna Baignoche, Eduardo Pinto, Martha Moreira Lima, Iván Ulloa, Eugénia Gay e Stéphane Chao.

Resumos

[Português – Francês – Inglês]

Título:

As traduções francesas de Machado de Assis e Guimarães Rosa – variações de oito contos de 1910 a 2004

Resumo:

A pesquisa presente realça as variações das traduções francesas, de 1910 até 2004, de oito contos dos escritores brasileiros Machado de Assis e Guimarães Rosa. A partir de um corpus de oito contos (quatro de cada autor), confrontamos os trabalhos de doze tradutores, de acordo com a metodologia de Berman.

Definimos, primeiramente, os problemas encontrados na tradução e na retradução, expondo suas principais teorias na França, do século XVI até os dias de hoje. Em seguida, estudamos as relações literárias França-Brasil e a recepção das obras brasileiras na França, assim como o “horizonte das traduções”.

Na segunda parte, apresentamos os « sistematismos » da escrita de Machado (a distância para com o realismo e a presença do narrador no texto) e os “intraduzíveis” de Guimarães Rosa (o particular e o universal bem como a língua recriada), mostrando como os tradutores resolveram esses “particularismos”.

Depois de ter apresentado os primeiros tradutores, que apresentam, geralmente, uma tendência “etnocêntrica” e estão sempre prontos para “naturalizar” a obra, e, em seguida os retradutores, com uma tendência “estrangeirizante” e “literalizante”, investigamos, a partir dos textos, os seus “projetos de tradução”, suas “éticas”, suas “posições tradutivas” e suas “bibliotecas imaginárias”. Enfim, comparamos nos dois autores a maneira como os aforismos, as expressões do popular e da loucura são traduzidos. Este trabalho mostra a variedade de tons e sentidos

dados a um texto original, na medida em que cada tradutor materializa diferentes sentidos possíveis da obra faz com que ela tenda a ser retraduzida.

Palavras chaves:

Machado de Assis – Guimarães Rosa – primeira tradução – retradução – naturalização – literal – recepção – Antoine Berman.

Titre :

Les traductions françaises de Machado de Assis et Guimarães Rosa : variations de huit nouvelles de 1910 à 2004.

Résumé :

La présente recherche met en évidence les variations des traductions françaises, s'échelonnant de 1910 à 2004, de huit nouvelles des écrivains brésiliens Machado de Assis et Guimarães Rosa. À partir d'un corpus de huit nouvelles (quatre de chaque auteur), nous confrontons les travaux de douze traducteurs, selon la méthodologie de Berman.

Nous définissons d'abord les problèmes posés par la traduction et la retraduction, exposant leurs principales théories en France du XVI^e siècle à nos jours. Puis, nous étudions la réception des œuvres brésiliennes et des rapports littéraires France-Brésil, ainsi que l'« horizon des traductions ».

Dans un second temps, nous présentons les « systématismes » de l'écriture de Machado (la distance avec le réalisme et la présence du narrateur dans le récit) et les « intraduisibles » de Guimarães Rosa (le particulier et l'universel et la langue recrée), tout en montrant comment les traducteurs ont résolu ces « particularismes ».

Après une présentation des premiers traducteurs, à tendance souvent ethnocentrique, enclins à « naturaliser » l'œuvre, puis des retraducteurs, à tendance « étrangéïsante » et « littéralisante », nous exposons, textes à l'appui, leur « projet-de-traduction », leur « éthique », leur « position traductive » et leur « bibliothèque imaginaire ». Enfin, nous comparons chez les deux auteurs la manière dont l'aphorisme, l'expression du populaire et la folie sont traduits. Ce travail essaie de montrer la variété de tons et de sens donnés à un texte original, dans la mesure où

chaque traducteur révèle l'un des sens possibles du texte, non fixé dans l'œuvre originale mais actualisés par la traduction, ce qui fait qu'elle tend à être amené, si c'est un grand texte, à la retraduction.

Mots-clés : Machado de Assis – Guimarães Rosa – première traduction – retraduction – naturalisation – littéral – réception – Antoine Berman.

Title:

French translations of Machado de Assis and Guimarães Rosa - variations of eight tales, from 1910 to 2004.

Summary:

Our research highlights deviation of French translations, from 1910 to 2004, of eight short stories written by the Brazilian authors Machado de Assis and Guimarães Rosa. From the corpus of eight short stories (four of each author), we compared the work of twelve translators based on the Berman methodology.

We have first defined the problems found in the translation and in the re-translation and exposed the main French theories from the 16th Century until nowadays. Then, we study the literary relationship between France and Brazil, the reception of the Brazilian works in France and the "horizon of translations."

In a second instance, we present the « systematizations » of Machado's writing (the detachment from realism and the presence of a narrator in the narration) and the "untranslatables" of Guimarães Rosa (the particular and the universal property such as the recreated idiom), showing how translators worked over these "peculiarities".

Having presented the first translators, who usually tend towards "ethnocentrism" and are always ready to "naturalize" the work, and thereafter the retranslators, who tend to "foreignize" and "literalize," we investigate – based on the texts - their "translation projects," their "ethic", their "translation position", and their "imaginary library".

At last, we compared how both authors translated the aphorisms, the expressions of the popular, and the madness. This thesis shows the variety of tones

and meanings given to an original text, while each translator reveals the work's different possible meanings, leading it to be retranslated.

Key words:

Machado de Assis – Guimarães Rosa – first translation – retranslation – naturalization – literal – reception – Antoine Berman.

INDEX

RESUMOS	5
INDEX	9
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I. RETRADUZIR UMA LITERATURA DO "LONGÍNQUO"	17
I.1. RETRADUÇÃO: CONCEITOS E CRONOLOGIAS	17
I.1.1. <i>Retradução e perspectivas teóricas da tradução</i>	18
I.1.2. <i>Renovação, recriação e retradução</i>	28
I.2. A RECEPÇÃO DE UMA LITERATURA DO "LONGÍNQUO"	44
I.2.1. <i>As relações literárias entre França e Brasil por Machado e Rosa</i>	49
I.2.2. <i>Machado de Assis e Guimarães Rosa: a recepção e o "horizonte de tradução" de suas traduções na França</i>	61
CAPÍTULO II. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES FRANCESAS DE MACHADO DE ASSIS	76
II. 1. OS "PARTICULARISMOS" DA OBRA DE MACHADO DE ASSIS NA TRADUÇÃO	77
II.1.1. <i>A distância com o realismo em Machado de Assis</i>	78
II.1.2. <i>A presença do narrador na narrativa</i>	94
II. 2. EM BUSCA DOS TRADUTORES DE MA	105
II. 2.1. <i>Primeiros tradutores de MA: visão etnocêntrica?</i>	106
CAPÍTULO III. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES FRANCESAS DE GUIMARÃES ROSA	125
III. 1. O "INTRADUZÍVEL" NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA	125
III. 1.1. <i>O particular e o universal</i>	127
III. 1.2. <i>A língua recriada</i>	135
III.2. EM BUSCA DOS TRADUTORES DE GR	143
III.2.1. <i>Os primeiros tradutores : visão exótica ?</i>	143
III.1.2. <i>Os retradutores da língua adâmica do sertão</i>	149
CONCLUSÃO	159
BIBLIOGRAFIA	164
1. TRADUÇÕES FRANCESAS DE MA	164
2. LIVROS CRÍTICOS SOBRE MACHADO DE ASSIS (FRANCÊS E PORTUGUÊS)	166
3. TRADUÇÕES FRANCESAS DE GR	169
4. LIVROS SOBRE GUIMARÃES ROSA (FRANCÊS- PORTUGUÊS)	169
5. LIVROS TEÓRICOS SOBRE A TRADUÇÃO	174
6. RECEPÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA NA FRANÇA	179
7. OBRAS DE REFERÊNCIAS E SITES	181
ANEXOS	184
1. ABREVIACÕES	184
2. AS CITAÇÕES COMPRIDAS	185
3. OS « HORIZONTES DE TRADUÇÃO » FRANCESAS DE MA E DE GR	188
4. O CORPUS DOS CONTOS EM FRANCÊS	203

Le monde est un bois mort. Où est le feuillage, où est la parole, où sont passés les sons vagues et profonds qui donnent du sens aux hommes et des feuilles parlant aux cimes des forêts ? Dans la phrase parfaite ? Dans la phrase qui boite ?

Pierre Michon, *Corps du roi*. Paris: Éd. Verdier, 2002.

Ningún problema tan consubstancial com las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción.

Jorge Luis Borges, *Las versiones homéricas*. Buenos Aires: Ed. Discusión, 1957.

Ce qui fait un classique, c'est une certaine fraîcheur éternelle et irrépressible.

Ezra Pound, *L'ABC de la lecture*. Paris: Éd. Gallimard, 1966.

Introdução

Falar de retradução em língua francesa de autores brasileiros que marcaram a história da literatura – Joaquim Machado de Assis e João Guimarães Rosa – significa refletir sobre a diversidade e a amplitude das leituras de suas obras a partir das traduções das mesmas. Esses dois autores foram traduzidos e retraduzidos ao longo do século XX na França: Machado, nos anos entre 1910 a 2010, por cerca de vinte tradutores franceses; Guimarães Rosa, entre 1950 e 2009, por oito.

O primeiro desses escritores, Machado de Assis, vive na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, no fim do Império e início da primeira República (em 1889). Morre em 1909, mesmo ano em que o segundo escritor mencionado, Guimarães Rosa, nasce numa pequena cidade do Estado de Minas Gerais chamada Cordisburgo. Este último viveu muitos anos no estrangeiro como diplomata (ele foi vice-cônsul na Alemanha durante a segunda guerra mundial); Machado de Assis nunca deixou o Rio de Janeiro e seus arredores. Ele descreve o ambiente da sociedade carioca, enquanto Guimarães Rosa reinventa um mundo imaginário popular do interior do estado de Minas Gerais.

Machado de Assis foi traduzido em várias línguas: inglês, espanhol, francês, italiano, árabe, holandês, servo-croata e sueco. Ele mesmo foi tradutor do inglês, do espanhol e também do francês, como veremos mais adiante. Machado foi traduzido pela primeira vez por Adrien Delpech em 1910 e a última tradução, realizada por Jean Briant, foi publicada em 2010.

Quanto a Guimarães Rosa, um poliglota emérito, foi traduzido primeiramente por Antônio e Georgette Tavares em 1958, e retraduzido nos anos 1980 e 1990. A última tradução de *Diadorim*, por Maryvonne Lapouge-Pettorelli, foi publicada numa edição de bolso em 2004. O escritor também foi traduzido para muitas línguas: inglês, espanhol, italiano, alemão, sueco, dinamarquês, holandês e chinês.

Estudar as traduções francesas de escritores brasileiros, também significa tratar da passagem das literaturas no "velho mundo"¹ para o "novo mundo" e do apetite

¹ O "velho mundo", denominação recente dada pelos Europeus ao mundo que eles conheciam antes da 'descoberta' das Américas e da Oceania, de Christophe Colomb e de Magellan, possui uma conotação etnocêntrica..

deste em relação ao que vem de fora: "antropofagia" do estrangeiro, evocada por Mário de Andrade em *Macunaíma*, em duplo sentido.

Quanto a esse tema, no século XX, na América do Sul, Jorge Luis Borges assinala que os autores "latino-americanos"² são talvez mais europeus (à maneira deles) que os próprios autores europeus. Com efeito, eles recebem a herança cultural europeia como um conjunto e em sua pluralidade, enquanto que um autor dito europeu invocaria, na verdade, o pertencimento a uma tradição nacional: francesa, inglesa, espanhola, alemã, italiana etc. Embora seja apenas uma afirmação mordaz, essa reflexão de Borges mostra que na sua época a literatura europeia ainda era predominante na América Latina.

Essa atração pela cultura europeia coexiste com um desejo de afirmação de sua própria literatura que, no Brasil, se manifesta por uma produção particularmente rica e criativa. A tal ponto que, mesmo quarenta anos após a primeira tradução de sua obra, Guimarães Rosa figura, num livro organizado por um conjunto de editores noruegueses – o *Norwegian Book Club*³ - como um dos cem principais escritores de todos os tempos, ao lado de Dante, Goethe, Dostoiévski, Proust e James Joyce.

Dessa perspectiva, no sentido América-Latina – Europa, o "boom"⁴ da literatura latino-americana revelou, na França, por volta dos anos 60, seus maiores autores (o colombiano Gabriel García Marquez, o peruano Vargas Llosa, os argentinos Borges e Cortázar, os mexicanos Carlos Fuentes e Juan Rulfo, o cubano Alejo Carpentier, o uruguaio Ángel Rama). Todavia, como destaca Marie-Hélène Torres, o Brasil não faz parte de modo algum do "boom", talvez por razões linguísticas (o português é a exceção no sul do continente americano). As traduções dos escritores brasileiros começam a se multiplicar, efetivamente, nos anos 80.

Tendendo a dar destaque ao trabalho de transmissão efetuado ao longo do século XX, nosso procedimento condiz plenamente com o esforço de empreender um reconhecimento da literatura brasileira no cerne da cultura universal e, assim, disponibilizá-la a um público amplo, retirando-lhe a reputação de língua "rara", visto que a tradução em francês de obras estrangeiras pode constituir a garantia de um

² A América Latina é uma designação proveniente das ambições de Napoléon III em 1860, na época da expedição ao México, noção que recobre a América hispânica e a de língua portuguesa, opondo as regiões de língua latina (espanhol, francês e português) àquelas de língua inglesa.

³ *Norwegian Book Clubs, with the Norwegian Nobel Institute* Oslo : 2002.

⁴ Graças ao editor catalão Seix Barral que republica os grandes romances hispanoamericanos.

reconhecimento mundial.

Com relação a Machado de Assis e Guimarães Rosa, a recepção das traduções francesas não significa exatamente o reconhecimento mundial de suas obras. Aquelas constituem diferentes leituras destas em função do olhar do tradutor e da época. Traduzi-las. significa enfrentar desafios linguísticos e culturais sempre novos e, por isso, propomos analisar a maneira pela qual os tradutores os enfrentam e estudar a retradução como variação de um texto original único, cujas leituras não estão fixadas no original. Procederemos assim à análise comparativa diacrônica e sincrônica de seus romances.

Dito de outro modo, buscamos compreender as mudanças de perspectivas que ocorreram nas traduções e perceber de que modo as retraduições esclarecem a obra original. Neste trabalho, estudaremos a variação de formas e o desvio dos sentidos que surge numa tradução, de acordo com a época e o tradutor.

Os dois autores – apesar de diversos pontos de divergências – escrevem contos que, segundo Baudelaire, possuem "sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet"⁵, e que, em razão de sua forma curta, da arte da elipse, da condensação da estrutura e do impacto de seu desfecho deve, de acordo com Gide, "ser lida de uma só vez".

Nosso *corpus* se compõe de quatro contos de cada autor. Primeiramente, apresentamos as traduções – e retraduições – de Machado de Assis; em seguida as de Guimarães Rosa, em forma de quadro, logo abaixo. Em anexo, encontrar-se-ão as diferentes contos traduzidas e seus respectivos resumos.

Figura 1 – As traduções francesas de Machado de Assis do nosso corpus

Obra original (título, data de publicação)	1ª tradução (título, tradutor, data)	Retraduições (título, tradutor, data)
["O espelho"] <i>Papeis avulsos</i> 1882	"Le miroir, ou l'ébauche d'une théorie sur l'âme humaine" M. Lapouge-Pettorelli 1987	"Le miroir" <i>Histoires étranges et fantastiques d'Amérique</i>

⁵ "sobre o romance de grande proporção, essa vantagem imensa que sua brevidade acrescenta à intensidade do efeito" (tradução nossa). Poe Edgar Allan, *Histoires extraordinaires et Nouvelles Histoires Extraordinaires*, traduction de Baudelaire, 1856, 1857 Paris : Éd. Folio n° 310, 801, 1999.

		<i>latine</i> M. Lapouge-Pettorelli 1998
		Mesmo título Mesmo tradutor <i>La montre en or</i> 2002
["O Enfermeiro"] <i>Várias histórias</i> 1896	"L'infirmier" <i>Contes de Machado de Assis</i> A. Delpech 1910	"L'infirmier" P. Lebesgue et M. Gahisto <i>Mille nouvelles n°14</i> 1911
		"L'infirmier" V. Orban 1914
		"L'infirmier" A. Delpech 1997
["A causa secreta"] <i>Várias histórias</i> 1896	"La cause secrète" A. Delpech 1910	"Le mobile secret" M. Lapouge-Pettorelli 1987
		"La cause secrète" Reedição A. Delpech 1997
["Conto da escola"] <i>Várias histórias</i> 1896	"Conte de l'école" <i>Quelques contes de Machado de Assis</i> A. Delpech 1910	« Conte d'école » <i>La cartomancienne et autres histoires</i> A. Delpech 1997
		<i>Le conte de l'école</i> M. Giudicelli 2004

As traduções das quatro contos de Machado de Assis foram realizadas por seis tradutores (Adrien Delpech, Victor Orban, Philéas Lebesgue, Manoel Gahisto, Maryvonne Lapouge-Pettorelli e Michelle Giudicelli); por quatro (Georgette e Antônio Tavares, Inês Oseki-Dépré et Jacques Thiériot) das contos de Guimarães Rosa (faremos referência a dois outros tradutores de *Diadorim*: Jean-Jacques Villard e Maryvonne Lapouge-Pettorelli, fora deste *corpus*). Analisaremos então, ao todo, os

trabalhos de doze tradutores.

Figura 2 – As traduções francesas de João Guimarães Rosa do corpus

Título original (data)	1ª tradução (título, tradutor, data)	Retradução (título, tradutor, data)
[‘A hora e a vez de Augusto Matraga’] <i>Sagarana</i> 1948	‘L’heure et la chance d’Augusto Matraga’ <i>Les vingt meilleures nouvelles d’Amérique Latine</i> A.et G. Tavares 1958	‘L’heure et la fois de Augusto Matraga’ <i>Sagarana</i> J. Thiériot 1997 et 1999
[‘Famisgerado’] <i>Primeiras estórias</i> 1962	‘Légendaire’ Premières Histoires I Oseki Dépré 1982	‘Légendaire’ I. Oseki-Dépré <i>Le Magazine Littéraire</i> 1982
‘A terceira Margem do Rio’	‘Le troisième rivage du fleuve’	
[‘Desenredo’]	‘Dénouement’ <i>Toutaméia</i> J. Thiériot 1994	

Nosso trabalho se organiza em torno de três capítulos. No primeiro, propomos olhar a retradução de uma literatura do "longínquo" de um ponto de vista teórico. Apresentaremos, num primeiro momento, as principais teorias da tradução assim como os diferentes problemas teóricos que o conceito de retradução apresenta. Para tanto, voltar-nos-emos para a história dos teóricos da tradução literária (Étienne Dolet, adeptos das *Belles Infidèles*, Antoine de Rivarol e Henri Meschonnic). Em seguida, trataremos das questões ligadas à renovação, à recriação e à retradução (expondo as concepções de Walter Benjamin, Antoine Berman, Paul Bensimon, André Topia, Haroldo de Campos, e Octávio Paz), ilustradas com alguns exemplos de tradução literária mundial, bem como do nosso *corpus*.

Posteriormente, evocaremos rapidamente a questão da recepção de uma

literatura do "longínquo", ou seja, a história das relações literárias entre a França e o Brasil: a herança francesa na literatura brasileira de um lado; as relações literárias da França com o Brasil de outro. Finalmente, consideraremos a recepção das primeiras traduções e retraduições de Machado de Assis e Guimarães Rosa sob um ponto de vista cronológico.

Toda essa base teórica servirá de estrutura para o estudo das traduções propriamente ditas no segundo capítulo. Após uma análise das obras, estudaremos o corpus conforme à metodologia de Antoine Berman. Num primeiro momento, estabeleceremos as "sistemáticas" da obra de Machado de Assis e suas resoluções nas traduções francesas, ou seja, a distância com o realismo e a presença do narrador na narrativa.

Num segundo momento, partiremos em busca dos tradutores de Machado. Os primeiros tradutores do início do século trazem, supomos, uma visão etnocêntrica. Já os retradutores contemporâneos possuem uma tendência a defender o estrangeiro e a "letra", de acordo com Berman.

Do mesmo modo, no terceiro capítulo, investigaremos os tradutores de Guimarães Rosa, cujas obras escolhidas para nosso estudo também foram retraduzidas entre 1950 e 2000. A pesquisa focalizará mais precisamente o "intraduzível" de sua obra, isto é, o particular, o universal e a língua recriada.

Tentaremos, assim, inferir o projeto de tradução dos tradutores do nosso *corpus*, assim como suas "éticas" *a priori* e, na medida do possível, suas concepções de tradução.

À guisa de conclusão, proporemos um esboço da tipologia dos problemas estruturais, estilísticos e ideológicos criados pelas traduções francesas de Machado de Assis e de Guimarães Rosa.

Capítulo I. Retraduzir uma literatura do "longínquo"

Este capítulo tem uma função introdutória das análises que se seguirão nos próximos capítulos. A proposta aqui é apresentar as questões que a retradução engendra e sua presença necessária no campo de estudos de tradução. Já que a retradução é aplicada, nesse caso, a um *corpus* de literatura brasileira traduzida na França, então, esclareceremos os vínculos literários entre a França e o Brasil, bem como a recepção e os horizontes de tradução dos escritores Machado de Assis e Guimarães Rosa em francês.

I.1. Retradução: conceitos e cronologias

Por que é necessário retraduzir? Para "atualizar" os textos ditos "clássicos"⁶? A *Divina Comédia* de Dante, por exemplo, teve seis novas traduções no século XX, e a *Eneida*, mais que trinta e seis versões francesas diferentes em vinte séculos. Retraduzimos para "assegurar uma nova vida à obra e restituir as lacunas das traduções anteriores" como nos explica, por exemplo, Jean-Paul Nangarano, o tradutor francês de *O Leopardo* de Giuseppe Tomasi de Lampedusa? Somente os grandes textos, esses que conservam "une fraîcheur éternelle et irrépressible"⁷, seriam passíveis de uma retradução? Ou os retraduziríamos simplesmente para servir interesses econômicos, escolhendo apenas autores rentáveis?

Em primeiro lugar, pareceu-nos necessário para o nosso procedimento confrontar a retradução com as teorias da tradução na história da tradução literária, a fim de delinear melhor os desafios que esse objeto nos impõe.

⁶ Jean Giono, ao traduzir *Moby Dick* retirou todas as passagens que dizem respeito a técnicas marítimas, por exemplo.

⁷ "Uma frescura eterna e irreprimível". Em Ezra Pound, *L'ABC de la lecture*. Paris : Gallimard, 1934, p. 24.

I.1.1. Retradução e perspectivas teóricas da tradução

Interessante notar que o conceito de retradução não consta como verbete nem possui algum comentário particular no principal volume de referência da tradutologia, a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*⁸. Já o dicionário *Robert* propõe como definição "une traduction elle-même faite à partir d'une autre traduction" [uma tradução feita a partir de outra tradução]. Por exemplo, um livro do albanês Kadaré traduzido em português a partir da tradução francesa. Tratar-se-ia então de traduzir a partir de um texto já traduzido em outra língua intermediária que serviria desse modo, de referência.

Entretanto, o conceito de retradução que adotamos é de natureza diversa; ele designa a tradução que é efetuada após a primeira tradução, no âmbito de uma mesma língua de recepção e que é feita a partir do original.

Um exame rápido e simples das principais teorias da tradução ao longo da história basta para convencer sobre a necessidade da retradução. Essas teorias tendem, com efeito, a manifestar a relatividade da recepção das obras tanto quanto da língua que as veicula, língua que depende, por sua vez, da época na qual se insere.

Sendo assim, na Renascença, Etienne Dolet⁹, em seus tratados¹⁰ publicados em 1540, estabelece e decreta as regras de uma boa tradução: o perfeito conhecimento das línguas de partida e de chegada (para evitar toda obscuridade da tradução), a recusa em aderir à sintaxe e a necessidade de se distanciar do frase à frase, verso a verso e da fidelidade à ordem das palavras. Ademais, é preciso evitar os neologismos, ou latinismos e usar a língua de uso comum, imitando os oradores; é preciso se dedicar em proporcionar a beleza do estilo, a elegância e a uniformidade. O essencial, conforme esse autor, se resume em evitar "se submeter", interpretado, sob a ótica contemporânea, como uma necessidade de se evitar a literalidade.

⁸ *The Routledge Encyclopedia of translation Studies*, Edited by Mona Baker, New York, 1998.

⁹ Um livro foi dedicado a sua vida fora do comum (que ele perderá por causa de seus escritos, considerados na época, muito subversivos quanto à religião): Marcel Picquier, *Etienne Dolet (1509-1546), imprimeur humaniste mort sur le bûcher*, nouvelle édition revue et augmentée. Lyon : Association Laïque des Amis d'Etienne Dolet, 2009.

¹⁰ Cf. Etienne Dolet, *La manière de bien traduire d'une langue à une autre : d'avantage de la ponctuation de la langue françoise, plus des accents d'ycelle*, Lyon : 1540, em *Clássicos da teoria da tradução*, Florianópolis : UFSC NUT, Vol.2, 2004.

Logo após, a época em que Georges Mounin chama de *Belles Infidèles*¹¹ conhece um desenvolvimento apreciável da tradução na França. No fim do século XVII e durante o XVIII, Mme Dacier, a tradutora mais conhecida do período, traduz Plutarco, Homero, Plauto, Aristófanes e Terêncio. Ela constata o quanto é difícil restituir em francês textos tão poderosos, escritos numa língua majestosa tal como é o latim. Por conseguinte, ela escolhe a elegância e censura numerosas passagens nas quais percebe a intenção de elevar o tom e torná-las mais nobres.

No decurso da história da tradução, o século XVIII é marcado na França pelos escritos de Antoine de Rivarol e suas teorias sobre a clareza da língua francesa. Esse letrado, tradutor do *Inferno* de Dante¹², poderia ser vinculado à época que mais tarde foi associada às *Belles Infidèles*. Trata-se sempre de deformar e de lustrar o texto, de homogeneizar o estilo, de polir a frase, de tornar o tom uniforme, evitando as repetições; em outras palavras, trata-se de se ocupar prioritariamente do respeito à retórica francesa em sua excelência¹³.

Com efeito, o famoso século das *Belles Infidèles* apresenta tradutores muito mais preocupados em adaptar do que em traduzir, com o intuito de valorizar a beleza da língua em detrimento de certa "fidelidade" ao texto. Georges Mounin, no ensaio intitulado *Les Belles Infidèles*, mostra o quanto os tradutores dessa época são puristas no uso da língua francesa:

Achille, Patrocle, Agamemnon et Ulysse, occupés à des fonctions que nous appelons serviles, seront-ils serviles, seront-ils soufferts par des personnes accoutumées à nos héros bourgeois, toujours si polis, si doucereux et si propres ?
Homère parle souvent de chaudrons, de marmites, de sang, de graisse, d'intestins, etc.
On y voit des princes dépouiller eux-mêmes des bêtes et les faire rôtir. Les gens du monde trouvent ça choquant.

¹¹ As *Belles Infidèles* é uma expressão atribuída a um período no qual os tradutores para a língua francesa do século XVII traduzem os autores gregos e latinos modificando as formas e os conteúdos para agradar os gostos e respeitar o decoro da época. O procedimento consiste em suprimir as passagens muito chocantes, em enobrecer, reescrever de modo a satisfazer os preceitos dos leitores franceses dessa época. O lingüista Georges Mounin propõe um livro intitulado *Les Belles Infidèles* em 1952. Cf. bibliographie.

¹² Antoine de Rivarol (1753-1801) é escritor, jornalista, monarquista, autor das obras: *De l'Universalité de a langue française*, em 1784 e *Petit Almanach de nos grands hommes*, em 1788. Ele traduz novamente *O inferno*, poema de Dante, em 1785 e faz uma adaptação, segundo o gosto da época.

¹³ Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*. Paris: Éd. Pierre Belfond, apresentado por Hubert Juin, com introdução de Marc Blancpain, 1966.

Mais, dit-on, qui peut souffrir que des princes préparent eux-mêmes leur repas ; que les fils des plus grands Rois gardent leurs troupeaux, qu'ils travaillent eux-mêmes, et qu'Achille fasse chez lui les fonctions les plus serviles ?

Que doit-on attendre d'une traduction en une langue comme la nôtre, toujours sage, ou plutôt timide, et dans laquelle il n'y a point d'heureuse hardiesse, parce que toujours prisonnière dans ses usages, elle n'a pas la moindre liberté ?¹⁴

É a partir de Rivarol que a ideia de uma clareza e elegância ligada à língua francesa se consolida nos tradutores e pensadores do século XVIII. Ele afirma, em seu *Discours sur l'universalité de la langue française*: "La langue française, en elle-même, est la clarté par excellence, a dû chercher toute son élégance et sa force dans l'ordre direct ; l'ordre et la clarté ont dû surtout dominer dans la prose, et la prose a dû lui donner l'empire..."¹⁵

Além de sua visão da língua francesa, Rivarol expõe sua arte de traduzir: " ne pouvant offrir une image de face, je l'ai montrée par son profil ou son revers."¹⁶ O "perfil" ou "reverso" consiste, em outros termos, na clarificação e na racionalização, desvios expostos por Antoine Berman.

Ilustremos e vinculemos a ideia de uma imagem de face ou de perfil segundo Rivarol, por um trecho de "A hora e a vez de Augusto Matraga" de Guimarães Rosa, traduzido pela primeira vez por Georgette e Antônio Tavares em 1958 e, em seguida, traduzido por Jacques Thiériot em 1994. passagem:

GR (1946) Cai n'água, barbado !

GAT (1958) C'est trop d'eau pour toi barbu !

JT (1994) A l'eau barbeau !

¹⁴ Aquiles, Pátroclo, Agamemnon e Ulisses, ocupados em funções que chamamos de baixas, serão baixos, atormentados por pessoas acostumadas a nossos heróis burgueses, sempre tão polidos, doces e tão limpos? /Homero frequentemente fala de caldeira, de recipientes de metal, de sangue, de gordura, de tripas etc. Vemos príncipes escorchar feras e pô-las para assar. As pessoas acham isso chocante. / Mas, se diz, quem pode suportar que príncipes preparem eles mesmos suas refeições; que os filhos dos maiores Reis guardem seus rebanhos, que eles trabalhem, e que Aquiles faça em sua casa as funções mais baixas? /Que se deve esperar de uma tradução para uma língua como a nossa, sempre gentil, ou mais tímida, e na qual não há de modo algum uma bela audácia, porque está sempre presa em seus usos e não tem a menor liberdade? (tradução nossa) Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*. Paris : Cahier du Sud, 1955-1959.

¹⁵ "A língua francesa é a clareza por excelência e teve que buscar sua elegância e sua força na ordem direta; a ordem e a clareza tiveram que dominar sobretudo na prosa, e esta teve que lhe oferecer o império..." (trad. nossa) Cf. Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, p. 117.

¹⁶ não podendo oferecer uma imagem de frente, eu a mostrei pelo seu perfil ou seu reverso." No *L'enfer* de Dante, nota do "Chant XX".

O exemplo mostra que GAT adiciona: "C'est trop d'eau pour toi", esclarecendo a expressão, condensada pelo segundo tradutor: "À l'eau!" Além do erro de tradução "barbu" (GAT) pour *barbado*, retraduzido por "barbeau" (JT), peixe de água doce que possui barbilhões, e não um "barbu" como o sugere o primeiro tradutor. Fechemos parêntese.

Assim, o contrário da clarificação, ou da racionalização, pode suprimir o sentido ou a expressividade, como examinamos por meio do exemplo acima. Isso também pode se perceber pela omissão de certas passagens do texto original, o corte de pedaços de frases, provocando um empobrecimento. Vejamos a perda de sentido que se produz num trecho de "Conte de l'école" de Machado de Assis, traduzido pela primeira vez por Adrien Delpech em 1910, e uma segunda vez por Michelle Giudicelli em 2004.

MA (1989) **Não era preciso dizer que** também eu ficara em brasas [...]

AD (1910) J'étais sur des charbons ardents.

MG (2004) **Inutile de vous dire que** j'étais sur des charbons ardents.

A locução "Inutile de vous dire", mostrando que o narrador se decide pelo leitor, não ocorre na primeira tradução. Essa supressão causa a contração da enunciação escolhida pelo autor, como nós veremos em detalhes no segundo capítulo analítico. Essa mudança deliberada do tradutor reflete o que Rivarol compreende por "mostrar uma imagem pelo seu perfil ou seu reverso", mais do que de face, como solicita o texto.

Retornemos à perspectiva teórica e histórica, passando pelo século XIX, para chegar ao século XX, a fim de apresentar Henri Meschonnic¹⁷. Este propõe uma reflexão sobre a linguagem em seu livro *Essai sur la clarté de la langue française*, no qual ele define o francês a partir de dicionários como *Le trésor* de Jean Nicot, primeiro dicionário de francês monolíngue. O verbete "franc" equivale em latim à expressão *immunis liber*, "livre de toda obrigação", acrescenta Meschonnic. "Falar

¹⁷ Henri Meschonnic é teórico da linguagem, ensaísta e tradutor francês.

francês" significa "falar claramente e precisamente", ou então deixar clara sua intenção em relação a qualquer negócio. Falar francês com alguém pode passar a ideia de "falar com autoridade e com um tom ameaçador", e, indo mais longe, "sem deferência", conforme *L'Académie* em 1762. Ele escreve:

L'idée de la clarté française en elle-même est que cette éthique et cette esthétique naissent et s'accomplissent au XVII^{ème} siècle. Ici c'est tout un passé que la clarté empêche de voir. Jacques Chaurand a montré que ce sens du langage s'observe dès le XIII^{ème} siècle, après Chrétien de Troyes, comme s'il s'était manifesté en latin, après Cicéron et Virgile.¹⁸

Assinalemos aqui que Jacques Charaund, historiador da língua e medievalista, é autor de várias histórias da língua francesa¹⁹. Lembremos também como o francês evolui do latim passando pelo francês antigo na Idade Média, que possui somente o *status* de língua vulgar; posteriormente, na Renascença, ela se eleva ao patamar de uma língua letrada independente, tal como o latim. O século XVIII instaura os preceitos clássicos associados à clareza, sendo que essa tendência já estaria presente desde seu nascimento.

Além do mais, essa disposição continua na tradução no século XX. A crítica de André Gide, tradutor do *Hamlet* de Shakespeare, coloca o mesmo problema do tradutor, que será teorizado mais tarde por Henri Meschonnic:

Comment transposer cette réalité extra-naturelle dans une langue beaucoup plus rétive que celle de Schlegel ou de Gundolf, dans une langue intransigente, aux strictes exigences grammaticales et syntaxiques, une langue aussi claire, précise et prosaïque (pour ne point dire anti-poétique) que la nôtre ? C'est là le travail du traducteur de Shakespeare ; et tant qu'il n'a rendu que le sens du texte, il n'a rien fait ; presque rien fait.²⁰

¹⁸ A ideia da clareza francesa é que essa ética e essa estética nasce e ocorre no século XVII. É um passado que a clareza impede de ver. Jacques Chaurand mostrou que esse sentido da linguagem se observa a partir do século XIII, depois de Chrétien de Troyes, porque ele se manifestara em latim, da mesma maneira que Cícero e Virgílio. CF Henri Meshonnic, *Essai sur la clarté de la langue française*. Paris : Ed. Gallimard, p. 32.

¹⁹ *L'histoire de la langue française*. Paris : Éd. PUF, Que sais-je ?, 2006 et *Nouvelle histoire de la langue française*. Paris : Éd. Seuil, 1999.

²⁰ Como transpor essa realidade extra-natural numa língua muito mais indócil que a de Schlegel ou de Gundolf, numa língua intransigente, com exigências gramaticais e sintáticas estritas, numa língua tão clara, precisa e prosaica (para não dizer anti-poética) como a nossa? Eis o trabalho de Shakespeare; tendo apenas restituído o sentido do texto, ele não fez nada; quase ninguém faz. (trad. nossa) Prefácio de *Hamlet*, de Shakespeare, traduzido por André Gide. Paris : Gallimard, 1946.

Já no discurso de Gide se encontra a ideia sobre a clareza da língua, que é desenvolvida em seguida por Henri Meschonnic. Gide expressa o quanto o francês é restrito, as designações parecem pouco lisongeiras, e justificaria talvez a dificuldade de traduzir para o francês.

Henri Meschonnic aborda a perspectiva do envelhecimento da tradução no livro *Poétique de la traduction*²¹, no qual ele propõe uma estratégia de retradução. Citemo-lo: "La traduction, comme pratique commune qu'on a appelé la traduction-introduction, [...] ou traduction-traduction ou traduction-non-texte, selon les aspects contextuels à souligner"²². Os três conceitos são ligados: o primeiro, a "tradução-introdução" designaria a primeira tradução introduzindo o autor a um público; o segundo, seria o próprio corpo da tradução. Somente a "tradução-não-original" é a que representaria tudo aquilo que está subjacente ao texto. « Chaque époque retraduit, la traduction non-texte vieillirait étant passivement la production d'une idéologie, elle passe avec l'idéologie. »²³

Meschonnic acrescenta: "Cette notion de traduction comme transformation [...] mène à historiciser les questions : qui traduit ou retraduit ? Quoi et pourquoi ?" [Essa noção de tradução como transformação (...) conduz a uma historicização das questões: Quem traduz ou retraduz? O quê e por quê?]. Ainda de acordo com Meschonnic, a retradução da Bíblia (da qual ele traduziu alguns trechos) deve ser orientada para o público alvo.

Mais que o envelhecimento da língua, o envelhecimento de uma tradução estaria então intimamente ligado às mudanças ideológicas das épocas. A necessidade de retradução não se deve à transformação da língua francesa ao longo da história, mas sim à questão da interpretação do texto pelo tradutor.

Algumas célebres traduções fizeram história pelo estilo de seus tradutores e revelam, ademais, obras de renome como Baudelaire tradutor de Poe²⁴, ou ainda Yves Bonnefoy, tradutor de Shakespeare, "superando" o original por seu estilo.

²¹ Henri Meschonnic « Poétique de la traduction », em *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1970, p. 67.

²² A tradução, como prática comum que chamamos tradução-introdução, [...] ou tradução-tradução ou tradução-não-original, segundo os aspectos contextuais a assinalar. Op. Cit., p. 68.

²³ Cada época retraduz, a tradução não-original envelheceria sendo passivamente a produção de uma ideologia, ela passaria juntamente com a ideologia. Op cit, p. 321.

²⁴ Baudelaire traduit Edgar Poe *Histoires extraordinaires* en 1856 puis *Nouvelles Histoires Extraordinaires* en 1857.

Todos esses tradutores buscam com o original uma relação de recriação que constitui o paradoxo do "literal".

Tomemos primeiro um exemplo com Baudelaire, nas *Oeuvres en prose* de Edgar Allan Poe, no conto "Les souvenirs de M. Auguste Bedloe".

Je me trouvai au pied d'une haute montagne donnant une vaste plaine, à travers laquelle coulait une majestueuse rivière. Au bord de cette rivière s'élevait une ville d'un aspect oriental, telle que nous en avons dans *Les mille et une nuits*, mais d'un caractère encore plus singulier qu'aucune de celles qui y sont décrites. De ma position, qui était bien au-dessus du niveau de la ville, je pouvais apercevoir tous les recoins et tous les angles, comme s'ils fussent dessinés sur une carte.²⁵

As notas da edição La Pléiade conferem ao texto uma semelhança com um poema de Baudelaire, "Le rêve Parisien"²⁶, o que prova o quanto a tradução carrega a marca de Baudelaire, o selo do tradutor, mas também o quanto, na qualidade de autor, ele se nutre de Poe²⁷. Vejamos o trecho de Baudelaire, a partir do qual se traçou um paralelo com Poe:

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades,
Tombant dans l'or mat ou bruni ;
Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,
Entre des quais roses et verts,
Vers les confins de l'Univers ;
Insouciant et taciturne,
Des Ganges dans le firmament,
Versaient le trésor de leurs mines
Dans les gouffres de diamant.

²⁵ Eu me encontrava ao pé de uma alta montanha, que beirava uma vasta planície, e na qual corria um rio majestoso. À margem desse rio, se elevava uma cidade de aspecto oriental, tal como nas *Mil e uma noites*, mas com uma característica ainda mais particular que qualquer outra que é descrita no livro. Da posição na qual eu me encontrava, que era bem acima do nível da cidade, eu podia perceber todos os recantos e ângulos, como se eles fossem desenhados num mapa. (trad. nossa) Edgar Allan Poe, *Oeuvres en prose*, Tradução de Charles Baudelaire. Paris : Bibliothèque de La Pléiade, 1951.

²⁶ Cf La Pléiade, Op. cit, p. 1079.

²⁷ Baudelaire : "Dans ce bouillonnement de médiocrités, dans ce monde épris des perfectionnements matériels, [...] un homme a paru qui a été grand, non seulement par sa subtilité métaphysique, par la beauté sinistre ou ravissante de ses concepts, mais et non moins grand comme caricature." [Nesse murmúrio de mediocridades, nesse mundo tomado pelos aperfeiçoamentos materiais, (...) um grande homem apareceu, e grande foi não somente pela sua sutileza metafísica, pela beleza sinistra ou deslumbrante de seus conceitor, mas, não menos, foi grande como caricatura.] (trad. nossa) Notes nouvelles sur Edgar Poe, dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, Op. cit, p. 1062.

As cenas em Poe e Baudelaire são similares (a água, as cascatas, a paisagem exótica arábica), o que mostra o quanto o tradutor se inspira em Poe para criar. Como tradutor, Baudelaire comenta suas traduções e em sua conclusão sobre o tradutor, ele afirma que completou sua tarefa da seguinte maneira:

Pour conclure, je dirai aux Français amis inconnus d'Edgar Poe que je suis fier et heureux d'avoir introduit dans leur mémoire un genre de beauté nouveau ; et aussi bien, pourquoi n'avouerai-je pas que ce qui a soutenu ma volonté, c'était le plaisir de leur présenter un homme qui me ressemblait un peu, par quelques points, c'est-à-dire une partie de moi-même ?²⁸

É essa tensão identificação-destacamento, essa contaminação recíproca do tradutor e do autor que constituem, numa primeira abordagem, a ambivalência do "literal".

Essa afirmação do tradutor não apenas não exclui mas, paradoxalmente, seria a condição para se tornar a própria letra do texto. De fato, se Chateaubriand traduz Milton, se dizendo literal, é porque ele traduz a letra original, "y compris dans le maintien d'une certaine obscurité souhaitée par le poète"²⁹. Porém, essa questão do "literal" é ampla e opaca, e estamos aqui longe de esgotar suas fontes; trata-se apenas de alguns pontos de referência que iremos expor nessa direção.³⁰

Encerremos agora a discussão sobre a literalidade e retornemos à questão central da historicidade. É como constata George Steiner, em *Après Babel*: "Le vrai traducteur sait que le fruit de son industrie appartient à l'oubli, car chaque génération retraduit inévitablement."³¹ Na continuidade do debate sobre a "idade" das traduções, André Topia³², no artigo "Finnegans Wake, la traduction parasitée"³³, estuda as traduções dessa obra: 1) de um ponto de vista diacrônico, ou

²⁸ Charles Baudelaire, dans « Avis du traducteur », 1864, p. 1063 *Ouvres en Prose* d'Edgar Allan Poe, La Pléiade, 1951.

²⁹ Conservando, inclusive, certa obscuridade, desejada pelo poeta. (trad. nossa) Inês Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Éd. Armand Colin, 1999, p. 52.

³⁰ sobre o tema, Cf d'Inês Oseki-Dépré, *De Walter Benjamin à nos jours : essais de traductologie*. Paris : Ed. H. Champion, 2007 e o texto de Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction relevante ?*, Paris : Les Cahiers de L'Herne, 2005.

³¹ Em *Après Babel*, Paris : Albin Michel, p. 79. Steiner defende o tradutor Ezra Pound que traduz Cavalcanti, por exemplo, que ele considera como o melhor tradutor e retradutor, pois ele transcreveu, como aponta Michel Ballard em "Georges Steiner préfère la traduction de Cavalcanti par Ezra Pound." *De Cicéron à Benjamin*, Septentrion, Presses Universitaires, 2007, p. 239.

³² André Topia é professor da Universidade de Paris X Nanterre, autor de uma antologia de literatura inglesa (Paris: PUF, 1994) e comentador de vários livros sobre Charles Dickens, Joseph Conrad e Lawrence David Herbert.

³³ *Palimpsestes*, op.cit, p.45.

seja, comparando as traduções de um mesmo texto feitas em diferentes épocas; 2) de um ponto de vista sincrônico, ou seja, analisando cada tradução com relação ao contexto literário de sua época. Topia trata também da memória acumulada dos textos.

A essa noção de "memória acumulada" se une a de "ressonância", segundo a qual as perspectivas de leitura evoluem com o tempo. Tal pensamento é teorizado por T. S. Eliot, em "Tradition and the Individual Talent": "Le passé est altéré par le présent, comme le présent altéré par le passé."³⁴

Seguindo essa ideia, poder-se-ia comparar a sucessão das traduções com a composição musical em sua ordem sincrônica: a partitura de uma orquestra cuja sobreposição vertical das notas formam os acordes criando uma harmonia, um encadeamento horizontal das vozes no contraponto. As leituras sincrônica e diacrônica coexistem num texto. Lê-se uma tradução no sentido linear, num dado momento, ou então se lê, como nesse estudo, as traduções simultaneamente através do tempo, o que permite perceber o leque das interpretações de uma mesma obra, como se cada tradução fosse a voz de um instrumento numa orquestra imaginária, que o comparatista situa.

Neste nosso presente estudo das traduções, o envelhecimento, o literal relacionado à retradução, à parte as *Belles Infidèles* do século XVIII e os pressupostos de Henri Meschonnic, nos é indispensável evocar a teoria do filósofo alemão Walter Benjamin³⁵, que marca uma ruptura, no século XX, no pensamento sober o traduzir, em seu texto *La tâche du traducteur*³⁶.

A originalidade de seu pensamento mostra, em primeiro lugar, a finalidade da tradução que, de acordo com o autor "consiste à montrer le rapport intime entre les langues."³⁷ Ele demonstra o quanto a retradução é indispensável. Segundo Inês Oséki-Dépré:

³⁴ André Topia, in *Palimpsestes*, p. 46.

³⁵ Walter Benjamin (1892-1940), filósofo alemão, crítico de literatura e de arte, tradutor (de Balzac, Proust e Baudelaire), vinculado à Escola de Frankfurt (junto com Adorno e Horkheimer), é autor das obras: *Charles Baudelaire, Origine du drame baroque allemand, Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, Petite histoire de la photographie, Thèses sur le concept d'histoire*.

³⁶ Walter Benjamin, *Allemands*, PR Theodor W. Adorno, bibliothèque allemande. Paris: Ed. POL, 1962.

³⁷ Consiste em mostrar a relação íntima entre as línguas (trad. Nossa). p. 248, op. cit.

Pour Walter Benjamin, tous les grands textes sont appelés à être retraduits, parce que le vrai traducteur ne vise pas la communication (« le contenu inessentiel d'un message inessentiel ») mais à chercher à atteindre la visée du texte original, noyau qui souligne à la fois l'incomplétude et la complémentarité des langues. C'est de cette intraduisibilité que naît la nécessité de la retraduction.³⁸

Walter Benjamin interroga primeiramente o que é uma obra de arte. Para ele, seu objetivo não é comunicar uma mensagem ou um conteúdo a um público, e a tradução muito menos. As línguas são todas diferentes e "estrangeiras" umas para as outras e a tradução, que as concilia, serve para “expressar a relação mais íntima entre as línguas” e é o que as torna complementares. A tradução permite chegar ao intraduzível: o núcleo. O que é impossível de traduzir é necessário preservar e restituir, mesmo que a fala do criador não seja transmissível. A tradução é o "eco" do original e busca chegar a uma língua que está "acima" do original. Essa língua autêntica, essa linguagem pura, integra a pluralidade das línguas e é o papel do tradutor "d'exprimer le rapport le plus intime entre les langues [...] À travers chaque langue, quelque chose est visé qui est identique et que pourtant aucune des langues ne peut atteindre séparément, mais que par le tout de leurs visées intentionnelles complémentaires : le langage pur."³⁹

Eis o cerne do problema da fidelidade e da correspondência ou não das línguas entre elas. Em seu famoso exemplo, a palavra *pão*, em alemão *Brod*, numa outra língua como o francês muda sua "intenção", quer dizer, aquilo que evoca o pão conforme a língua, sua utilização, ou seja, sua ressonância e recepção na cultura francesa, varia.

O "núcleo" para Benjamin designa aquilo que visa o texto original, sendo intraduzível, e é por isso que ele sempre é levado a ser retraduzido, como todo grande texto. *A Bíblia*, por exemplo, foi traduzida integralmente em 337 línguas e parcialmente em 2000 línguas. Nesse caso, a intraduzibilidade é uma das razões da retradução.

³⁸ Para Walter Benjamin, todos os grandes textos são solicitados a serem retraduzidos, porque o verdadeiro tradutor não visa a comunicação ("o conteúdo contingente de uma mensagem contingente") mas busca alcançar a intenção do texto original, núcleo que assinala ao mesmo tempo a incompletude e a complementaridade das línguas. É dessa intraduzibilidade que nasce a necessidade da retradução. (trad. nossa) Oseki-Dépré, *De Walter Benjamin à nos jours*, p. 151.

³⁹ Expressar a relação mais íntima entre as línguas [...] Através de cada língua, algo é intencionado e que é idêntico e que, porém, nenhuma das línguas pode alcançar separadamente, mas somente pelo conjunto de seus desejos intencionais complementares: a linguagem pura. (trad. nossa) Benjamin Walter, "Die Aufgabe des Übersetzers", in *Shriften*, Frankfurt-sur-le-Main, Suhrkamp, 1955, p.42.

Assim, sua tese, no debate que opõe os "sourciers" aos "ciblistes", se inscreve como partidária do primeiro grupo, aqueles que defendem antes de tudo a tradução a serviço do texto original. Entretanto, em "La tâche du traducteur", sua opinião é dupla e ambivalente. Ele demonstra, certamente, o quanto prima pelo respeito ao texto original, todavia, para cumprir sua tarefa, o tradutor deverá transformar o texto e recriá-lo. O texto fonte continuará a viver num outro contexto, e elevará o texto traduzido ao patamar de um original nesse novo contexto. A tradução torna-se então inteiramente uma obra de arte, já que existe num contexto diverso.

Concernente a esse aspecto, o pensamento benjaminiano não é transparente e sua posição pode parecer contraditória. Isso propiciou férteis teorias durante o século XX. Seu livro que é publicado nos anos 20 na Alemanha, traduzido para o francês em 1960, continua sendo citado pelos tradutores e pensadores da tradução, e ainda é atual.

Nessa primeira seção do primeiro capítulo, temos exposto várias perspectivas teóricas da tradução literária, de maneira cronológica, traçando um paralelo entre os principais pensadores da história da tradução, para logo refletir sobre o que engendra a questão da retradução: a historicidade e a intraduzibilidade.

Passemos agora para a questão mais recente da renovação da obra, da recriação que constituem a tradução e a retradução.

I.1.2. Renovação, recriação e retradução

Trataremos, no momento, da retradução por meio de suas teorias mais recentes. No início da seção precedente, definimos o conceito de retradução como uma tradução realizada a partir de outra tradução (que descartamos logo), ou então todas as traduções que se seguem da primeira (é a definição que adotamos numa primeira abordagem).

A retradução pode também ser compreendida de outra maneira. Com efeito, uma retradução pode ser igualmente uma primeira tradução de um livro de certo autor, do qual outros livros foram traduzidos para a língua em questão. Através da

tradução desse livro, opera-se uma "renovação" da obra, se coloca uma nova maneira de considerar o conteúdo e o estilo de um escrito. Nessa linha de pensamento, apresentaremos as reflexões de Antoine Berman, de André Topia e Paul Bensimon (na revista *Palimpsestes*), Octávio Paz e Haroldo de Campos.

O tradutor e filósofo Antoine Berman se baseou na reflexão de Walter Benjamin explicitada anteriormente: Berman enuncia o papel cultural da tradução traçando um paralelo com a posição adotada por Benjamin⁴⁰. "La traduction assume donc en Allemagne un rôle culturel privilégié : l'identité culturelle passe par un rapport essentiel des langues entre elles, renvoyant, comme l'écrit Walter Benjamin, à l'essence de la langue."⁴¹ Numa parte dedicada à "tradução e a cultura", ele mostra a significação cultural do ato de traduzir e explica que vivemos atualmente na era da tradução, ou melhor, na idade das traduções.

Quando se evoca a idade das traduções, duas questões surgem: a da historicidade, como já mencionamos, a partir da questão da retradução para Meschonnic, do período de sua concepção, da data aproximada com relação ao momento da leitura; a expressão também pode designar a época das traduções, da mesma forma como se fala em "idade da pedra", ou "idade do ferro". Vive-se então numa era que podemos nomear de "idade das traduções"⁴², na qual todos os escritos, na era da globalização circulam e se comunicam.

Efetivamente, nessa idade da tradução, retraduzir multiplica os sentidos, qual um reflexo de um objeto diante de um espelho, se imaginarmos o texto original como o objeto principal e a tradução, somente um reflexo numa língua estrangeira. Se continuamos com esta metáfora, a retradução pode ser concebida como assim uma visão que posiciona o espelho de outro ângulo.

A propósito da "renovação", assunto examinado pelo linguista Yves Gambier, cujas proposições de definição da retradução apresentamos na primeira parte

⁴⁰ Cf. o artigo de Georges L. Bastin sobre *L'impact d'Antoine Berman en Amérique Latine : une enquête*, TTR Traduction, Terminologie, Rédaction, vol.14, no2, 2o semestre 2001, p.181-194. <http://www.erudit.org/revue/ttr/2001/v14/n2/000575ar.html>

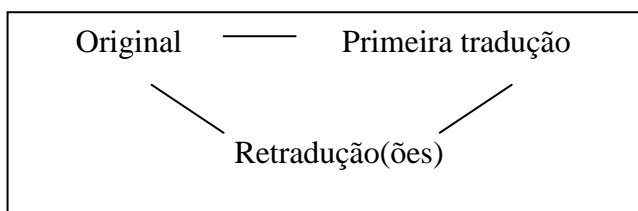
⁴¹ "A tradução assume na Alemanha um papel cultural privilegiado: a identidade cultural passa por uma relação essencial entre as línguas, remetendo, como escreve Walter Benjamin, à essência da língua". (trad. nossa). Antoine Berman, "Le penchant à traduire", op.cit., p. 21.

⁴² Além da perspectiva histórica, a idade da tradução pode se referir também à época na qual as traduções são frequentes, como mostra Berman em seu último livro « L'âge de la traduction » *"La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*, d'Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella., Presses Universitaires de Vincennes, coll. *Intempestives*, dezembro de 2008.

introdutória, a questão seguinte se coloca: por que certas traduções perduram no tempo e outras não?

O sentido de um texto é plural, às vezes ambivalente ou polissêmico, ele não é estável e único, o que causa uma modificação na visão do tradutor em seu próprio projeto, operando determinada leitura do texto. A partir de diversas traduções de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, compete também ao novo tradutor considerar o leque de interpretações e decidir por uma. Isso porque cada retradução se alimenta das precedentes e desloca os pontos de referências com relação às outras, como revezamentos temporais e culturais, como assinalam Topia e Eliot, que já mencionamos. Eis as propostas de Antoine Berman, concernente à retradução de maneira geral:

Il est essentiel de distinguer deux espaces et deux temps de traduction, celui des *premières traductions* et des *retraductions*. La distinction entre ces deux catégories est l'un des moments de base d'une réflexion sur la temporalité du traduire, dont le brouillon, mais seulement le brouillon – on le rencontrerait chez Goethe et Benjamin. Celui qui retraduit n'est pas en face d'un seul texte, l'original, mais à deux, ou plus, celui qui dessine un espace spécifique.⁴³



Ademais, Berman insiste na ruptura presente nas retraduições confrontadas com as traduções antigas. A retradução se afirma, para ele, como uma oposição:

⁴³ "É essencial distinguir dois espaços e dois tempos de tradução, aquele das *primeiras traduções* e das *retraduções*. A distinção entre essas duas categorias é um dos momentos de base de uma reflexão sobre a temporalidade do traduzir, cujo esboço, mas somente o esboço, reencontraríamos em Goethe e Benjamin. Aquele que retraduz não está somente diante de um texto, o original, mas de dois ou mais, aquele que desenha um espaço específico." (trad. nossa) In : "La retraduction comme espace de traduction", in *Palimpsestes* 4, op. cit., p.1-7.

La retraduction a lieu *pour l'original* et *contre* ses traductions existantes. Et l'on peut observer que c'est dans cet espace que généralement la traduction produit ses chefs d'œuvres. Les premières traductions ne sont pas (et ne peuvent pas être) les plus grandes. Tout se passe comme si la secondarité du traduire se dédoublait avec la retraduction, la 'seconde traduction' (d'une certaine façon, il n'y a jamais de troisième et toujours des 'secondes'). Je veux dire par là que la grande traduction est doublement seconde : par rapport à l'original, par rapport à la première traduction.⁴⁴

A retradução é, desse modo, necessária à obra para criar "grandes" traduções. No número da revista *Palimpsestes* dedicada à retradução, Berman concebe a retradução também como uma tomada de posição crítica. Para ele:

[La retraduction] *révèle* au sens photographique (les traductions d'une certaine époque, d'un certain état de la littérature, comme ce qu'elles sont). Il faudrait vérifier que cette affirmation à l'heure actuelle fonctionne encore, car aujourd'hui avec la proximité des échanges et l'ubiquité, les œuvres ne vieillissent pas forcément.⁴⁵

Pensar que retraduzir impede o envelhecimento subentende, segundo Berman, a ideia de que os textos originais não envelheceriam, considerando a cópia subalterna com relação ao original. Por exemplo, ele vê na retradução "literalizante" da *Eneida* de Klossowski "a presença manifesta da essência mesma da retradução: restabelecer laços com um original, reunir e fazer desabrochar a língua na qual se traduz".

De acordo com Berman, "les belles traductions vieillissent, comme les œuvres, au sens où elles continuent à être lues. Même après que l'état de la langue où elles ont été écrites aient vieilli".⁴⁶ O que ele chama de uma bela tradução não alude às *Belles Infidèles*, mas sim àquilo que ele chama de uma "grande tradução". Mas, afinal, como a distinguimos de outra tradução? Trata-se de uma tradução que fará história, justamente pela sua universalidade ou pela sua durabilidade e pelo seu

⁴⁴ "A retradução ocorre *pelo original* e *contra* suas traduções existentes. E pode-se observar que é nesse espaço que geralmente a tradução produz suas obras primas. As primeiras traduções não são (e não podem ser) as maiores. Tudo se passa como se o traduzir secundário se desdobrasse com a retradução, a 'segunda tradução' (de certa maneira, nunca há terceira, mas sempre "segundas"). Quero dizer com isso que a grande tradução é duplamente segunda: em relação ao original, em relação à primeira tradução." (trad. nossa)

⁴⁵ "[A retradução] *revela* no sentido fotográfico (as traduções de certa época, de certo estado da literatura, como aquilo que são). Seria necessário verificar se essa afirmação nesse momento ainda funciona, pois hoje com a proximidade das trocas e da ubiquidade, as obras não necessariamente envelhecem." (trad. nossa). Berman, *Palimpsestes*, « Retraduire ». Paris : Presses de la Sorbonne, 1990, p. 20.

⁴⁶ "as belas traduções envelhecem, como as obras, no sentido em que elas continuam a ser lidas. Mesmo que depois o estado de língua em que elas foram escritas tenham envelhecido" (trad. nossa). Op. cit, p. 22.

estilo? As grandes traduções, as que perduram tanto quanto os originais e que às vezes conservam mais brilho que estes últimos, são frequentemente aquelas dos grandes textos, levadas a serem retraduzidas. Existe uma vontade, fora de apagar o que foi transmitido uma primeira vez a um público, (embora às vezes existam as "co-traduções" contemporâneas umas em relação às outras). Além disso, essas grandes traduções marcam o público de recepção como um evento literário.

É o caso da tradução de Saint Jérôme, a *Bíblia* de Luther, *As mil e uma noites* de Galland, o Shakespeare de Schlegel, o Plutarco de Amyot, o Milton de Chateaubriand e o Poe de Baudelaire. Todavia, questiona Berman, quais são os critérios que nos fazem considerar grandes as traduções? Pode-se dar um conteúdo concreto à categoria de uma grande tradução. Diversos "traços de coexistência" são necessários a uma grande tradução. Para Berman, esta "se caracteriza por uma extrema sistematicidade, ao menos igual àquela do original", uma "extrême répétition" [extrema repetição], inscrevendo-se num sistema, repetição ao menos igual a do original. As sistematicidades são, para o pensador, os critérios que nos permitem formar uma tipologia. É o momento em que a língua original e de chegada se vinculam. Ela cria um laço intenso com o original, que se mede pelo impacto que este provoca na cultura receptora. Enfim, ela abre, para a atividade de tradução contemporânea ou posterior, precedentes incontestáveis.

Mas voltemo-nos para uma das conclusões de Berman: As traduções são sempre perfectíveis e "entrópicas". A história das traduções constituiria uma sucessão cronológica sempre pronta a se desenvolver e a dialogar.

Dessas primeiras aproximações da definição da retradução, passemos a uma característica que distingue a primeira tradução da retradução: a relação com a cultura de recepção e com a cultura de origem. De fato, os conceitos de "naturalização" e de "etnocentrismo" se correspondem. A naturalização consiste em tornar uma tradução bem acessível a seu novo público estrangeiro, veiculando códigos linguísticos ou referenciais que pertencem à cultura de recepção. Quanto ao etnocentrismo, ele indica um excesso de naturalização que procede à conversão do texto e a colocação de todas as referências do país estrangeiro ao alcance do público de recepção, em detrimento do texto e das referências de origem.

Conforme Paul Bensimon⁴⁷, a retradução se diferencia da primeira tradução: esta "se assemelha frequentemente à adaptação" e se aproxima desse objetivo a fim de ser aceita pelo seu público mais facilmente. As primeiras traduções são próximas da recepção enquanto que as retraduições são mais "fiéis" ao texto. "Les traducteurs qui ont opéré des coupures dans le texte d'origine ont-ils eu pour préoccupation maîtresse d'assurer une meilleure réception auprès de leur public ?" [Os tradutores que realizaram cortes nos textos de origem tiveram como preocupação determinante assegurar uma recepção melhor em seus públicos?] pergunta Paul Bensimon⁴⁸.

Ora, este último, retomando as posições de Meschonnic neste ponto, mostra que uma primeira tradução pode às vezes ser uma introdução da obra, em sua "naturalização". As traduções que se seguem propõem então uma nova leitura se aproximando mais estreitamente da cultura de origem, pois a obra precisa de um tempo de assimilação pelo estrangeiro, ou seja, necessita passar por uma etapa de "naturalização". Conforme essa concepção, a retradução ultrapassaria quase sistematicamente a primeira tradução. Desse modo, essas concepções estão associadas à noção "ética" que ele define como a posição do tradutor em relação ao texto original e às escolhas de tradução operadas. A ética é, com a analítica, o parâmetro essencial para o estudo das traduções: uma consiste em determinar a "intenção" da tradução, enquanto que a outra objetiva a crítica das traduções. A intenção ética remete ao "désir d'ouvrir l'étranger en tant qu'étranger à son propre espace de langue" [desejo de abrir o estrangeiro enquanto tal para o seu próprio espaço de língua]. Nesse caso, o estrangeiro está em primeiro lugar. Berman precisa : « En tant que visée, la fin de la traduction est d'accueillir dans la langue maternelle cette littéralité. »⁴⁹

⁴⁷ Paul Bensimon é tradutor dos autores anglófonos Oscar Wilde, George Gordon Byron, Brendan Behan, *La ballade de la geôle de Reading, Poèmes*, de Oscar Wilde, uma *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, em colaboração com Bernard Brugière, François Piquet e Michel Rémy. « reconnu pour son rôle pionnier dans l'établissement des *translation studies* en France » [reconhecido por seu papel pioneiro no estabelecimento dos *translations studies* na França"] apresentamo-no sobretudo como especialista da poesia. Discursos reunidos por Jean Szlamowicz, em <http://www.cercles.com/review/r31/palimpsestes.html>

⁴⁸ *Palimpsestes*, p. 9.

⁴⁹ "Quanto intenção, o objetivo da tradução é acolher na língua materna essa literalidade" (trad. nossa). Em: *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Éd. Gallimard, 1995, p. 75.

Os tradutores primeiros que naturalizam a obra estrangeira, de acordo com Bensimon, se oporiam assim aos outros tradutores que a revelassem [a obra], dando-lhe um caráter literal. Diz Berman:

Une naturalisation de l'œuvre étrangère tend à réduire l'altérité de cette œuvre afin de mieux l'intégrer à une culture autre. Elle s'apparente fréquemment – s'est fréquemment apparenté – à l'adaptation en ce qu'elle est peu respectueuse des formes textuelles de l'original. La première traduction vise généralement à acclimater l'œuvre étrangère en la soumettant à des impératifs socioculturels qui privilégient le destinataire de l'œuvre traduite [...] La première traduction ayant déjà été introduite, le retraducteur ne cherche plus à atténuer la distance entre les cultures ; il ne refuse pas le dépaysement culturel ; mieux, il s'efforce de le créer. Après le laps de temps plus ou moins grand qui s'est écoulé depuis la traduction initiale, le lecteur se trouve à même de recevoir, de percevoir l'œuvre dans son irréductible étrangeté, son 'exotisme'. La retraduction est généralement plus attentive que la traduction-introduction, à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité.⁵⁰

Nessa perspectiva, podemos admitir que a primeira tradução reduz a alteridade, num movimento de etnocentrismo, procedendo várias vezes a uma naturalização da obra estrangeira para integrá-la, num primeiro momento, a outra cultura. Ela se associa então frequentemente à adaptação, pouco respeitando as formas do original, porém, se vincula mais a sua recepção. Contudo pode-se dizer que a naturalização é sempre etnocêntrica? Na concepção deles sim, porquanto há um desejo de "fazer francês" e de não chocar o leitor francês.

Antoine Berman considera também que o inacabamento próprio da tradução impõe a retradução como necessária. Traduzir, destaca o autor, é uma atividade submetida ao tempo, porém que possui uma temporalidade própria, a da caducidade e do inacabamento (as grandes traduções são, a esse respeito, exceções significativas). Bensimon observa a força da retradução:

⁵⁰ Uma naturalização da obra estrangeira tende a reduzir a alteridade dessa obra para integrá-la melhor em outra cultura. Frequentemente ela se associa – tem se associado frequentemente – à adaptação no sentido de que é pouco respeitosa para com as formas textuais do original. A primeira tradução visa geralmente acclimatar a obra estrangeira, submetendo-a a imperativos socioculturais que privilegiam o destinatário da obra traduzida [...] A primeira tradução, tendo sido já introduzida, o retradutor não busca mais atenuar a distância entre as culturas; ele não recusa a expatriação cultural, melhor, ele se esforça para criá-la. Após o intervalo de tempo relativamente grande que passou depois da tradução inicial, o leitor se encontra em estado de receber, de perceber a obra em sua irredutível estranheza, seu 'exotismo'. A retradução é geralmente mais atenciosa que a tradução-introdução com relação à letra do texto de origem, a seu relevo linguístico e estilístico, a sua singularidade. (trad. nossa) Paul Bensimon, *Palimpsestes*, « Retraduire ». Paris : Presses de la Sorbonne, 1990, p. 9-10.

Dans la première traduction [...] les forces anti-traductives qui provoquent la défaillance, c'est-à-dire l'entropie, sont toutes puissantes : la retraduction surgit de la réduction de la défaillance originelle. Le temps de la retraduction d'une *kairos* apparaît lorsque cette retraduction devient vitale pour l'être et pour l'histoire d'une culture. Il faut que l'œuvre ait longuement mûri sa présence pour que se fasse sentir la nécessité de sa retraduction.⁵¹

Podemos ilustrar esse tempo de "caducidade" de uma tradução tomando o caso do romance épico de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, traduzido duas vezes no espaço de vinte anos. Ora, o *kairos*, o momento propício à retradução, varia para cada tradução, como veremos na parte sobre a recepção dos contos de Machado de Assis e Guimarães Rosa situada nos anexos.

André Topia indica o paradoxo para o qual voltamos nossa atenção: a tradução não é efêmera e a obra original eterna, tendo o tradutor como um portador de certo olhar sobre um livro, mas ao contrário, a tradução é que não muda e a obra se modifica de tradução em tradução. Ele afirma " alors que l'œuvre ne cesse de se déplacer imperceptiblement en fonction des changements de perspectives qu'entraîne l'évolution historique, la traduction est verrouillée une fois pour toutes." ⁵² [enquanto que a obra não para de se deslocar imperceptivelmente em função das mudanças de perspectivas que engendram a evolução histórica, a tradução fica trancafiada/estagnada de uma vez por todas.]

Observemos, então, um exemplo do conto "L'heure et le tour d'Augusto Matraga" [A hora e a vez de Augusto Matraga], de Guimarães Rosa - extraído de *Sagarana* traduzido por Antônio e Georgette Tavares em 1958, e depois em 1999 por Jacques Thiériot - na qual o personagem epônimo viaja numa busca iniciática. ⁵³

⁵¹ Na primeira tradução [...] as forças anti-tradutórias que provocam a deficiência, ou seja, a entropia são sempre poderosas: a retradução surge da redução da deficiência originária. O tempo da retradução de uma *kairos* aparece quando tal retradução torna-se vital para o ser e para a história de uma cultura. É preciso que a obra tenha amadurecido longamente sua presença para que se faça sentir a necessidade de sua retradução. (trad. nossa)

Op. cit, p. 10.

⁵² *Palimpsestes*, « Retraduire ». Paris : Presses de la Sorbonne, 1990, p. 46.

⁵³ A análise das traduções e retraduições encontrar-se á no próximo capítulo.

JGR (1946)

Viajou nas paragens dos mangabeiros, que lhe davam dormida nas malocas, de teto e paredes de palmas de buriti.

GAT (1958)

Il **voyagea dans les parages des mangabiers**, où des huttes de **palmes tressés abritaient son sommeil**.

JT (1999)

Il parcourut les parages des seringueros de mangabeiras, qui lui donnaient le gîte **dans leurs huttes aux toits et parois de palmes de bouriti**.

Comentemos esse exemplo, ilustrando nossa exposição teórica⁵⁴. Uma simples frase da primeira tradução "condensa" enquanto que a segunda propõe uma descrição mais detalhada. A retradução se opõe à primeira tradução mais clássica, o que confirma a tese de Berman.

Este, evocando a "grande tradução", mais literal por ela conseguir apreender a letra da obra, diferencia as primeiras traduções das retraduições:

[Les spéculations sur la retraduction] s'approche[nt] beaucoup de la fameuse triade de Goethe :

Traduction mot pour mot

Traduction adaptatrice ou parodique

Traduction interlinéaire élaborée

Selon nous, cela signifie : la traduction littérale (naturalisation) est obligatoirement une retraduction, et vice et versa. Sans avoir réfléchi sur la retraduction, Steiner (1978) dit très bien que : Le littéralisme n'est pas [...] de manière facile et primaire, mais le dernier mode. C'est le cas de Chateaubriand. Mais en plus, la traduction littérale est l'expression d'une certaine relation avec la langue maternelle (qui violente obligatoirement), comme c'est le cas de sa langue, le premier mouvement fut celui d'annexion, le second (la retraduction) d'invasion de la langue maternelle par la langue étrangère. La littérarité et la retraduction sont donc des signaux d'une relation mûre avec la langue maternelle ; mûre signifiant capable d'accepter, de chercher l'« émotion » (Panwitz) de la langue étrangère.⁵⁵

⁵⁴ As passagens em negrito são aquelas que diferenciam uma tradução da outra.

⁵⁵ [As especulações sobre a retradução] se aproxima[m] muito da famosa tríade de Goethe: / Tradução palavra por palavra / Tradução adaptadora ou paródica / Tradução interlinear elaborada / Conforme pensamos, isso significa: a tradução literal (naturalização) é obrigatoriamente uma retradução, e vice-versa. Sem ter refletido sobre a retradução, Steiner (1978) diz muito bem que: O literalismo não é [...] de maneira fácil e primária, mas o último modo. É o caso de Chateaubriand. Mas, além disso, a tradução literal é a expressão de certa relação com a língua materna (que violenta obrigatoriamente), como é o caso de sua língua, o primeiro movimento foi aquele da anexação, o segundo (retradução), de invasão da língua materna pela língua estrangeira. A literaridade e a retradução são sinais de uma relação madura com a língua materna; madura significando o ser capaz de aceitar, de buscar a "emoção" (Panwitz) da língua estrangeira. (trad. nossa) Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Éd. Gallimard, 1995.

A associação dos conceitos bermanianos de "tradução literal" e de "naturalização" parece contraditória. Na realidade, a naturalização em Berman e Bensimon designa conceitos opostos. Para Berman, "naturalizar" significa restituir a "natureza" da obra, manifestar o projeto do autor através uma "tradução literal", enquanto que Bensimon – e Meschonnic – compreendem "naturalização" como uma adaptação, uma restituição do texto segundo critérios do país de recepção. Berman diferencia assim uma tradução literal de uma primeira tradução, que mantém com a língua-alvo uma relação menos violenta, traindo por essa razão o texto original por certos aspectos ou, ao menos, não transmitindo sua essência.

Isso porque, como já dissemos, para Antoine Berman, a retradução é superior à tradução, ela é mais literal, ou seja, é mais conforme ao projeto do autor e que consegue apreender a integralidade da obra. Sua reflexão é apoiada pela análise da tradução de Milton por Chateaubriand⁵⁶. Este realiza uma nova tradução, em 1836, dos poemas do *Paradis Perdu* de John Milton, escolhendo se basear na sintaxe inglesa, criar neologismos e arcaísmos, respeitando as palavras do original:

[...] la traduction et la traduction littérale opèrent dans toute l'œuvre, tout comme il y a une intense latinisation de l'anglais. Cela correspond, pour Chateaubriand à une traduction littérale de ce qui est déjà une traduction dans l'original. Cela correspond à un problème plus général : la relation interne qu'une œuvre maintient avec la traduction (ce qu'elle contient de traduction et de non-traduction) détermine idéalement son mode de traduction interlingual, comme les « problèmes » de traduction qu'elle peut présenter. Ou encore : la relation que sa langue maintient avec une ou plusieurs langues (ici le latin, l'hébreu, le grec et l'italien) détermine sa traduction vers une autre langue. Comme Milton, Chateaubriand traduit avec ses deux dimensions. Comme Chateaubriand opère une christianisation et une latinisation à la manière de Milton.⁵⁷

⁵⁶ Dans "Chateaubriand, traducteur de Milton", in *Les Tours de Babel*. Paris : TER, 1985.

⁵⁷ [...] a tradução e a tradução literal operam em toda obra, como há da mesma forma uma intensa latinização do inglês. Isso corresponde, para Chateaubriand, a uma tradução literal daquilo que é já uma tradução no original. Isso corresponde a um problema mais geral: a relação interna que uma obra mantém com a tradução (o que ela contém de tradução e de não-tradução) determina idealmente seu modo de tradução interlingual, como os "problemas" de tradução que ela pode apresentar. Ou ainda: a relação que sua língua mantém com uma ou mais línguas (aqui, o latim, o hebreu, o grego e o italiano) determina sua tradução para outra língua. Como Milton, Chateaubriand traduz com suas duas dimensões. Como Chateaubriand, ele opera uma cristianização e uma latinização à maneira de Milton. (trad. nossa) Op. Cit. p. 86.

Com efeito, essa questão do literal colocada por Walter Benjamin e Antoine Berman parece ser uma das chaves para a análise das traduções. Podemos dizer que uma tradução "literal" é mais bem sucedida que outra?

Para retomar o exemplo da tradução de Milton por Chateaubriand, parece que, à luz das teses de Inês Oseki-Depré que respondem sim, na medida em que Milton adota um procedimento inovador e seu tradutor respeita esse projeto « intertextuel du texte original, avec tous les systèmes de références [de Milton], mais plus précisément la forme du texte [...] attentif à la précision langagière de Milton, tant du point de vue poétique que du point de vue stylistique et rhétorique. »⁵⁸

Sendo assim, o tradutor é literal como defende Antoine Berman. No entanto, o literal conforme esse pensador não assenta bem a todo tipo de tradução, vai depender do projeto do autor. Por exemplo, *a priori*, supomos que é difícil ser "literal" para traduzir a obra de Machado de Assis, enquanto que em Guimarães Rosa, cujo projeto comporta uma parte de tradução considerável, o tradutor pode mais facilmente ser literal, hipótese que desenvolveremos nos capítulos seguintes.

O literal preconizado por Berman e Benjamin é considerado de maneira bastante pejorativa pelo panfletário Rivarol. Este autor incarna, hoje, o etnocentrismo denunciado por Antoine Berman, notadamente no *Discours sur l'universalité de la langue française*, que data de 1784:

Depuis cette explosion, la France a continué de donner un théâtre, des habits, du goût, des manières, une langue, un nouvel art de vivre et des jouissances aux Etats qui l'entourent sorte d'empire qu'aucun peuple n'a jamais exercé. Et comparez-lui, je vous prie, celui des Romains, qui semèrent partout leur langue et l'esclavage, s'engraissèrent de sang et détruisirent jusqu'à ce qu'ils fussent détruits !⁵⁹

O "império" latino aqui evocado, comparado ao romano e à glória da grandiosidade francesa, soa aos leitores contemporâneos como um patriotismo

⁵⁸ "Intertextual do texto original, com todos os sistemas de referências [de Milton], porém, mais precisamente a forma do texto [...] atento à precisão linguageira de Milton, tanto do ponto de vista poético quanto do ponto de vista estilístico e retórico" (trad. nossa) Inês Oseki-Depré, *Théories et Pratiques de la traduction littéraire*. Paris: Armand Colin, 1999, p. 52.

⁵⁹ Desde essa explosão, a França continua a oferecer representações, hábitos, gosto, modos, uma língua, uma nova arte de viver e fruições aos Estados que lhe cercam, espécie de império que nenhum povo jamais exerceu. E, compare-os, eu vos peço, àquele dos Romanos, que semearam por toda parte sua língua e a escravidão, se enriqueceram com sangue e destruíram até que eles fossem destruídos! (trad. nossa) Op. cit, p. 106.

exaltado, hoje excessivo, deslocado, pois está fora do discurso politicamente correto, visto que vivemos numa época em busca de alteridade e a França contemporânea não é mais dominante socialmente, nem economicamente, nem por seus valores: o modo de traduzir o revela também. Essa ideologia, ao menos no plano teórico, se inverteu completamente ao longo dos séculos seguintes.

Nos anos 80, por exemplo, Berman, em *L'épreuve de l'étranger* (1984), no movimento da *Weltliteratur* concebida por Goethe como um desejo de universalizar, mais do que se encerrar em seus valores e preconizar sua própria língua e a grandiosidade de sua literatura, entra numa "luta" interiorizada contra as tendências do "etnocentrismo" e por uma reivindicação constante da abertura para a língua e cultura do outro.⁶⁰ De qualquer modo, as duas tendências opostas são ricas para a história e, como assinala Berman, a tradução se reveste de papéis eminentemente positivos para criar, fundar ou enriquecer sua própria cultura.

Para ilustrar essa questão do literal, tomemos por exemplo duas grandes traduções literárias que fizeram história: *Les mille et une nuits* de Antoine Galland e *Les Paradis perdu* de Milton por Chateaubriand, mencionado anteriormente.

O tradutor erudito Antoine Galland traz a lume pela primeira vez as *Mille et une nuits*, no início do século XVII, num estilo francês: ele adapta a obra original retirando certos elementos do texto árabe e acrescentando outros conforme os gostos de seu século. Eis os termos nos quais ele apresenta seu "projeto de tradução":

On a pris le parti de conserver le[urs] caractères [des Arabes], de ne pas s'éloigner de leurs expressions et de leurs sentiments, et l'on ne s'est écarté du texte que quand la bienséance n'a pas permis de s'y attacher. Le traducteur se flatte [...] qu'il a fait voir les Arabes aux Français, avec toute la circonspection que demandait la délicatesse de notre langue et de notre temps.⁶¹

Galland tem a intenção de estar o mais próximo possível do caráter da obra,

⁶⁰ Ce discours idéologique s'accompagne d'un désir de paix universelle, indéniable dans les esprits européens après la 2nde guerre mondiale et d'une volonté non pas de revendication des valeurs nationales, mais de l'accueil de l'étranger.

⁶¹ Decidimos por conservar seus caracteres [dos árabes], por não se distanciar de suas expressões e de seus sentimentos, e não nos afastamos do texto, a não ser quando o decoro não permitiu mantê-lo tal qual. O tradutor se gaba de ter revelado os árabes para os franceses, com toda a circunspeção que pedia a delicadeza de nossa língua e de nosso tempo. (trad. nossa) *Les mille et une nuits*, traduction d'Antoine Galland. Paris : Éd. Garnier, v.1, 1965, p.22.

admitindo certas distâncias relativamente, de acordo com ele, ao "decoro" e à "delicadeza de nossa língua e de nosso tempo." Entretanto, sob o olhar da crítica moderna em tradução, ele representa um exemplo da tradução etnocêntrica e contrária do "literal", segundo Berman. Com efeito, essa concepção se inscreve no contexto dos séculos XVII e XVIII franceses, em que as *Belles Infidèles* reinam. Os contos são retirados da coletânea das histórias das Mil e uma noites, modificados no século VIII até o século XVI.

O trabalho de Galland resulta numa obra remodelada. Os retradutores André Miquel e Jamel Eddine Benseikh propõem uma introdução diferente da obra. Eles declaram que a primeira tradução de Galland transmitia histórias populares de tradição oral árabe, bastante moralizantes em relação à cultura francesa. Realmente, conforme Galland, tudo está de acordo com a Justiça e o Direito, e o Mal não triunfa. O *status* da obra é híbrido, em prosa rimada (como o do Corão). Todavia, Galland não encontra dificuldades de ordem linguística, pois "l'arabe classique [est] simple, sans quelques traits dialectaux, ou fautes de grammaire"⁶². Segundo os retradutores, uma poesia "clássica" numa dada época deve obedecer ao francês clássico proposto pelo tradutor, ou seja, a poesia rimada e ritmada do verso árabe composto de dois hemistíquios equivale aproximadamente, em sua tradução, ao alexandrino. Isso para lhe restituir o sentido em sua literaridade, isto é, no respeito de uma proximidade do ritmo e da versificação.⁶³

Certas traduções, como a de Galland, fazem história, possuindo uma considerável durabilidade, sobre a qual comenta Jean Gaulmier, autor do prefácio da Edição Garnier Flammarion: "une élégante version des contes arabes".⁶⁴ A retradução, por exemplo, de André Miquel e Jamel Eddine Benseikh confere uma intenção, um novo projeto de tradução.

A partir do exemplo de Chateaubriand, que é literal e, por contraste, o de Galland que podemos julgar como "não-literal", constatamos o quanto a retradução é, neste sentido, uma proposição de novidade na língua alvo, modificando o sentido da obra. "A primeira tradução tendo já introduzido a obra estrangeira, faz com que o

⁶² o árabe clássico [é] simples, sem quaisquer traços dialetais ou erros de gramática (trad. nossa) Op cit. p.25.

⁶³ uma elegante versão dos contos árabes. Entrevista dada para a Radio Académie. <http://www.canalacademie.com/Les-mille-et-une-nuits.html>

⁶⁴ Op cit, p.15.

retradutor não busque mais atenuar a distância entre as duas culturas; ele não recusa o expatriamento cultural, melhor, ele se esforça em criá-lo », como disse o Berman. Logo, o que importa aqui, é a variação e a ruptura, conforme Berman, com a tradição das *Belles Infidèles*.

Numa outra linha de pensamento, que retoma a questão do literal, considerada por Walter Benjamin, mas sob outro ângulo, Haroldo de Campos, poeta e pensador brasileiro⁶⁵, defende a ideia de uma criação por meio da tradução. Para ele, a tradução é uma metalinguagem e traduzir, uma "trans-criação". A relação entre a "intraduzibilidade" e a poesia é estreita. Admite-se facilmente que a poesia é intraduzível, mas pode-se admitir o contrário: a poesia é fecunda para a tradução, ela possibilita grande diversidade de traduções. É um modo de conceber a "trans-criação poética", como o faz Haroldo de Campos. Assim, quanto mais difícil um texto é de ser traduzido, até mesmo intraduzível, mais sua recriação se torna necessária e se impõe, e daí procede ao conceito de Campos. O procedimento consiste em superar os limites instaurados pela gramática. Traduzir na mesma energia que o autor, é traduzir poesia, implantando esse trabalho de recriação.

Haroldo de Campos parte de uma afirmação que parece se aplicar perfeitamente ao trabalho de tradução de Guimarães Rosa. Para Campos, a tradução dos textos cuja criação lexical é significativa precisa de uma tradução "trans-criativa". "Ainsi, pour nous, la traduction de textes créatifs est toujours récréation, ou création parallèle, autonome néanmoins réciproque."⁶⁶ Essa concepção da "transcriação" ou recriação não se opõe à tradução literal. O literal pode, efetivamente, ser compreendido, como mostramos anteriormente, no sentido bermaniano (uma concepção de traduzir a letra original: Chateaubriand tradutor de Milton), mas também no sentido de Walter Benjamin, como certa transparência e um apagamento do tradutor. Mais o texto é inovador, mais o tradutor pode recriar e inventar.

⁶⁵ Autor de várias antologias poéticas e de ensaios em diferentes domínios tais como a criação poética, crítica, trans-criação literária (como em *Galáxias*). São Paulo: Ed. Ex-Libris, 1984.

⁶⁶ "Então, para nós, a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca.", in *Metalinguagem ou outras metas*, p. 35.

Haroldo de Campos assinala ainda que o texto de origem continua a viver num outro contexto e faz do texto traduzido um original, em virtude da extensão de sua existência nesse novo contexto⁶⁷.

De maneira similar, o poeta mexicano Octavio Paz expõe uma reflexão sobre o texto traduzido na qualidade de recriação e transformação, ou seja, como processo de criação literária, mais especificamente, poética. A criação poética e a tradução literária se correspondem como dois movimentos criativos inversos. O primeiro ato consiste em partir da imensidade da escolha linguística para escolher uma forma fixa, que se tornará o poema que vai jogar com a polissemia. O segundo, o ato de tradução, indica o movimento inverso: partindo da forma fixa, o texto original, a arte consiste em encontrar uma novidade no "movimento" das formas e dos signos, encontrar uma nova dimensão mais "aberta", que se tornará a tradução. Logo, a atividade do tradutor é, ao mesmo tempo, a do leitor, do crítico e também do criador. Ilustremos agora a tradução poética segundo a ideia de transcrição de Campos e a de Paz, por meio de um trecho tirado de *Premières Histoires* [Primeiras Histórias] de Rosa no conto "Aucun, Aucune" [Nenhum, Nenhuma], mostra o quanto a criação e a transcrição desempenham um papel central. Observemos a passagem em que um jovem, o protagonista, se lembra de uma moça que ele amara.

⁶⁷ Haroldo de Campos, "Transluciferação mefistofáustica", dans *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981, p. 179-209.

G (1962)

Tenho de me recuperar, **desdeslembrar-me**, excogitar – que sei? das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também. (p.51)

IOD (1982)

Je dois me retrouver, me **désoublier**, m'extraire-qu'en sais-je? – des couches angoissantes de l'oubli. Comme j'ai vécu et changé, le passé a changé aussi. (p.61)

O neologismo [desdeslembrar] é formado por [de+deslembrar], verbo este que existe tanto em português quanto em francês, tratar-se-ia literalmente de "se desdeslembrar", ou seja "se desesquecer", voltar a ter na memória ou sair do esquecimento. A tradução é primeiramente intralingual; em seguida, transposta para sua língua, ela cria uma nova figura, conservando sua polissemia. É inegável que o tradutor deve, antes de tudo, apreender o neologismo por uma tradução interna da palavra, para depois inventar a fim de restituir os diversos sentidos de que a palavra se reveste.

Após esse comentário da tradução que veio demonstrar a importância da tradução-recriação de Haroldo de Campos, aqui se encerra nossa reflexão sobre os conceitos de retradução como renovação e recriação.

Apenas para concluir essa parte, consideramos que a retradução pode surgir para lutar contra o envelhecimento da língua ou da tradução precedente, mas não necessariamente; simplesmente o texto também pode nascer de uma interpretação, de uma leitura que esclareça o autor de modo diferente, como a nova representação de uma peça de teatro, ou uma nova interpretação de uma música.

Sendo assim, após essa exposição teórica, passemos à questão da recepção das obras brasileiras na França a título de melhor ter em vista a análise das traduções.

1.2. A recepção de uma literatura do "longínquo"

A renovação da obra pela retradução abre caminho para as pesquisas literárias sobre a recepção e o movimento hermenêutico iniciado pelo intelectual alemão Hans Robert Jauss nos anos 80. Antoine Berman se inspira nitidamente nele. Em *Por une herméneutique littéraire* (1982), sua principal tese reside em mostrar que toda obra literária – e Antoine Berman, em seguida, reaproveita-a para a tradução – está vinculado a dois momentos, o do "horizonte de expectativa que a obra produz", representando a soma das obras recebidas em certa época e os gostos de uma entidade intelectual que formam certo público. Esse "horizonte de expectativa" se revela frequentemente como ideológico. O outro momento é o "horizonte de

experiência" que o destinatário carrega consigo. Quanto a este, Jauss designa aquilo que o leitor percebe.

A ideia proposta por Jauss, inspirada nas teorias da sociologia, é a seguinte: uma obra "venue du passé si séparée de nous, reprise et prolongée, peut répondre à des questions d'aujourd'hui et ouvrir l'horizon d'une nouvelle expérience".⁶⁸ Isso se apresenta como uma aquisição em todos os domínios do saber e nas artes. Essa "nova experiência" pode ser lida como uma nova tradução, pois o horizonte de expectativa é novo, tanto quanto o horizonte de experiência. Jauss comenta sobre o rejuvenescimento da obra na recepção, enunciando sobre a interpretação de textos literários históricos:

Comment une œuvre classique qui a perdu son statut canonique peut, elle, être remplacée par une nouvelle compréhension dans l'horizon de l'expérience contemporaine et être rajeunie sur une scène moderne, de telle sorte que le fil entre expérience passée et expérience présente ne soit pas rompu, alors qu'il l'est inmanquablement dans une actualisation naïve ou dans une reconstitution historique rigoureuse ?⁶⁹

Dito de outro modo, o sentido se modifica através dos tempos em relação ao estado dos saberes. No que concerne à tradução, ela não está unicamente ligada à evolução da língua em sua história, mas também à evolução do estado da crítica no momento da produção de sua leitura.

A partir dessa parte, propomos confrontar a relação centro-periferia⁷⁰, estabelecendo alguns pontos de referência em torno das relações culturais literárias do Brasil e da França, com vistas a contextualizar as relações literárias entre a França e o Brasil e, inversamente, como o Brasil literário, avaliado dentro da escolha de algumas contos de dois de seus maiores mestres dos séculos XIX e XX, encontra-se presente em diferentes épocas de recepção na França. Assim, no cerne das traduções, quais são os indícios franceses nos autores que representam particularismos na

⁶⁸ vem do passado tão separada de nós, retomada e prolongada, pode responder a questões de hoje e abrir o horizonte de uma nova experiência. (trad. nossa) Op. Cit. p.365.

⁶⁹ Como uma obra clássica, que perdeu seu *status* canônico pode ser substituída por uma nova compreensão no horizonte de experiência contemporânea e ser renovada numa cena moderna de tal modo que o fio entre a experiência passada e a experiência presente não seja rompido, enquanto que ele[horizonte] se situa inelutavelmente numa atualização simplista ou numa reconstituição histórica rigorosa? Cf *Pour une herméneutique littéraire*, p. 436.

⁷⁰ Essa relação centro-periferia ou a representação do Brasil pelos países centrais também se fundou nas representações do Brasil pelos viajantes franceses como as de Jean-Baptiste Debray, Ferdinand Denis, Stefan Zweig, Roger Bastide, Elisabeth Bishop et Lévi-Strauss.

tradução? Ou, quais são as marcas da presença da França nos dois autores, em suas relações com o ato de tradução e a literatura francesa?

O centro se refere à potência econômica do país, independentemente de todo julgamento de valor. As culturas centrais, como a literaturas ditas "dominantes", estão também vinculadas à potência da língua, sua extensão no mundo e sua influência intelectual, como o demonstra a história colonial. A ideia de "polissistema", desenvolvida pelo pesquisador Even-Zohar⁷¹ tem em conta essas questões de ordem histórica e geopolítica, para um estudo sociológico das traduções. A representação da *periferia*, que poderíamos chamar de marginalidade ou "longínquo"⁷² (com relação ao centro representado pelo modelo europeu) e da *circunferência* em literatura, são noções emprestadas daquela proposta (polissistema) por Even-Zohar, que pensa cada literatura nacional como sistemas dependentes uns dos outros, ao modo do modelo econômico. A etimologia grega *peripheria* designa a circunferência em torno de um centro, como na periferia do sistema solar, designando a zona na qual a atração do sol é mais fraca, no limite do sistema. Para o olho, a visão periférica alude à capacidade de ver nas margens do campo de visão. Em economia, a periferia designa o conjunto dos países em via de desenvolvimento, ou subdesenvolvidos, por oposição ao centro, os países industrializados avançados. Estes termos, centro e periferia, se colocam como modelo explicativo das relações entre dois espaços hierarquizados. A literatura não foge à regra e se inscreve nessa relação.

Nosso objetivo é abordar a recepção em língua dita "dominante", majoritária, reconhecida na comunidade dos intelectuais, em relação a uma língua falada em vários continentes, mas que tem uma história na qual os traços escritos são mais recentes⁷³.

A literatura brasileira faz parte, do ponto de vista francês, da marginalidade – apesar de seu desenvolvimento econômico atual – de uma região conhecida somente entre leitores especialistas, em razão da língua portuguesa.

⁷¹ Even Zohar I., *Introduction to the theory of literary translation*, English summary thesis, Tel-Aviv University, 1972.

⁷² Como referência ao título de Berman : *La traduction et lettre ou l'auberge du lointain*.

⁷³ Lembremos que a colonização dos portugueses e dos jesuítas ensinaram e impuseram a escrita e religião cristã (são eles que tornaram possíveis os primeiros dicionários tupi-guarani). José de Anchieta fez Antonio de Barriz imprimir em Coimbra a primeira gramática de língua tupi-guarani: [Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil](#), em 1595.

A linha de estudo sobre a recepção das literaturas derivada dos estudos de Hans Jauss⁷⁴, fez nascer livros de enorme interesse, como os de Pascale Casanova, que avalia as relações entre literaturas dominadas e dominantes na tradução de acordo com as regiões do mundo e sua força econômica. Para ela:

Tant la littérature nord-américaine que celle d'Amérique latine sont les héritières directes, à travers les colons qui ont revendiqué leur indépendance, des nations européennes dont elles sont issues. C'est pourquoi elles ont pu à la fois s'appuyer sur le patrimoine littéraire espagnol, portugais ou anglais, et opérer des révolutions et des bouleversements littéraires sans précédent (dont les œuvres de Faulkner, García Marquez et Guimarães Rosa ne sont que quelques exemples)⁷⁵.

Ela confirma os conceitos que Borges trouxera à luz, enunciados em nossa introdução, sobre autores cuja herança é mais europeia que um autor vindo da Europa; no entanto, ela denuncia essa herança como uma dominação das culturas do Hemisfério Norte sobre as do Sul, subordinado a uma relação alienante de dependência. Essa relação de dominação tenderia a ser rompida pelas literaturas mais recentes. Ela cita a reflexão do escritor mexicano Octavio Paz sobre a herança dos colonos:

Les écrivains de ces contrées se sont appropriés, dans une sorte de continuité patrimoniale, les biens littéraires et linguistiques des pays européens dont ils revendiquent l'héritage. « Mes classiques sont ceux de ma langue, écrit sans équivoque Octavio Paz, je me sens le descendant de Lope de Vega et de Quevedo comme tout écrivain espagnol [...] Mais sans être espagnol. Je crois qu'on pourrait en dire autant de la majorité des écrivains hispano-américains, tout comme des écrivains des États-Unis, du Brésil ou du Canada francophone face aux traditions anglaise, portugaise et française. »⁷⁶

⁷⁴ Hans Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, NRF, 1978.

⁷⁵ Tanto a literatura norte-americana quanto a da América Latina são herdeiras diretas, através dos colonos que reivindicaram sua independência, das nações europeias das quais elas são produto. Isso porque elas puderam ao mesmo tempo se basear no patrimônio literário espanhol, português ou inglês e operar revoluções e transtornos literários sem precedentes (dos quais as obras de Faulkner, García Marquez e Guimarães Rosa são apenas alguns exemplos).

⁷⁶ Os escritores dessas regiões se apropriaram, numa espécie de continuidade patrimonial, dos bens literários e linguísticos dos países europeus dos quais eles reivindicam a herança. "Meus clássicos são aqueles da minha língua, escreve sem ambiguidade Octavio Paz, eu me sinto o descendente de Lope de Vega e de Quevedo como todo escritor espanhol [...] Mas sem ser espanhol. Eu creio que poder-se-ia dizer isso tanto da maioria dos escritores hispano-americanos, quanto dos escritores dos Estados Unidos, do Brasil ou do Canadá Francófono, diante das tradições inglesa, portuguesa e francesa. (trad. nossa) Octavio Paz, *La Quête du présent, Discours de Stockholm*, trad. JC Massons. Paris : Gallimard, 1991, p. 11. Apud Pascale Casanova, *La république mondiale des Lettres*. Paris : Seuil, 1999, p. 27.

A questão não diz respeito somente à herança confirmada das literaturas europeias que possuem uma tradição letrada mais antiga, recebidas pelos países colonizados. A importância desse debate reside na herança imposta pelo sistema colonial dos séculos passados e da falta de reconhecimento dos países ainda hoje dominantes, como o sistema literário francófono ou anglófono, se esforçando para valorizar essa autonomia, por razões não apenas econômicas, mas também revelando traços de colonialismo subjacente.

Se a literatura brasileira recebe a herança da literatura portuguesa, a literatura brasileira, por sua vez, seria, conforme Casanova, um modelo para a literatura do Moçambique, por "refuser l'emprise des modèles européens et constituer une généalogie et une histoire littéraire propre" [recusar a dominância dos modelos europeus e constituir uma genealogia e uma história literária própria]. Ela cita então Mia Couto:

Les poètes les plus importants pour nous au Mozambique, ce sont les Brésiliens, parce qu'ils nous ont en quelque sorte autorisés à violenter la langue. Ce sont des gens comme Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, et beaucoup d'autres qui ont réussi à renouveler le portugais.⁷⁷

Derivado dessa mesma linha de estudo, o livro de Laurence Malingret *Stratégies de la traduction hispanique en France*, propõe estudar um *corpus* de obras hispano-americanas, seu impacto sobre a língua francesa e a evolução de sua recepção na França, na relação do centro com as esferas circundantes. O autor constata que existem acréscimos, explicitações, supressões, transcrições, um modo de adaptar, ou ainda, equivalências e modulações empreendidas pelos tradutores franceses. Todos esses meios para reorganizar « les constructions enchevêtrées, baroques et tortueuses »⁷⁸ serve como um alívio sintático que se pratica historicamente desde muitos séculos na França e na Alemanha, como havia

⁷⁷ Os poetas mais importantes para nós em Moçambique são os brasileiros, porque eles nos autorizaram de certo modo a violentar a língua. São pessoas como Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e muitos outros que conseguiram renovar o português. Op. cit, p. 177.

⁷⁸ "as construções emaranhadas, barrocas e tortuosas" Cf <http://id.erudit.org/iderudit/010728ar>, Malingret Laurence, *Stratégies de traduction: les Lettres hispaniques en langue française*, Arras Cedex, Artois Presses Université, 2002, p. 264.

relatado Berman nos anos 80. Então, os franceses, conclui a autora, traduzem com relação ao modelo de sua literatura, há três séculos, desde Etienne Dolet que impõe suas prescrições de tradução no século XVI. Essas deformidades de tradução reduzem muito a complexidade das literaturas latino-americanas, apondo-lhes limites de retórica francesa que suprimem em grande parte a criatividade dos autores, pouco conhecidos no hemisfério Norte e também não conhecidos como escritores clássicos de todos os tempos.

Expostos esses elementos, antes de analisar as traduções no capítulo seguinte, voltemos nossa atenção para a relação dos autores brasileiros com a França, o país de recepção de nosso estudo.

I.2.1. As relações literárias entre França e Brasil por Machado e Rosa

Se retormarmos as conclusões de Marie-Hélène Torres sobre as relações literárias entre França e Brasil, constatamos em primeiro lugar que, por razões históricas (referente ao colonialismo), a literatura brasileira tem sido frequentemente associada àquela de Portugal⁷⁹ aos olhos da França. O primeiro livro sobre o Brasil literário, publicado em 1826, e apresentado por Ferdinand Denis, que residiu no Brasil de 1816 a 1820, constitui a primeira história que diferencia Portugal do Brasil em nível literário e identitário.⁸⁰ De 1824 à 1884⁸¹,

⁷⁹ Como demonstra Marie-Hélène Torres em *Variations sur l'étranger dans les lettres ; cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*, Collection Traductologie Artois Presses Université, 2004.

⁸⁰ Ferdinand Denis é autor de : *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil et Résumé de l'histoire littéraire du Portugal Portugal*, editado por Lecoite & Durey em 1825 ; *Une Fête Brésilienne, Célébrée a Rouen en 1550, Suivie d'un Fragment du XVIe Siècle Roulant sur la Théogonie des Anciens Peuples du Brésil, et des Poésies en Langue tupique de Christovam Valente*. Paris : 1850.

⁸¹ A imagem do tipo brasileiro se forma em 1844 com o romance *A moreninha* de Joaquim Manuel Macedo e *Memórias de um sargento de milícias* (1852) de Manuel Antônio de Almeida. Concomitantemente, vários viajantes americanos, por exemplo, Kidder e Fletcher (*Brazil and the Brazilians*, em 1857) relançam uma imagem do Brasil para o mundo, e precisamente, para França. Essa imagem do Brasil começa a se delinear desde o século XVI por meio dos escritos fabulosos de célebres viajantes como Jean de Léry, em seu livro *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*; André Thevet *Les singularités de la France Antarctique*, Hans Staden *Viagem ao Brasil*, Americo Vespucci etc. Sendo assim, a imagem do ponto de vista interior ou exterior contribui para a representação do Brasil literário.

cinco obras brasileiras foram traduzidas para o francês, tornando a França relativamente pioneira⁸² a esse respeito, o que não impede ter havido uma ausência de traduções desse período até o início dos anos 40.

Ao longo do século XIX, precisamente a partir de 1844, o ano em que Baptiste-Louis Garnier⁸³ se instala no Rio para criar uma editora de livros em francês, as atividades literárias "bilaterais" França-Brasil se acentuam.

Mais adiante, durante a primeira Guerra Mundial, o embaixador francês no Rio de Janeiro, Paul Claudel, enriquece consideravelmente as relações literárias entre os dois países, e vários intelectuais e artistas vêm ao Brasil como Anatole France, o músico Darius Milhaud⁸⁴, Blaise Cendrars⁸⁵, Benjamin Péret e Lévi-Strauss que revelam ao Ocidente um novo olhar sobre os índios da Amazônia.

Durante a formação das universidades criadas a partir do modelo francês, como a de São Paulo (USP), em 1934, equipes de pesquisadores marcam os anos 30. Depois da segunda Guerra Mundial, as relações entre França e Brasil se intensificam institucionalmente. Nos anos 60, o famoso "boom latino-americano" se celebra na literatura francesa com várias traduções, porém, o Brasil não está incluído, precisa Marie-Hélène Torres, pois se trata sobretudo dos países hispanófonos. Os anos 70 e 80 revelam o Brasil com a publicação de José de Alencar, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e principalmente Jorge Amado.

No sentido inverso, a França é presente no cerne da cultura brasileira. É o que demonstra Gilberto Pinheiro Passos em seu livro *As sugestões do Conselheiro: A França em Machado de Assis*. Ele afirma que: "L'utilisation de la langue française, donc, ne se configure pas simplement comme une déférence ornementale, mais comme un profit singulier de ses prédicats reconnus à l'époque :

⁸² No total, « quatorze romans traduits en français de 1896 à 1939 » [quatorze romances traduzidos em francês de 1896 a 1939] M-H. Torres, op.cit, p. 292.

⁸³ Baptiste Louis Garnier, editor, livreiro que publica no Rio de Janeiro, em língua francesa, autores brasileiros e franceses, entre eles, Machado de Assis.

⁸⁴ Darius Milhaud (1892-1974), músico integrante do Groupe des Six, compôs, após sua viagem para o Brasil, numerosos ballets influenciado por Villa-Lobos: « Le bœuf sur le toit » [O boi no telhado], « La création du monde » [A criação do mundo], « Saudades du Brésil » [Saudades do Brasil].

⁸⁵ Blaise Cendrars (1887-1961) é o autor das contos seguintes (dentre outras): *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs*. Paris : Éd. Du Portique, 1928 et *Comment les Blancs sont d'anciens Noirs*. Paris : Éd. Au sans Pareil, 1930.

luxe, raffinement, grande circulation, culture."⁸⁶ Realmente, no Brasil do século XIX, após Villegaignon, as classes abastadas vivem em Salvador, Recife e São Luiz do Maranhão à moda francesa.

É também o que destaca Jean-Michel Massa em *Machado de Assis e a crítica internacional*: quando a Corte Imperial se instala no Rio, muitos jornais são publicados em francês: *L'écho du Brésil*, *L'Écho de l'Atlantique* et *Le Courier du Brésil*, e trupes de teatro representam também em língua francesa. O próprio Machado de Assis é francófono. Ele foi completamente autodidata na aprendizagem das línguas. Ele lia francês nos livros encontrados em sua biblioteca dos autores: Alexandre Dumas, Georges Sand, Prosper Mérimée, Gustave Flaubert et Pierre Loti. Mais ainda, ele escreve poemas em francês ("Un vieux pays" em 1869⁸⁷), e também a correspondência com os editores franceses Baptiste-Louis Garnier no Brasil ("le bon voleur" [o bom ladrão], como Machado o nomeia amigavelmente).

Machado de Assis frequenta também os exilados liberais franceses como Ribeyrolles, Victor Frond, e, na ocasião da concepção do livro *Le Brésil pittoresque*, ele faz parte da equipe de tradutores⁸⁸. Esse livro foi bem traduzido em português por uma equipe de cinco brasileiros, dentre os quais estava Machado de Assis e Manuel Antônio de Almeida⁸⁹. A amizade com Victor Frond contribuiu para que o autor brasileiro Machado percebesse o Brasil com outros olhos, já que, quando jovem, admirava a Europa.

Em sua biografia, relata-se que na ocasião do nascimento do filho de seu amigo Frond, ele é o único brasileiro entre os franceses, dentre os quais estava

⁸⁶ "O uso da língua francesa, portanto, não se configura simplesmente como uma deferência ornamental, mas sim um aproveitamento singular de seus predicados reconhecidos na época: luxo, refinamento, grande circulação, cultura." *As sugestões do Conselheiro A França em Machado de Assis*, Gilberto Pinheiro Passos. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p. 125.

⁸⁷ O poema de Machado de Assis, escrito em 1857 possuiria semelhanças com as *Fleurs du Mal* de Baudelaire, de acordo com Gilberto Pinheiro Passos, porém, não iremos aprofundar essa questão aqui.

⁸⁸ R. Magalhães Júnior, *Machado de Assis, vida e obra*, vol.1. Rio de Janeiro : Ed. Record, p. 172-180.

⁸⁹ Na biografia de *Machado, num recanto um mundo inteiro*, Dau Bastos declara que Victor Frond que integra o Corpo de Bombeiros de Paris, em 1851, se opõe ao golpe de estado de Napoléon III. Prisioneiro na Argélia, se exila em seguida em Londres e Lisboa, onde ele exerce a atividade de fotógrafo. Chega no Rio de Janeiro em 1857, com cartas de recomendações de Victor Hugo e foi recebido por Dom Pedro II. Com Charles Ribeyrolles, monta um atelier de fotos e, mais tarde, decidem criar o livro álbum *O Brasil pitoresco avec des photos et des textes de Charles Ribeyrolles*, apoiado pelo Imperador e pela Academia Imperial de Belas Artes.

Baptiste-Louis Garnier, que chegara no Rio em 1844. Ele realiza logo em seguida um trabalho de edição, no momento em que ele recita versos traduzidos de Ribeyrolles.

Além do mais, Machado, que contava então 20 anos, escreve uma peça de teatro chamada *Desencantos*, traduzida em francês por Adolphe Hubert e publicada em setembro de 1861 no jornal *Le Courrier du Brésil*, pelos irmãos Garnier. Seu tradutor, o crítico Hubert, o elogia:

Mr Machado d'Assis marchant sans prétention dans un sentier nouveau, étroitement serré entre la poésie et le drame, n'a sans doute pas cherché la gloire, car son œuvre comme la violette est l'emblème de la modestie ; mais elle est parfumée d'un arôme si doux que les natures de l'élite la découvriront au milieu des plantes vivaces qui l'entourent.⁹⁰

A crítica francesa acolhe o jovem autor na época, apesar de ter sido colocado no mesmo patamar que Quintino Bocayuva⁹¹, hoje desconhecido.

No paratexto das traduções, a tradutora francesa Françoise Duprat⁹² mostra o quanto a visão do mundo de Machado é sutil em seu aspecto social e humano. O importante em Machado se resume à percepção de certo tom da obra « la vision du monde que ce ton traduit » [visão do mundo que esse tom traduz], como perceber Duprat. É essa visão que o tradutor de Machado também deve se esforçar em buscar:

Le monde est une transparence à la surface de ce qui l'engloutit. Par la vertu d'un style lui-même transparent ? Oui, à condition de se rappeler le mot de Proust selon lequel le style n'est pas une affaire de technique mais de vision. [...] Lorsque certaines écritures de la densité, au relief saillant, aux contours et sonorités intenses, l'écriture de Machado en revanche est celle de la légèreté, de l'effacement.⁹³

⁹⁰ O senhor Machado de Assis, andando despreziosamente num novo caminho, estreitamente encerrado entre a poesia e o drama, sem dúvidas, não buscou a glória, pois sua obra é, como a violeta, o emblema da modéstia; mas ela é também perfumada, de um aroma tão doce que as naturezas da elite o descobrirão em meio às plantas vivazes que a circundam (trad. nossa) J-M. Massa, *Machado de Assis e a crítica internacional*, op.cit, p. 252.

⁹¹ Quintino Bocayuva (1836-1912), jornalista e político carioca, conhecido por seu papel na Proclamação da República, torna-se ministro das Relações Exteriores de 1889 à 1891.

⁹² Françoise Duprat, *Esau et Jacob*, éd. Anne-Marie Métaillé, 1992, p. 12.

⁹³ O mundo é uma transparência na superfície daquilo que o devora. Pela virtude de um próprio estilo transparente? Sim, com a condição de lembrar a palavra de Proust conforme a qual o estilo não é uma questão de técnica mas sim de visão [...] Quando certas escritas da densidade, de proeminente relevo,

A visão do mundo de Machado de Assis está do lado da desilusão e dos jogos ilusórios do homem, o narrador é sempre desapaixonado, destacado. « Il établit entre le lecteur et la fable une distance de contemplation. »⁹⁴. Com efeito, ele mostra que o homem precisa de representações sociais para existir e preencher o vazio da existência e do tédio – a aspiração ao poder e o aparecer em público tornam-se necessários.

Concernente aos franceses, Machado se refere a eles como "le peuple le plus démocratique du monde" [o povo mais democrático do mundo] e traduz vários autores como Henier, Dante, La Fontaine, Lamartine, Musset etc.⁹⁵ De acordo com Jean-Michel Massa, ele teria até traduzido *Oliver Twist* de Charles Dickens até a metade, porém, o trabalho teria sido interrompido em 1870 por razões econômicas, supõe seu biógrafo e crítico. No gênero poesia, ele traduz autores anglófonos, das versões em francês como "Le Corbeau" de Poe, a partir da tradução de Baudelaire (uma retradução do francês de qualquer modo).

Tradutor esclarecido, eis o que Machado de Assis comenta sobre Racine e o realismo: " A minha admiração pelo *Cid* não me fez obscurecer as belezas de *Ruy Blas*."⁹⁶, o que prova seu amor pelo teatro clássico, ou ainda:

As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e Racine.⁹⁷

com contornos e sonoridades intensas, a escrita de Machado, em compensação, é a da leveza, do apagamento. (trad. nossa) Op.cit. p. 8.

⁹⁴ Ele estabelece entre o leitor e a fábula uma distância de contemplação (trad. nossa) *Esau e Jacob*, Machado de Assis, trad.François Duprat. Op.cit. p. 13.

⁹⁵ Ele traduz também La Rochefoucauld, La Bruyère, La Fontaine (em 1886, *Os animais enfermos da peste*), Lamartine (em 1859, « A uma donzela árabe », p. 73-5 de *Dispersos*). Machado admirava Chateaubriand como prova a versão que ele fez da " Chanson de la chair blanche" : par *Cantiga do Rosto Branco* publicado na revista *Americanas*. No gênero do teatro, ele traduz Racine (em 1876 *Os Demandistas*), Molière (em 1864, *Le médecin malgré lui*), Shakespeare (em 1859, *Ofélia* Shakespeare – poesia, em 1869 *A morte de Ophélia* sob a forma de paráfrase, em 1871, *Monólogo de Hamlet*), Beaumarchais (em 1866, *O Barbeiro de Sevilha*), Carré et Barbier (em 1861, *As bodas de Joaninha*, Olona Gaeta de Carré et Barbier) et Sardou (em 1867, *A Família Benoiton*).

⁹⁶ Em "Ideal do Crítico", publicado no *Diário* do Rio de Janeiro em 08/10/1865, p. 16.

⁹⁷ In *Crônica* de 29/03/1860, in *Crônicas* de Machado, p. 159.

Sendo assim, a visão de tradução de Machado de Assis é surpreendente, ele a considera como " [...] o nascimento de uma entidade: o tradutor dramático, espécie de empregado doméstico que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha. Ainda mais essa!"⁹⁸ Sobre essa metáfora, Eliane Fernanda Cunha Ferreira comenta :

Implicitamente, Machado está solicitando a « cor local » como traço diferencial. O que ele não aceitava era a falta de tempero nacional nos pratos da cozinha estrangeira. O artista, o tradutor, os empresários teatrais podiam buscar “a especiaria alheia”, desde que a temperassem com o “molho” de sua fabricação.⁹⁹

Acerca da metáfora da cozinha e da tradução e da cor local, trataremos no segundo capítulo, quando apresentarmos os primeiros tradutores de Machado de Assis.

A relação de Machado com a França representa então uma força produtiva porque estamos diante de um leitor ardente da literatura europeia. A questão, do ponto de vista de sua recepção na França, não é saber se a literatura é local, "dominada" ou "dominante", mas sim considerar o conceito de Goethe de *Weltliteratur*, uma literatura universal, ou seja, sem fronteiras: a ideia, certamente romântica, é sedutora e, pensamos, continua atual. Observemos como Machado se situa numa reivindicação de uma literatura nacional, no sentido de estar no mundo.

Em seu ensaio *Instinct de nationalité* publicado em 1873, Machado aponta para certo nacionalismo: " o que se deve exigir de todo escritor antes de tudo, é um sentimento íntimo que o faz um homem de seu tempo e de seu país ". Para John Gledson, a nacionalidade é tratada em Machado com ironia como no personagem de Nicolau, no conto " Verba testamentária" na coletânea *Papéis Avulsos* (em 1882), que renega a família e a pátria e depois se lamenta infinitamente.

Na realidade, como diz o crítico Alfredo Bosi¹⁰⁰, Antônio Callado teria assinalado a presença da vida nacional "intoxicante", no debate sobre a

⁹⁸ In JM. Massa, Machado, Reabilitação de Machado de Assis, em Benedito Antunes, Sérgio Vicente Motta, *Machado de Assis e a crítica internacional*, Ed. UNESP, 2009, p. 33.

⁹⁹ In Eliane Fernanda Cunha Ferreira, *Para traduzir o século XIX*. São Paulo: Ed. Anablume, 2004, p. 76.

¹⁰⁰ Alfredo Bosi, autor de *O enigma do olhar*. São Paulo: Ed. Ática, 1999 et *Brás Cubas em três versões*, São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

"brasilianidade" do feiticeiro de Cosme Velho. Entretanto, através da tradução e da recepção, trata-se também da questão da identidade nacional que pode estar em jogo. O conto "O espelho" fala da alma humana, mas também da alma nacional do Brasil, que corre o risco de não existir ao se olhar no espelho¹⁰¹. Daí, como mostra Gledson, a descrição do espelho¹⁰²:

MA (1898)

Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI.

MLP (1999)

Elle tenait ce miroir de sa marraine, laquelle l'avait hérité de sa mère qui elle, l'avait acheté à une dame de la noblesse, arrivée dans le pays en 1808, avec la cour de Dom João VI.

Simbolicamente, conforme Gledson, a identidade nacional está em jogo nesse conto¹⁰³. Em todos os contos, a identidade nacional é uma preocupação permanente para os intelectuais latino-americanos depois da independência do Brasil, como afirma o crítico. Isso porque ela advém não para formar uma República, e sim uma monarquia imposta pela Corte Real até 1839. Em seu ensaio, "Nouvelle de l'actuelle littérature brésilienne – Instinct de nationalité"¹⁰⁴, afirma Machado que:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

Roberto Schwartz¹⁰⁵, por sua vez, declara que Machado tinha em mente essa problemática do local e do universal. Como o próprio Machado assegura, ele é um homem de seu tempo e seu país " même s'il traite de sujets éloignés dans le temps et dans l'espace" [mesmo que trate de sujeitos afastados no tempo e no espaço]. O

¹⁰¹ Cf. os anexos nos quais se encontram o resumo dos contos.

¹⁰² John Gledson, *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, p. 77.

¹⁰³ Op. Cit, p 76-80.

¹⁰⁴ "Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade", 1873, publicado por encomenda numa Revista *o Novo mundo* em português, 1873, Nova York.

¹⁰⁵ No livro *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

escritor não se atém em valorizar a nação ou os valores do Brasil; mais que isso, ele se preocupa em fazer literatura em sua amplitude universal

Os traços de leitura de Machado, constituídos com base na tradição literária europeia, se revelam por meio de diversas referências (por exemplo, à lenda francesa de Barba Azul de Charles Perrault: "Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir?" ou ao *Caracteres* de La Bruyère)¹⁰⁶, o que prova a erudição de Machado de Assis. Ressaltemos que, na ocasião, o próprio La Bruyère traduziu Teófrasto no capítulo "De la dissimulation", o que corresponde completamente àquilo que Machado condena: a dissimulação. Esse motivo se transpõe tanto no conto "La cause secrète" [A causa secreta] (na qual um personagem misterioso e velhaco esconde malignamente um vício, descoberto somente no fim do conto) quanto na intitulada "L'Infirmier" [O enfermeiro] (na qual o protagonista esconde seu crime até o fim da vida). Eis o trecho de La Bruyère que podemos aproximar dos dois contos citados em suas traduções:

Un homme dissimulé se comporte de cette manière : il aborde ses ennemis, leur parle, et leur fait croire par cette démarche qu'il ne les hait point ; il loue ouvertement et en leur présence ceux à qui il dresse de secrètes embûches, et il s'afflige avec eux s'il leur est arrivé quelques disgrâces ; il semble pardonner les discours offensants que l'on lui tient ; il récite froidement les plus horribles choses que l'on aura dites contre sa réputation, et il emploie les paroles les plus flatteuses pour adoucir ceux qui se plaignent de lui, et qui sont aigris par les injures qu'ils ont reçues. [...] Il cache soigneusement tout ce qu'il fait et à l'entendre parler, on croirait toujours qu'il délibère. Il ne parle point indifféremment ; il a ses raisons pour dire tantôt qu'il ne fait que revenir à la campagne, tantôt qu'il est arrivé à la ville fort tard et quelquefois qu'il est languissant, ou qu'il a une mauvaise santé.¹⁰⁷

Essas semelhanças temáticas podem ser o resultado das leituras de Machado, mas também pode estar ligadas a um interesse "antropológico" do escritor, sua

¹⁰⁶ "Ana, minha irmã Ana, você não vê nada chegar?" Em "Le Miroir", das *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique Latine*. Paris: Éd. Métailié, 1997, p. 453.

¹⁰⁷ Um homem dissimulado se comporta da seguinte maneira: ele aborda seus inimigos, lhes fala e lhes faz acreditar por esse meio que ele não os odeia; ele elogia abertamente e em suas presenças aqueles para quem ele arma ciladas secretas e se aflige com eles se alguma desgraça lhes advém; ele parece perdoar os discursos ofensivos dirigidos a ele; ele recita friamente as piores coisas que se terá dito contra sua reputação e emprega palavras lisongeiros para abrandar aqueles que reclamam dele e que estão exasperados pelas injúrias que receberam. [...] Ele dissimula cuidadosamente tudo o que ele faz e escutando-o falar, creer-se-ia que está sempre a deliberar. Não fala nunca indistintamente; ele tem suas razões para dizer que num momento volta ao campo; noutro, que chegou na cidade muito tarde e às vezes que está enfraquecido ou que tem uma saúde ruim. (trad. nossa) La Bruyère, *Les Caractères*. Paris : Éd. Bibliothèque de La Pléiade, établie et annotée par Julien Benda, p. 20.

curiosidade sobre o homem e, não importa onde, de se expressar. Lembremos que Machado era um "moralista sem moral".

Outro exemplo de La Bruyère desvela um paralelo com "Le Miroir", por exemplo, no tocando à vacuidade do homem denunciada pelo autor francês em *Les Caractères*:

Les hommes en un sens ne sont point légers, ou ne le sont que dans les petites choses : ils changent leurs habits, leur langage, les dehors, les bienséances ; ils changent de goût quelquefois : ils gardent leurs mœurs toujours mauvaises ; fermes et constants dans le mal, ou dans l'indifférence pour la vertu.¹⁰⁸

No século XVII, o moralista francês La Bruyère possui um olhar severo para com o vício do homem e, dois séculos depois, Machado condena a vacuidade do homem, sua fraqueza e tendência à desrazão; a alma exterior cambiante descrita por Machado lembra a mudança dos modos, gostos instáveis e o fato de que a estabilidade do homem reside no mal, evocados por La Bruyère¹⁰⁹.

Na recepção, os riscos consistem em dois elementos que podem parecer contraditórios, mas se inscrevem no mesmo movimento de etnocentrismo: um, é de inserir o autor nas referências à cultura de recepção, a fim de assimilá-lo; outro, de "exotizá-lo" excessivamente, subtraindo-lhe as nuances e assim acabar tornando-o estrangeiro por *topoi* caricaturais, como a projeção do desejo do estrangeiro.

Temos tratado de Machado e a França por várias leituras, traduções que ele realizou (Racine, Molière, La Bruyère, La Rochefoucauld, Beaumarchais, Dumas, La Fontaine, Victor Hugo, Alfred de Musset) e seu conhecimento da língua francesa, a ponto de escrever poemas nessa língua que ele fez sua. Ilustremos essa atração por uma tradução de Victor Hugo feita por Machado¹¹⁰. A passagem foi extraída dos *Travailleurs de la mer*, obra na qual o autor evoca a velha linguagem marítima, de muito interesse, haja vista que mostra o quanto a língua francesa dos marinheiros mudou e como Machado de Assis afronta a dificuldade dos termos

¹⁰⁸ Os homens, em certo sentido, não são ligeiros, ou o são somente nas pequenas coisas: trocam de roupa, de linguagem, as aparências, os decoros; mudam de gosto algumas vezes: conservam sempre ruins seus modos; encerrados e constantes no mal, ouna indiferença pela virtude. (trad. nossa) Dans « De l'homme », *Les caractères*, op. cit, p. 289.

¹⁰⁹ O conto "Le miroir" [o espelho], conforme John Gledson, lembra também a famosa história do duplo *Docteur Jekyll e Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson, escrita em 1886.

¹¹⁰ Livraria Francisco Alves Editora, 1981, p.36. Tirada da edição francesa Paris : L'intégrale Seuil, 1989, p. 22.

técnicos e específicos, deixando alguns deles em francês e traduzindo literalmente entre parênteses seus sentidos em português, sem buscar equivalentes nessa língua.

Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*

Ces marins des Channels Islands sont de vrai vieux gaulois. Ces îles, qui aujourd'hui s'anglaient rapidement, sont restées longtemps autochtones. Le paysan de Serk parle la langue de Louis XIV.

Il y a quarante ans, on retrouvait dans la bouche des matelots de Jersey et d'Aurigny l'idiome marin classique. On se fût cru en pleine marine du dix-septième siècle. Un archéologue spécialiste eût pu venir étudier là l'antique patois de manœuvre et de bataille rugi par Jean Bart dans ce port-voix qui terrifiait l'amiral Hidde. Le vocabulaire maritime de nos pères, presque entièrement renouvelé aujourd'hui, était encore usité à Guernesey vers 1820. Un navire qui tient bien le vent était « bon boulinier », un navire qui se range au vent presque de lui-même, malgré ses voiles d'avant et son gouvernail, était « un vaisseau ardent ». Entre en mouvement, c'était « prendre aire » ; mettre à la cape, c'était « capeyer » ; amarrer le bout d'une manœuvre courante, c'était « faire dormant » ; prends le vent dessus, c'était « faire chapelle » ; tenir bon sur le câble, c'était « faire teste » ; être en désordre à bord c'était « être en pantenne » ; avoir le vent dans les voiles, c'était « porter-plain ». Rien de tout cela ne se dit plus.

Machado de Assis, *Os trabalhadores do mar*

Os marinheiros das Channels-Islands são puros gauleses. Estas ilhas, que se vão fazendo inglesas, conservaram-se muito tempo autóctones. O camponês de Serk fala a língua de Luís XIV.

Há quarenta anos, achava-se ainda na boca dos marinheiros de Jersey e de Aurigny o idioma marítimo clássico. Fazia crer que estávamos em plena marinha do século XVII. Um arqueólogo especialista podia ir estudar ali a antiga linguagem de manobra e de batalha esbravejada por Jean Bart naquele porta-voz que aterrava o Almirante Hidde.

O vocabulário marítimo dos nossos pais, quase inteiramente renovado hoje, era ainda usado em Guerseny, em 1820. O navio que suporta o vento era bom boulinier (bom de bolina); dizia-se do navio que se afeiça ao vento, por si mesmo, apesar das velas de frente e do leme, vaisseau ardent (navio que se aguça); entrar em movimento era prendre aire (tomar o vento); por-se à capa era capeyer (capear); apanhar o vento por cima era faire chapelle (tocar em vento); agüentar bem sobre a amarra era faire teste; estar em confusão a bordo era être en pantenne; ter o vento nas velas era Porter-plain (levar em cheio). Hoje nada disto se diz.

Constata-se o quanto Machado, como ele dizia antes, quer guardar a cor local do texto e o tempero da cozinha estrangeira, o que ele faz conservando todas as expressões em sua língua original, e traduzindo o sentido entre parênteses ¹¹¹. Porém, essa questão do Machado tradutor era apenas um aparte, logo, propomos aqui terminar a apresentação de Machado de Assis e sua relação com a França para passar ao estudo de Guimarães Rosa e a França.

O escritor mineiro tem conexão com a França de maneira muito diferente, já que ele esteve lá, principalmente graças a suas funções no Ministério das Relações Exteriores. Após ter sido vice-cônsul na Alemanha de 1938 a 1942, antes que a segunda Guerra Mundial eclodisse, ele é preso em Baden Baden. Em 1946, ele vai para a França, e torna-se membro de uma delegação pela Conferência da Paz. Esse período de vida em Paris se estende de 1948 a 1950, em que ele torna-se ainda secretário conselheiro, depois, chefe de gabinete do embaixador. Ele mantém correspondência com seus tradutores: o inglês Harriet de Onis, o francês Jean-Jacques Villar, o italiano Eduardo Bizzarri e o espanhol Ángel de Mello.

Contrariamente a Machado de Assis, publicado em vários volumes ao longo do século, porém, sobretudo pelos pequenos editores, Guimarães Rosa tem a sorte de ser publicado rapidamente pelos grandes editores franceses e será mais facilmente acessível a um público mais vasto. Ele é imediatamente publicado na editora Seuil e na Albin Michel (grandes editoras), durante sua vida; atualmente em edição de bolso, o que não é o caso de Machado de Assis – com exceção do "L'aliéniste" [O alienista] publicado pela Livre de Poche em edição bilíngue.

Encontramos alguns traços de sua relação com a França¹¹² em sua correspondência de 1946 com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri. Ali, ele critica o público europeu, racionalista demais. Ele escreve a seu amigo italiano:

¹¹¹ Os estudos de Machado de Assis, tradutor do francês, foram abordados por Jean-Michel Massa e por Eliane Ferreira Cunha num estudo recente de Florence Gaillard.

¹¹² A correspondência com seu tradutor francês não foi publicada, até a data atual, e não tivemos acesso à mesma.

Naturalmente, alguns riscos teremos que correr, com o público europeu – talvez hoje excessivamente materialista, racionalista, político, positivo, intelectualizante ou plebeizante, afastado do puro mágico, tendo perdido para sempre a sensibilidade e receptividade para o “beatífico”. (Falo, decerto, de riscos para o Autor; não os quero, de modo nenhum para o TRADUTOR meu mais próximo e amigo. Nem mesmo para a Editora. Você me compreende.)¹¹³

Guimarães Rosa, pela sua inteligência e sensibilidade de mineiro esclarecido, tem uma opinião pouco favorável sobre a Europa. Ele considera o fato de a diferença cultural atrapalhar a recepção de seus livros, que correm o risco de não serem compreendidos, sentidos e apreciados. Ele persevera com um comentário específico sobre a recepção de seus livros na França, absolutamente verídico, conforme cremos:

Na França, porém, o saldo tem sido nitidamente a favor. Gostam, mesmo sendo racionalistas, da “atmosphère de rêve”, camuflada e protegida (digo eu) pela capa do pitoresco sertanejo. Inimigos e irritados, e com razão, meus livros sempre terão de sê-los (basta ver o que eles conhecem aqui). Digo como eles se sentem, por acaso, subconscientemente perturbados, incomodados; não me refiro ao direito de gostarem ou não, natural e legítimo, tanto mais com relação a livros tão pouco harmoniosos e cheios de ingenuidade e defeitos.¹¹⁴

A visão da França que possui Guimarães Rosa é a de um país racionalista, certamente, mas que seduz pela atmosfera de sonho, e engana mais uma vez pelo mesmo debate que iniciamos sobre a identidade local em Machado de Assis (o aspecto enganador de uma literatura do sertão). Os franceses podem compreender de alguma maneira seus livros como o contrário daquilo que são seus livros graças ao gosto salvador deles pelo onírico, ou seja, estrangeiro aos modos da magia e da loucura que eles contêm. E Guimarães Rosa não se enganou.

Sempre em sua correspondência com Bizzarri, Guimarães Rosa escreve sobre Paris, em 1963, quando ele soube que lhe propuseram participar da Academia Brasileira de Letras, que ele aceita finalmente, alguns dias antes de falecer. No que

¹¹³ Op. Cit., p. 37.

¹¹⁴ *Correspondência com seu tradutor italiano Edorado Bizzarri*, Rio de Janeiro: Editora UFMG, Ed. Nova Fronteira, 2003, p. 86.

diz respeito a sua ida a Paris, ele comenta posteriormente à publicação de *Grande Sertão: Veredas* em francês.

Ainda agora, estou no vou-não-vou a Paris, onde se dá, nesta semana, o lançamento do “*Grande Sertão: Veredas*”, pela Albin Michel. A Embaixada de lá quer que eu vá, o Departamento Cultural aqui me incita e intima a ir; reluto. Mas, o convite do Departamento Cultural do Quai d’Orsay se confirmar, não poderei fugir, principalmente se eles mandarem logo as passagens de ida-e-volta pela Air France, como ameaçam fazer. Ando tonto. Tudo é bom, ótimo. Mas terrível.¹¹⁵

À parte o ritmo de vida e de viagens, necessário para continuar a difusão e a recepção de seus livros no estrangeiro, num outro registro, Guimarães Rosa evoca Paris, no interior de sua coletânea *Ave Palavra*, por um neologismo com relação à capital francesa. *Amorgostosos*, formado pelo radical *amor* e pelo adjetivo *gostosos*, neologismo construído por aglutinação, ou seja, reunião de dois morfemas já existentes, revela uma imagem positiva, contribuindo para reforçar o típico sobre a capital do amor. “Se algum dia destruíssem a cidade [Paris], depressa os amorgostosos de toda parte viriam reconstruí-la, por mundial erótica necessidade. [Si un jour, on détruisait la ville, les *amourzagréables* viendraient de partout pour la reconstruire, par nécessité érotique mondiale.]¹¹⁶ (tradução nossa). Assim, a França ganha um aspecto mais clemente frente à reprimenda com relação à racionalização e à ausência de magia.

Após termos expostos, sem esgotar, esses elementos sobre a relação recíproca de Machado de Assis e Guimarães Rosa, passemos mais especificamente à recepção e ao "horizonte de tradução" das primeiras traduções dos dois escritores brasileiros.

I.2.2. Machado de Assis e Guimarães Rosa: a recepção e o "horizonte de tradução" de suas traduções na França

¹¹⁵ Op. Cit, p. 154.

¹¹⁶ Traduzimos uma parte do texto original. Quando elas não tiverem referência de paginação, trata-se de tradução nossa. *Ave Palavra*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, p. 256.

Como o horizonte de tradução evolui ao longo do século XX nesses dois autores centrais do Brasil? De maneira geral, as primeiras traduções de Machado trazem um aparato crítico com certo toque de patriotismo que, no decorrer do século, se atenua para se voltar em direção do estrangeiro e do estranho. As primeiras traduções e o espírito das Luzes são marcados pela reivindicação do universalismo da língua, ideia que predomina nos pensadores do século em questão enquanto que para outros, como Antoine Berman, ou Octavio Paz, a preocupação do estrangeiro, a alternância entre a afirmação de nacionalidade e a aprendizagem do outro se impõem.

O interesse das figuras – colocadas em anexo – reside na valorização, segundo uma rápida observação, da cultura francesa, por época, dos dois autores, ou seja, a correspondência entre a obra e sua atualidade teórica, assim como os livros concernentes aos autores nessa época. A importância desse capítulo é a relação proposta entre a recepção das traduções de Machado e, em seguida, de Rosa. Os estudos de recepção colocam em evidência a situação de cada obra literária, a relação entre o contexto de tradução e seu "horizonte de tradução" dos anos entre 1910 a 2010. Logo, dividimos o século em três períodos (dos anos 1910 a 1950; de 1950 a 1980 e, enfim, de 1980 a 2010.)

Para começar, em Machado, quais são os pontos marcantes da história que dá vida às composições literárias de suas traduções francesas e seu horizonte de tradução, "horizonte tradutivo", termo emprestado da hermenêutica de Jauss (horizonte, experiência, mundo e ação), definido por Berman como o "état de la littérature à un moment, le savoir sur la littérature originale, sur la culture, le rapport à la culture de réception"¹¹⁷? Dois momentos marcam a presença da obra de Machado de Assis na França: em 1909, quando ela foi homenageada pela Sociedade dos Estudos Portugueses de Paris no Ministério em Bruxelas¹¹⁸, na ocasião de uma festa em torno do intelectualismo brasileiro. A missão brasileira da Propaganda, comemorando o espírito de latinidade, faz uma homenagem a Machado de Assis, morto um ano antes, celebrado por conferências, leituras de poemas e uma

¹¹⁷ o estado da literatura em dado momento, o saber sobre a literatura original, sobre a cultura, a relação com a cultura de recepção (trad. nossa) *La traduction de La lettre ou l'auberge du lointain*, op.cit, p. 89.

¹¹⁸ de acordo com Claudio Veiga, em *Um brasileiro na França: Philéas Lebesgue*, op. cit.

publicação final dos contos seguintes: "Le cercle" [o círculo] e "L'enfant et la jeune fille" [A criança e a mocinha]¹¹⁹.

O segundo momento ocorre em 1917, na ocasião da publicação dessa coletânea em homenagem a Machado de Assis, na qual Victor Orban também apresenta o autor, propondo uma tradução de "L'infirmier" [O Enfermeiro].

Esse movimento de proximidade com o Brasil na primeira década do século XX, baseada na latinidade em plena crise nacional e isolamento cultural da primeira Guerra Mundial, não permite abertura. É no prefácio para o livro *Machado de Assis, son œuvre littéraire*¹²⁰, que Anatole France comenta a ideia de celebrar "le génie latin" [o gênio latino] nos dois mundos, a herança comum às duas culturas, brasileira e francesa:

C'est par lui qu'à Rome fut délibéré le sort de l'univers et conçue la forme dans laquelle les peuples sont encore contenus. Notre science est fondée sur la science grecque que Rome nous a transmise. L'humanité doit au génie latin la naissance et la renaissance de la civilisation. Son sommeil de dix siècles fut la mort du monde. [...]¹²¹

Anatole France vê em Machado o berço literário comum com a França: aquele dos Antigos greco-latinos. Ora, ele esquece as culturas estrangeiras à França que delineiam um perfil do Brasil: as raízes indígenas e africanas. Claro, Machado não centra sua prosa nos índios, como o faria José de Alencar em *Iracema*, nem na cultura "negra" como o faria Josué Montello em *Les Tambours Noirs*.¹²² Anatole France, discorre:

Je dis le génie latin, je dis les peuples latins, je ne dis pas les races latines, parce que l'idée de race n'est le plus souvent qu'une vision de l'orgueil et de l'erreur, et parce que la civilisation hellénique et romaine, comme la Jérusalem nouvelle, a vu venir de toutes parts des enfants qu'elle n'avait point portés dans son sein. Et c'est sa gloire de gagner l'univers. Le génie latin rayonne sur le monde. [...] Latins de deux mondes, soyons fiers de notre commun héritage. Mais sachons le partager avec l'univers entier ; sachons que la beauté antique, l'éternelle Hélène, plus auguste, plus

¹¹⁹ R. Magalhães Júnior, *Machado de Assis, Vida e Obra*, vol 5, Rio de Janeiro: Ed. Record, 1981, p.265.

¹²⁰ Paris Librairie Garnier Frères, 1917.

¹²¹ (Trad. nossa) *Machado de Assis, sa vie, son œuvre*, Victor Orban. Paris : Librairie Garnier Frères, 1917.

¹²² *Iracema*, de José de Alencar, traduzido por Inês Oseki-Dépré, Ed. Alinéa, 1985 e *Os tambores de São Luiz, Les tambours noirs*, traduzido por Jacques Thiériot. Paris: Flamarion, 1987.

chaste d'enlèvement en enlèvement, a pour destinée de se donner à des ravisseurs étrangers, et d'enfanter dans toutes les races, sous tous les climats, de nouveaux Euphorions, toujours plus savants et plus beaux.¹²³

O gênio latino, a ironia, o equilíbrio e a harmonia, elementos que qualificam Machado de Assis, assim explicado nessa época, chama a atenção para o Brasil por razões de parentesco: temos ancestrais comuns (mantendo provavelmente o aspecto do continente das Américas, os índios e a África presente no Brasil). Porém, a época não permitia obter um conhecimento tão grande em etnografia – dado que o argumento se baseia numa questão de genealogia das culturas – sabendo que o antropólogo Lévi Strauss "descobriu" os índios nos anos 30, de modo a informar os franceses sobre uma outra fisionomia do Brasil.

Em 1910, na revista *Courrier du Brésil*, Mendes de Almeida Júnior e Adrien Delpech comentam a sobriedade do estilo, o dom da concisão, a ironia, a ausência de descrição da natureza, o estudo dos estados de alma, que atraem constantemente o leitor. Eis o contexto literário na França, em ocasião de sua recepção. Conforme Carelli:

Les voyageurs français, entre autres Anatole France, Darius Milhaud, Benjamin Péret ou encore Blaise Cendrars pour les plus célèbres, favorisèrent une (re) découverte du Brésil. Et dans l'espoir de diffuser la culture française, fut envoyé à Rio de Janeiro en 1908 Georges Dumas en tant que porte-parole du « Groupement des Universités et Grandes Ecoles de France » pour mettre sur pied la coopération avec le Brésil.¹²⁴

¹²³ Falo do gênio latino, dos povos latinos, não falo de raças latinas, porque a ideia de race frequentemente nada mais é do que uma visão do orgulho e do erro, e porque a civilização helênica e romana, como a Nova Jerusalém, viu a vinda de filhos de todas as partes que não teve em seu seio. E é sua glória de ganhar o universo. O gênio latino influencia o mundo. [...] Latinos de dois mundos, tenhamos orgulho de nossa herança comum. Mas saibamos compartilhar com o universo inteiro: saibamos que a beleza antiga, a eterna Helena, mais augusta, mais casta de sequestro em sequestro, tem por destino se entregar a raptos estrangeiros, e de dar à luz em todas as raças, sob todos os climas, novos Euforions, sempre mais sábios e mais belos. (Trad. nossa) *Machado de Assis, sa vie, son œuvre*, Victor Orban. Paris: Librairie Garnier Frères, 1917.

¹²⁴ Os viajantes franceses, entre outros tais como Anatole France, Darius Milhaud, Benjamin Péret ou ainda Blaise Cendrars, para mencionar os mais conhecidos, encorajaram uma (re) descoberta do Brasil. E na esperança de difundir a cultura francesa, foi enviado ao Rio de Janeiro em 1908 Georges Dumas como porta-voz do "Groupement des Universités et Grandes Écoles de France" para preparar a cooperação com o Brasil. (trad. nossa) Cf M. Carelli e W. Nogueira Gavão, *Le Roman brésilien, une littérature anthropophage au XX^e siècle*, P.U.F., 1995, p. 157.

Essas viagens de artistas franceses no Brasil no início do século XX enriqueceram notavelmente do que era o Brasil, até então tido como uma vaga região exótica. A fascinação com o tropical é então amplificada devido à identificação com o patrimônio comum latino. Ele comenta:

D'où il s'ensuivit une série de conférences à la Sorbonne, le 3 avril 1909, d'Anatole France, Victor Orban, et Oliveira Lima sous le nom de « Fête de l'intellectualité brésilienne » dont le but principal était de rendre hommage à l'écrivain Machado de Assis, décédé l'année précédente, et de diffuser ses œuvres en France. L'on y fera pour l'occasion l'apologie des liens de la latinité qui uniraient les deux pays.¹²⁵

Nesse contexto, Machado de Assis aparece pouco exótico com relação à imagem construída do Brasil da época. Tal visão etnocêntrica sempre representa o estrangeiro como exigência de uma cultura ou história local, enquanto que Machado, tanto quanto outros autores, falam do mundo. Todavia, sua afirmação de nacionalidade se tornará objeto de um estudo mais detalhado que desenvolveremos mais tarde. O mito da latinidade é um exemplo de estratégia de aproximação com a França, e esse paralelo é verídico.

1910, é também o ano em que Adrien Delpech¹²⁶ funda os Anais Brasileiros. Além de crítico de música e de teatro, ele dirige o *Boletim da Câmara da Conferência*; logo após, traduz *Les Mémoires Posthumes de Brás Cubas*, publicado pela primeira vez em 1911 na editora Garnier.¹²⁷

Depois desses comentários sobre a recepção das primeiras décadas da aparição de Machado, analisemos "o horizonte das traduções" de Machado de Assis na França, as da primeira fase, ou seja, a correspondência entre o movimento literário com sua própria tradição, e o estado das discussões sobre a tradução de formas literárias.¹²⁸

¹²⁵ uma série de conferências resultaram na Sorbonne, no dia 3 de abril de 1909, de Anatole France, Victor Orban e Oliveira Lima, sob o nome de "Festa da intelectualidade brasileira", cujo objetivo principal era de homenagear o escritor Machado de Assis, falecido no ano precedente, e de difundir suas obras na França. Para a ocasião fizemos a apologia dos laços de latinidade que uniriam os dois países. (trad. nossa) Cf. Victor Orban, op.cit, p. 14.

¹²⁶ De seu verdadeiro nome Adrien Léon Eugène Léon Eucher.

¹²⁷ As edições Garnier publicam tanto em Paris como no Rio, trata-se de uma editora que publica obras francesas no Brasil e obras traduzidas de língua portuguesa na França.

¹²⁸ *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit, p. 79.

Notemos que dentre os primeiros editores que publicaram Machado – a editora dos irmãos Garnier, um Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, na coleção iberoamericana e as edições Atlântica – dois são editores também instalados no Brasil, que publicam literatura brasileira em língua francesa e literatura francesa em língua brasileira. Sua coleção intitulada "Les maîtres des littératures américaines" nos indaga sobre a unidade possível dos escritores americanos.

Concernente aos tradutores, lembremos que muitos deles escreveram romances: um ensaio sobre os gostos franceses (Lebesgue) e um romance sobre a cidade cujo título é *Petrópolis* (Delpech). Esses elementos são importantíssimos, notadamente na análise das traduções e para se traçar o perfil dos tradutores.¹²⁹

Simplesmente, vejamos algumas tendências de recepção¹³⁰. Gahisto, sobre Machado, nos diz que:

Le maître dans l'ironie brésilienne, JM Machado de Assis est particulièrement connu pour ses récits minutieux, souvent comparés avec bonheur à ceux de Dickens ou de Thackeray. Mais Silvio Romero avait raison en disant que tout Brésilien est un être contemplatif et un lyrique, « blessé dans ses sources de la vie ». Le grand romancier de *Quincas Borba* et des *Memórias póstumas de Brás Cubas* nous laisse dans les *Américaines* des images scintillantes et mélancoliques de la beauté de son pays.¹³¹

O exotismo ainda é a palavra de ordem que atrai os franceses, no entanto, a obra de Machado não o contém. Em 1929, Xavier Marques agradece Gahisto Lebesgue pelo trabalho da seguinte maneira:

Je ne saurais exprimer, mon cher confrère, à vous et à Monsieur Lebesgue, la grandeur de ma reconnaissance pour le service que vous êtes en train de rendre à l'auteur de *Jana et Joel*. Je suis aussi sensible aux soins avec lesquels vous pensez diffuser la langue française, je veux dire la langue universelle, la littérature de mon pays représentée par les maîtres Alencar, Machado de Assis et les autres.¹³²

¹²⁹ Desenvolveremos tais elementos mais detalhadamente na seção "Em busca dos tradutores", no segundo capítulo

¹³⁰ Esses aspectos que individualizam certos aspectos na apresentação dos tradutores serão desenvolvidos também no próximo capítulo.

¹³¹ O mestre da ironia brasileira JM Machado de Assis é particularmente conhecido por suas narrativas minuciosas, muitas vezes comparadas felizmente com as de Dickens ou de Thackeray. Mas Sílvio Romero tinha razão ao dizer que todo brasileiro é um ser contemplativo e um lírico, "ferido nas fontes da vida". O grande romancista de *Quincas Borba* e das *Memórias póstumas de Brás Cubas* nos deixou, em *Americanas*, imagens cintilantes e melancólicas da beleza de seu país." in Lebesgue, *Revue de l'Amérique Latine*, 1-9-1922.

¹³² "Eu não poderia, meu caro confrade, dizer-vos a vós e a Sr Lebesgue a grandeza do meu reconhecimento pelo serviço que acabais de prestar ao autor de *Jana e Joel*. Sou igualmente sensível aos cuidados com que pensais difundir a língua francesa, quero dizer língua universal, a literatura de meu país representada pelos mestres Alencar, Machado de Assis e outros." In *Um brasilianista*

Em *Um brasilianista francês – Philéas Lebesgue*, de Claudio Veiga¹³³, Lebesgue censuraria Machado de Assis pelo fato de que "ele destoa da literatura do país por escapar ao determinismo local" ou ainda a ausência de exotismo "a falta de pitoresco e mesmo de energia. Ele percebe a verdade humana e se desinteressa da natureza."¹³⁴ O termo de "verdade humana" de Philéas Lebesgue revela um Machado "antropólogo", mais que um autor brasileiro defensor dos valores locais. Porém, o problema apontado por Lebesgue "falta de pitoresco" se revela a nossos olhos como uma qualidade. O horizonte de recepção, nesse sentido, mudou.

Mais tarde, em 1936, Francis de Miomandre, Ronald de Carvalho e Afrânio Peixoto, os introdutores da literatura brasileira na França, apresentam Machado numa curta biografia. Peixoto o compara a Sterne, Charles Dickens, Alphonse Daudet, por causa dessa necessidade de identificá-lo com autores da cultura europeia. Para, ele, outra "influência" é exercida, a de Mérimée e George Courteline, o que não pudemos verificar no momento.

Dez anos mais tarde, em 1948, André Maurois, da Academia Francesa, no prefácio de *Mémoires Posthumes de Brás Cubas*, compara Machado de Assis, Anatole France e Laurence Sterne: "Il était rénanien en même temps que Renan, et francien avant Anatole France."¹³⁵ A comparação lhe favorece pois os dois autores franceses determinam menos o arquipélago dos escritores franceses do século XX do que Machado marca o Brasil. As críticas de Anatole France por volta de 1910 e as de André Maurois em 1940 estão hoje ultrapassadas e marcadas historicamente.¹³⁶

Em outros paralelos traçados de natureza inevitavelmente etnocêntrica, o escritor André Maurois, prefaciador de *Quincas Borba* reeditado pelas edições Métaillé, destaca a relação entre Machado e Voltaire, e Quincas Borba com Pangloss de *Candide*, algo que o próprio Machado faz. André Maurois atesta a tradução: "Lavalade révèle que traduire, interpréter, repenser l'idée et l'émotion de Machado

francês, Philéas Lebesgue de Cláudio Veiga, Apud. Carta de Xavier Marques e Gahisto, Arquivo da Academia de Letras da Bahia. 28-1-1929.

¹³³ Claudio Veiga, *Um brasilianista francês: Philéas Lebesgue*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1992.

¹³⁴ Op.cit., p. 34.

¹³⁵ "ele era renaniano como Renan, e franciano antes de Anatole France" (trad. nossa) *Mémoires posthumes de Brás Cubas*. Paris: Métaillé, p. 8.

¹³⁶ Cf nos anexos, os quadros sobre a recepção de Machado de Assis nos anos entre 1910 a 1940.

de Assis et les exprimer en français avec la limpidité et la transparence de cette langue, est de l'intelligence pure."¹³⁷

O elogio da transparência se repete e a isso se junta a tese de Mounin, de acordo com a qual uma boa tradução deve ser transparente relativamente a sua própria língua, não se pode ver o copo que encerra o líquido – o copo representando aqui a cultura de recepção. "Comprendre, c'est accepter et applaudir Machado de Assis sans résistance, Machado de Assis est à la hauteur de son vrai mérite." (p. 8) [compreender, é aceitar e aplaudir Machado de Assis sem resistência. Machado de Assis está à altura de seu verdadeiro mérito].

Além disso, Hélio Vianna, na *Revista da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis*, comenta em 1955 a latinidade de Roger Bastide e inicia um diálogo com base na análise psicológica, a loucura e a ausência de descrição de caracteres. Em 1968, ele discute as traduções no artigo "Algumas traduções francesas de Machado de Assis", publicado em setembro, na revista *Revista da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis* (p. 13-15, 29).

Seguindo a ordem cronológica do "horizonte de tradução", de 1940 a 1950, citamos agora um ensaio original do escritor Jérôme Larbaud *Sous l'invocation de St Jérôme* (1946) que destaca o tradutor e questões de retórica que são colocadas pela tradução, além de defender o não literal, como mais tarde veremos nas traduções de Chateaubriand ou Klossowski. Em 1950, época na qual os estudos propriamente ditos de tradução ainda não são independentes da retórica ou da linguística dos Antigos, trata-se sobretudo de estudos sobre a linguagem literária traduzida com observações soltas, não constituindo uma teoria em si.

Já em 1960, a França é marcada pelo "boom" da literatura lation-americana, porém, o Brasil fica de fora. O "boom" se refere às publicações em massa de romances hispanoamericanos com a tradução de Cortázar, Borges, Gabriel García Marquez, cuja leitura se institucionaliza, porquanto eles passam, desde 1990, para os programas de Educação Nacional francesa, como o confirma Laurence Malingret¹³⁸.

¹³⁷ "Lavalade revela que traduzir, interpretar, repensar a ideia da emoção de Machado de Assis e exprimi-los em francês com a clareza e a transparência dessa língua, é exercício de pura inteligência". Dans *Mémoire posthumes de Bras Cubas*, p.8.

¹³⁸ Cf sua tese em *Stratégies de traductions dans les lettres hispaniques en langue française*, 2002, 264 p., Arras, Artois Presses Universitaires.

Em 1960, a diferença entre os livros de língua espanhola e portuguesa traduzidos na França é surpreendente, um milhar deles em espanhol contra cerca de uma centena de livros traduzidos para o português. No início do século XX, existem poucas teorias sobre a tradução.

Observemos como Machado aparece em um dos textos que abordam a tradução dessa época: "Le langage se trouve donc mis en question, à commencer par le langage de l'écrivain. Sans doute, MA s'est imposé une cure de sobriété dans ce récit court, réduit à l'essentiel" [a linguagem é questionada, a começar pela linguagem do escritor. Sem dúvidas, Machado de Assis se impôs um tratamento de sobriedade nessa narrativa curta, reduzida ao essencial], precisa André Maurois sobre as *Mémoires posthumes de Bras Cuba*.

Contrariamente a Machado, Guimarães Rosa, publicado em diversos volumes durante o século, mas, sobretudo nas pequenas editoras, e como já dissemos, ele tem a sorte de ser publicado logo nas grandes editoras, sendo mais acessível a um grande público. Ele é imediatamente publicado na editora Seuil, na Albin Michel (grandes editoras e em edição de bolso, sorte que Machado não teve.

As traduções de Guimarães Rosa em francês foram feitas de maneira diferente: existem dois períodos, os anos 60 (Jean-Jacques Villard) e os anos entre 80 e 90 (Inês Oseki Dépré, Jacques Thiériot e Maryvonne Lapouge Pettorelli). Os tradutores de Rosa são sete, os quais serão apresentados em ordem cronológica. Para começar, o casal Tavares (um conto "A hora e a vez de Augusto Matraga", na coletânea *Les vingt meilleures nouvelles d'Amérique Latine*) nos anos 50 – que contamos como sendo dois tradutores -; o introdutor Jean-Jacques Villard, o terceiro tradutor, dos anos entre 1960 e 1980 (*Buriti, Les nuits du sertão, Hautes Plaines, Diadorim*). É assim que Guimarães Rosa é apresentado pela primeira vez, publicado na França em 1958 numa coletânea de contos:

Langue malléable et sonore, poétique, d'inspiration tantôt populaire, tantôt érudite, qui répond au climat fabuleux dans lequel agissent ses hommes de proie à demi-barbares, à demi héros mythologiques. Mais d'une mythologie de racine tellement humaine et américaine.¹³⁹

¹³⁹ Língua maleável e sonora, poética, de inspiração às vezes popular, outras vezes erudita, que responde ao clima fabuloso no qual se comportam seus homens predadores, semi-bárbaros e semi-heróis mitológicos. Porém, de uma mitologia de raiz muito humana e americana. (trad. nossa) *Les*

A língua primeira, o clima da fábula e a mitologia estão no centro da atenção, bem como a valorização do local e do universal

As obras de Guimarães Rosa retraduzidas são *Grande sertão: Veredas* e algumas contos como "A hora e a vez de Augusto Matraga" de *Sagarana*.

A primeira tradução de Guimarães Rosa ocorreu numa coletânea de 1958, na qual é apresentado como autores latino-americanos, entre eles: Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Augusto Cespedes, Mário de Andrade, João Guimarães Rosa, Marta Brunet etc. Os textos foram escolhidos e apresentados por Juan Liscano, antes que Guimarães Rosa fosse conhecido e, nesta coletânea, o interessante é que ele foi posto no mesmo nível que outros escritores da América Latina, contemporâneos seus ou não. É a famosa época do "boom" que chegou à França. Os editores que contribuíram para esse evento foram: Seghers, os grandes editores Albin Michel, Seuil, Gallimard (Collection Croix du Sud), mas também as edições Métailié (na coleção das obras representativas da literatura brasileira a qual foi dedicada uma série).

Além disso, uma tese em francês foi publicada, cujo tema versava sobre as traduções de Guimarães na edição de L'Harmattan e, claro, várias outras em português especialmente sobre a tradução¹⁴⁰. Mais tarde, em 1988, Guimarães Rosa foi adaptado para os quadrinhos. Notemos que vários livros seguem o mesmo trajeto

vingt meilleures nouvelles de l'Amérique Latine, textes choisis et présentés par Juan Liscano, Paris Éd.Seghers, 1958, p.87.

¹⁴⁰ Eis uma lista não exaustiva, em ordem cronológica: VERLANGIERI, Iná Valéria. J. *Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993, 357 f. (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993 ; UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande sertão*. São Paulo: Edusp, 1994, 536 p. Original francês; BUSSOLOTTI, Maria Aparecida. *Proposta de edição da correspondência entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason* (23 de janeiro de 1958 a 27 de agosto de 1967). 1997, 487 p. (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 1997; BARBOSA, Fábio Luís Chiqueto. *A imagem do sertão na tradução alemã de Grande Sertão: Veredas*. (Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Alemã). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999; BARBOSA, Fábio Luís Chiqueto. *A recepção da tradução alemã de Grande Sertão: Veredas e a perspectiva da Weltliteratur de Goethe*. (Tese de Doutorado em Língua e Literatura Alemã). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005; KUTZENBERGER, Stefan. *Europa in Grande Sertão: Veredas*. Amsterdam: Rodopi, 2005; SÁ NOGUEIRA, Elza Daibert, tradutor de Rosa: *outras veredas do Grande Sertão*, Belo Horizonte: Funalta, 2006; MACHADO SEIDEGGER, Gilca, *Guimarães Rosa em tradução : o texto literário e a versão alemã de Tutaméia*, UNESO / Estudos literários, 2008.

(entre eles, *Diarodim* e *Sagarana*), qual seja, primeiramente traduzido por Jean-Jacques Villard e pelos Tavares, depois retraduzidos, respectivamente por Maryvonne Lapouge-Pettorelli e Jacques Thiériot, pela editora Albin Michel na coleção *Les Grandes Traductions* (As Grandes Traduções), e enfim republicado em edição de bolso pela editora 10/18. Igualmente para *Mon oncle le Jaguar*, republicado também em edição de bolso, pela mesma editora.

Quando observamos os anos entre 1950 a 1980, vemos que se destacam por ensaios publicados importantes, principalmente os de Benjamin, mas também os do linguista Georges Mounin. Realmente, durante os anos 60, reinam a linguística e a estilística. Essas disciplinas estudam integralmente a língua, considerando-a como ciência e sistema independente da literatura, o que hoje parece menos frequente.

A partir dos anos 80, a pesquisa sobre as traduções literárias se desenvolve na França, uma fase na qual alguns livros fundamentais foram publicados: sobretudo, o de Walter Benjamin, traduzido na França e logo em outros países, a partir da década de 70.

Esses quadros não são exaustivos, e sim "representativos dos eventos tradutivos"¹⁴¹. Desde o século XIX, comenta Berman, o trabalho de tradução é precedido por Chateaubriand, Littré, Mallarmé, e segue a reflexão sobre a temática, notadamente vindo da tradução de poesia, da filosofia e da *Bíblia* (Grosjean, Meschonnic). "Cette réflexion est liée aux noms de Bonnefoy, Leyris, Deguy, Robel (et son groupe), Roubaud, Meschonnic, Klossowski, Grosjean, Granel et Walter Benjamin." [Essa reflexão está ligada aos nomes de Bonnefoy, Leyris, Deguy, Robel (e seu grupo), Roubaud, Meschonnic, Klossowski, Grosjean, Granel et Walter Benjamin]. De acordo com Antoine Berman:

[...] ainsi se dessinent deux positions extrêmes en matière de traduction poétique, deux positions fondées sur des postulats et des principes différents, mais qui ne sont pas forcément « opposés ». Ces positions, et le débat auquel elles donnent lieu, sont elles-mêmes directement liées à un événement fondamental des années 60, et qui détermine totalement les propos de Deguy et Robel : l'arrivée dans l'espace traductif français de deux réflexions étrangères sur la traduction : d'un côté les réflexions

¹⁴¹ Nous avons choisi certains travaux fondamentaux dans la perspective théorique de la traduction littéraire en France que nous voulons développer ici.

allemandes (Heidegger et Walter Benjamin), de l'autre, les réflexions russes. Les premières marquent Deguy (et Meschonnic pour Benjamin), et les secondes, Robel.¹⁴²

Nas histórias das ideias da tradução, muitos pensadores se opõem. Por exemplo, Antoine Berman e Georges Mounin, ou ainda Berman e Umberto Eco. Conforme este último, o importante é saber se o tradutor deve se dobrar ao público ou então estar a serviço da obra original. Ou ele pode proceder, dessa maneira, a uma modificação para o público de recepção, que é o que preconiza Umberto Eco, contrariamente a Berman, que prefere revelar a "letra" da obra original, a serviço da obra estrangeira. Tais posições, obviamente, dependem, na prática, de sutilidades e não são tão compartimentadas.

As reflexões de Inês Oseki-Dépré, sobre a história dos pensadores da tradução, mostram o debate concernente aos preceitos das *Belles Infidèles* como algo que permanece atual no século XX (nas primeiras traduções), pois estas ditam as tendências deformadoras mencionadas por Berman nos anos 80: a racionalização, o enobrecimento, o alongamento, a clarificação, a homogeneização, os empobrecimentos qualitativo e quantitativo, as destruições do sistema original e o apagamento do polilogismo. A escolha de Berman em traduzir Schleiermacher em 1985, mostra o quanto ele foi marcado e influenciado por ele, desejando então transmitir aos franceses o pensamento do teólogo do século XVII. Eis alguns princípios valorizados pelo tradutor espanhol da edição Valentín Garcia Yebra:

Ainsi, donc, tout ce qui se dit encore à propos de traductions selon la lettre et le sens, des traductions fidèles ou des traductions libres, ou toutes autres expressions, entrée en vigueur, même s'il s'agit de méthodes différentes, doit pouvoir se réduire aux deux méthodes mentionnées. Et si ce que l'on cherche c'est à signaler des défauts et des vertus, il se trouvera que la fidélité et la conformité au sens, ou la littéralité et la liberté excessive d'une méthode seront distinctes de celles de l'autre.¹⁴³

¹⁴² [...] assim se delineiam duas posições extremas em matéria de tradução poética, duas posições fundadas sobre postulados e princípios diferentes, mas que não são necessariamente "opostas". Essas posições, e o debate que elas engendram, são diretamente associadas a um evento fundamental dos anos 60, e que determina totalmente os conceitos de Deguy e Robel: a chegada no espaço tradutivo francês de duas reflexões estrangeiras sobre a tradução: de um lado, as reflexões alemães (Heidegger e Walter Benjamin); de outr, as reflexões russar. As primeiras marcam Deguy (e Meschonnic com Benjamin) e as segundas, Robel. (trad. nossa) *Pour une critique des traductions : John Donne*, op. cit. p. 89.

¹⁴³ Assim, então, tudo o que ainda se diz sobre traduções conforme a letra e o sentido, traduções fieis ou traduções livres, ou todas outras expressões que entraram em vigor, ainda que se trate de métodos diferentes, deve poder se reduzir aos dois métodos mencionados. E se o que se busca é apontar para os defeitos e virtudes, notar-se-á que a fidelidade e a conformidade ao sentido, ou a literalidade e a

Meschonnic considera que o problema da tradução está ligado à questão da poética, e não em saber se há uma tradução "literal" ou não, preferindo assim tratar da questão do decentramento. Ele recusa certas posturas com relação à tradução: a terminologia de ciência do traduzir, a hermenêutica como pensamento do traduzir (Heidegger, Steiner, Berman) e "du traducteur comme interprète du sens".¹⁴⁴ Meschonnic critica a posição do "cibliste" (como a de Umberto Eco) e se coloca mais como tradutor e crítico da tradução.

A partir dessa linha de recepção parcial, na qual acrescentamos várias referências históricas ligadas às traduções estudadas, buscamos as razões de suas publicações (quando for possível), na história das traduções. Os estudos acerca da tradução se intensificam, se multiplicam e tornam-se um campo de pesquisa e uma disciplina independente, algo que foi tomando forma seja em língua francesa, alemã, italiana ou nos pensadores da América Latina, se compararmos a recepção das décadas de 10 a 50 com as de 80 até os dias de hoje.

Por conseguinte, o horizonte de tradução dos anos 1980 a 2000 acaba se revelando como um dos períodos mais ricos e prolixos para o diálogo das traduções de Machado de Assis. Certos romances seus passam a ter mais edições e traduções distintas. Os contos começam a ter o privilégio de serem publicadas em coletâneas e de maneira independente em livros bilíngues e ilustrados. As edições endereçadas a leitores bilíngues ("L'aliéniste"¹⁴⁵ pela Métaillé, "Conte d'école", "Chasseur d'esclaves", "Trois contes" pela Chandeigne) devem satisfazer o gosto do leitor em encontrar as línguas da maneira mais "fiel" possível, sem que o tradutor seja acusado segundo o adágio popular: *tradutores, traditore*.

Em 2005, a editora Anne-Marie Métaillé publica grandes romances de Machado em sua totalidade. Eis o comentário dela sobre essa escolha editorial, numa entrevista concedida à revista *Plurielles*:

liberdade excessiva de um método serão distintos daquelas do outro. (trad. nossa) *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Friedrich Schleiermacher, traducción de Valentín García Yebra, Ed. Gredos, 2000, p 34.

¹⁴⁴ "do tradutor como intérprete do sentido" (trad. nossa) Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Éd. Verdier, 1999, p 174.

¹⁴⁵ *L'aliéniste*. Paris: Folio poche, Coll. bilingue, 1994.

Dans les années 1970, il était très courant de croire qu'après les années du boom, il n'y avait plus rien. Je n'étais pas tout à fait d'accord, car je voyais qu'il y avait des changements qui ne pouvaient que se répercuter dans la littérature, et surtout pour le Brésil, je trouvais qu'il y avait des choses qui n'allaient pas dans ce qu'on nous donnait à lire. Les traductions qu'on lisait de Machado de Assis n'étaient pas satisfaisantes : il manquait toute l'ironie par exemple dans *Dom Casmurro*, ce qui le privait de l'essentiel. J'ai donc décidé de faire lire ce que moi je lisais du Brésil. J'ai commencé avec Machado de Assis, les contes de Carlos Drummond de Andrade, et puis aussi João Guimarães Rosa, qui à l'époque n'existait que dans des traductions exécrales parues chez Albin Michel.¹⁴⁶

A editora desempenhou, realmente, um papel essencial para a literatura brasileira nessa época, criando coleções inteiramente dedicadas ao Brasil (Biblioteca Brasileira). Numa outra linha editorial, mais voltada para a história, as viagens e a descoberta do "novo mundo", a pequena editora Chandeigne, imprimaria autêntica e livraria portuguesa e lusófona, publica, em sua coleção *Lusitane*, livros de literatura brasileira (entre os quais, alguns contos de Machado).

A recepção e o aparelho crítico de outro livro de Machado, *Esau et Jacob*, traduzido por Françoise Duprat (pela editora Métailié), traz alguns indícios de leitura de Machado em 1980. O prefácio de Jean-Paul Bruyas¹⁴⁷ apresenta uma concepção do mundo machadiano: o homem é um teatro onde o homem parece eterno, mesmo se o romance é "très brésilien et très daté" [bem brasileiro e bem datado]. Ele percebe que o mundo é uma transparência na superfície daquilo que o devora e "le style de Machado est lui-même transparent" [o estilo de Machado é transparente].

Para recapitular, essa primeira reflexão nos permitiu definir os conceitos da retradução partindo das grandes perspectivas de tradução na França, do renascimento (trata-se da tradução, porém, no espírito de recriar os autores clássicos) ao século XX. Permitiu igualmente discutir as problemáticas que ela gera: a historicidade da

¹⁴⁶ Nos anos 70, era muito comum acreditar que depois dos anos do *boom*, não haveria mais nada. Eu estava de acordo, pois eu via que havia mudanças que só podiam repercutir na literatura, e sobretudo com relação ao Brasil, eu achava que havia coisas que não caíam bem quanto ao que nos davam para ler. As traduções que líamos de Machado de Assis não eram satisfatórias: faltava toda a ironia, por exemplo, em *Dom Casmurro*, o que significava privá-lo do essencial. Então, decidi dar a ler o que eu lia do Brasil. Comecei com Machado de Assis, os contos de Carlos Drummond de Andrade e depois João Guimarães Rosa, que na época só existia pelas traduções execráveis publicadas pela Albin Michel. (trad. nossa) http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/17_25_38.pdf, LATITUDES n° 25 - décembre 2005

¹⁴⁷ Jean-Paul Bruyas escreve *La psychologie de l'adolescent dans l'œuvre de Stendhal*, 1979, traduzido em português; *Os maxalis* de Ferdinand Denis São Paulo, 1979, e, em francês, *Quincas Borba*, 1990, e *Ce que les hommes appellent amour : Memorial de Aires*, 1995.

tradução, o envelhecimento das mesmas, as *Belles Infidèles*, a intraduzibilidade, o literal e a presença necessária de uma nova leitura frente à mudança da língua e também em resposta à polissemia das grandes obras.

Ademais, os dois autores escolhidos para este trabalho mantêm com a literatura e língua francesa relações singulares que se constituem num ponto importante a considerar em suas traduções, haja vista que eles próprios eram tradutores e leitores prolixos de literatura europeia – e francesa, em especial. Dito isto, passemos ao capítulo mais analítico dos contos traduzidos.

CAPÍTULO II. Análise das traduções francesas de Machado de Assis

Mon ami, faisons toujours des contes... Le temps se passe, et le conte de la vie s'achève, sans qu'on s'en aperçoive.

Diderot, em Machado de Assis, *Várias Histórias*, 1884¹⁴⁸

Veja você Lorenz, nós homens do sertão, somos fabulistas por natureza.

Lorenz Günter, *Diálogo com Guimarães Rosa*, 1965¹⁴⁹

A metáfora do espelho convém à tradução e à retradução, no sentido de que a obra traduzida está vinculada ao reflexo do espelho, dado que o procedimento de tradução, conforme sua época e o tradutor, assim como o espelho que segundo o ângulo e a luz, pode deformar o objeto, aumentá-lo ou dele revelar certos aspectos. As distâncias entre as culturas – do centro à periferia, dos modelos estabelecidos por outros autores do hemisfério norte à marginalidade dos autores de uma língua a outra, da tradução à retradução –, estão em movimento e se refletem.

Essas distâncias entre os diferentes olhares e esses filtros associados, de certa maneira, à época de recepção, mas também ao tradutor, chamam nossa atenção no segundo capítulo. O interesse disso reside em vários pontos: analisar as proezas e os limites dos tradutores por meio da comparação dos originais com suas traduções. Nossa crítica das traduções está inspirada pela metodologia de Antoine Berman, consistindo em conhecer as atitudes tradutórias, os projetos e os modelos de tradução. Primeiramente, analisaremos, em Machado de Assis, como a distância com o realismo e a presença do narrador em sua obra se revelam nas traduções e como elas se enfraquecem através das primeiras traduções e retraduições.

¹⁴⁸ Em francês no texto. Machado de Assis, *Várias histórias*. Rio de Janeiro : Ed. Aguiar, reed. 2001.

¹⁴⁹ *Diálogo com Guimarães Rosa*, F. Coutinho org. col. Fortuna crítica 6. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, Instituto do Livro, 1983, p. 62-97.

II. 1. Os "particularismos" da obra de Machado de Assis na tradução

A imensa produção de Machado de Assis se estende em trinta e um volumes (cerca de 1200 páginas) conforme o publicado pela editora Aguiar, em papel bíblia, nos quais podemos encontrar nove romances, mais de 200 contos, centenas de crônicas e poemas, ensaios, peças de teatro e cartas (de seus quinze anos até sua morte, ou seja, durante 54 anos). A coletânea *Várias histórias*, escrita entre 1884 e 1891 (de seus 45 aos 52 anos) no jornal *Gazeta de notícias*, dirigido por Ferreira de Araújo, reúne contos em um único volume.

Sua obra conhece duas fases diferentes. Em uma carta a José de Alencar, Machado explica a mudança de estilo que se afasta sempre mais do realismo. A segunda fase aparece a partir da escrita do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1881: ele havia "perdido todas as ilusões sobre os homens"¹⁵⁰. Sua ironia se derivaria então da perda de todas as ilusões. Tal perda estaria intimamente ligada a sua ironia, à superposição entre enunciador, narrador e leitor. Essa distância particular se encontra de maneira recorrente em seus contos.

Além disso, de acordo com Machado, "a literatura, como Proteu, troca de formas, e nisso está a condição de sua vitalidade"¹⁵¹. Como veremos, Machado de Assis joga com a narração e seus procedimentos clássicos, ao mesmo tempo em que se inspira na tradição clássica e na tradição brasileira, propondo uma "tradição de ruptura", no sentido dado à expressão por Octávio Paz, autor que evocamos anteriormente¹⁵². Isso porque ele acrescenta a essas tradições uma nova forma que irá enriquecer o cânone universal.

¹⁵⁰ Alfredo Bosi, 2002, p. 27.

¹⁵¹ Em: *Verbete "Vitalidade da literatura" no dicionário antológico – Idéias e imagens de Machado de Assis* – de Magalhães Júnior, 1956, p. 216.

¹⁵² Como o assinala Eliane Fernanda Cunha Ferreira, *Para traduzir o século XIX Machado de Assis*, Annablume, Academia Brasileira de Letras, 2004, p. 63.

Esse novo cânone se revela, na tradução, de uma forma particular e, por isso, desejamos examinar como os problemas estilísticos de tradução se resolvem a partir de características próprias a Machado de Assis, tais como: sua miopia (ele não via os detalhes, mas sim o conjunto) e sua visão antropológica (ou seja, em um movimento contrário, como ele considera o homem em seu conjunto).

II.1.1. A distância com o realismo em Machado de Assis

Se considerarmos o realismo como uma corrente literária que nasce entre 1850 e 1890 na França, propondo-se criar da maneira mais verossímil possível as diferentes facetas da realidade, e que autor, para atingi-la, efetua descrições minuciosas de lugares verdadeiros ou de personagens de modo documental e objetivo, temos o verismo como seu homólogo italiano do fim do século XIX, inspirado pelo naturalismo e contra o romantismo. Partindo dessas definições sumárias, perceberemos que Machado de Assis não corresponde a esses projetos e movimentos literários.

Ora, dentro de seu próprio projeto Machado de Assis denuncia o realismo, contrário aos componentes de sua *ars poetica* quando afirma "Há algo no realismo que não pode ser recebido em proveito da imaginação e da arte"¹⁵³. Criticando ironicamente o romantismo (os dois movimentos contemporâneos a sua obra), declara: "Seria mal cabido invocar o padrão do romantismo para defender os excessos do realismo"¹⁵⁴. Observamos, na leitura das traduções, o quanto tal posição é reveladora dessa recusa do realismo em seu pacto de narração. Machado não endossa esse pacto com o realismo, apesar das datas e da verossimilhança dos lugares e das situações.

Sendo assim, ele comenta sobre essa distância com o realismo, voltando um olhar crítico para os autores franceses do século XIX:

¹⁵³ Il y a quelque chose dans le réalisme qui ne peut pas être reçu au profit de l'imagination et de l'art
Op. Cit, p. 183-184.

¹⁵⁴ id., p. 182.

Os realistas podem continuar na doce convicção de que a última palavra da estética é suprimi-la. Outra convicção, igualmente doce, é que todo o movimento literário do mundo está contido nos nossos livros; daí resulta a forte persuasão em que se acham de que o realismo triunfa no universo inteiro, e que toda a gente jura por Zola e Baudelaire. Este último nome é um dos feitiços da nova e nossa igreja; e, entretanto, sem desconhecer o belo talento de poeta, ninguém em França o colocou ao pé dos grandes poetas; e toda a gente continua a deliciar-se nas estrofes de Musset, e a preferir “L’espoir em Dieu” à “La Charogne”. Caprichos de gente velha.¹⁵⁵

Nessa passagem, Machado, que também era leitor e tradutor de Baudelaire, de Musset e de Zola, como mostramos no primeiro capítulo, adota uma posição longe de ser conservadora, ao contrário, ele se mostra a favor da modernidade e da ruptura nas formas literárias. Ele assinala também o quanto a França não reconhece Baudelaire e prefere os antigos aos modernos, subentendendo isso ironicamente, por conformismo e dificuldade em aceitar a mudança poética.

Machado questiona o realismo, ridicularizando-o, como se vê no capítulo [O senão do livro], o "Bibliômano" de *Memória póstumas de Brás Cubas*:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que trai um pouco a eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e, aliás, ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar, tu amas a narração direita, nutrida, o mesmo estilo regular e fluente, e este livro e quedam, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... E caem! Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quais outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, da-vos-ia uma lágrima e saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... “Heis de cair...”¹⁵⁶

Sua visão sobre a literatura¹⁵⁷ e a comparação com o leitor apressado e ávido de aventuras propõem, por um lado, uma caricatura crítica de seus livros e mostra zombeteiramente como esse leitor acaba morrendo enquanto que o livro sobreviverá. Mais uma vez, o tom utilizado afasta sua prosa do realismo à medida que ele escapa

¹⁵⁵ Em *Cronique, A semana, 7 de Julho 1878*.

¹⁵⁶ *Memórias de Brás Cubas*, Capítulo LXXI, “O senão do livro”, tradução de Chadebec de Lavalade, em *Mémoires posthumes de Bras Cubas*, prefácio de André Maurois, Paris: Ed. Métailié, 1989, p. 150.

¹⁵⁷ Abramos parêntese a fim de apontar para a semelhança aqui com um dos prefácios de *Tutaméia* de Guimarães Rosa, intitulado “Nós os temulentos”: a metáfora dos bêbados cai bem na escrita de Rosa. Nesse ponto, os dois autores se vinculariam, na representação de suas literaturas, pois existe uma intenção de ruptura na metalinguagem utilizada por ambos.

da verossimilhança e do pacto com o leitor de entregar a realidade em seus detalhes triviais, utilizando, por exemplo, a profundidade psicológica, tal como ela ocorreria no cotidiano de uma vida.

O capítulo seguinte no qual Machado aponta para o ridículo do autor intriga também, sendo por esse aspecto que ele descobre que seu livro é único¹⁵⁸, a literatura é um logro, e Machado afirma: "je ne veux pas donner voix au critique du futur."¹⁵⁹

Voyez la scène. Dans quelques soixante-dix ans, un individu maigre, jaune, grisonnant, qui n'aime rien au monde en dehors des livres, se penche sur la page précédente pour chercher et découvrir cette phrase absurde; il lit une fois, deux fois, trois fois, disloque les mots, sors une syllabe, puis une autre, et les autres, les examine à l'intérieur et à l'extérieur, sur toutes les faces, à contre-jour, les secoue, les frotte contre son genou, les nettoie... et rien ; il ne peut découvrir où gît l'absurdité. C'est un bibliomane. Il ne connaît pas l'auteur ; ce nom de Bras Cubas n'apparaît pas dans ses dictionnaires biographiques. Il a trouvé le volume, par hasard, dans l'antre d'un bouquiniste. Il l'a eu pour deux-cents réis. Il s'est renseigné, il a fait des fouilles, et a fini par découvrir que c'était un exemplaire unique... Unique ! Vous qui aimez les livres, jusqu'à la manie, vous connaissez toute la valeur de cet mot et vous devinez, par suite, la joie de mon bibliomane. [...]

Assim, Machado desenha o retrato escarnido de um leitor, crítico, bibliômano – talvez universitário –, projetando-se para fora do livro e falando de sua recepção (ou de seu desaparecimento) em um pouco mais de meio século. Isso revela certo gosto pelo riso e um distanciamento certo da literatura enquanto instituição. Mais uma vez, ele se afasta do realismo. Ele cria um "metadiscurso" de seu romance para mostrar a farsa que é a escrita, o subterfúgio e o divertimento frente à arte da narração, e não a arte de representar a arte da realidade próxima da vida cotidiana. Apesar da verossimilhança histórica, afastada do realismo no projeto do autor, a ficção é sobretudo pura criação, para tornar a fábula, a história que ele narra para distrair, distante de todo pacto realista de verossimilhança histórica.

¹⁵⁸ Da mesma maneira que Borges em "A biblioteca de Babel", na qual os personagens estão em busca de um livro inexistente.

¹⁵⁹ "Eu não quero dar pasto à crítica do futuro". *Memórias de Brás Cuba*, op. cit. p. 151.

¹⁶⁰ "Olhai: daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; lê, relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restante, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz, espanteja-as. E um bibliômano. Não conhece o autor; este nome de Brás Cubas não vem nos seus dicionários biográficos. Achou o volume, por acaso, no pardieiro de um alfarrabista. Comprou-o por duzentos réis. Indagou, pesquisou, esgaratou, e veio a descobrir que era um exemplar único... único" Vós, que não só amais os livros, senão que palavra, e adivinhais, portanto, as delícias de meu bibliômano. etc." Op. Cit, p. 233.

Os traços similares e as características recorrentes dos contos são a inscrição do pacto de historicidade, e o distanciamento irônico se revela onipresente. A estrutura narrativa se repete em cada uma dos contos, como por mimetismo com uma longa tradição de contador, e instaura um "estilo" próprio: a situação de crise parece, em princípio, incompreensível para o leitor; em seguida, é explicitado.

Desse modo, a conto "A causa secreta" começa com uma cena cujo desenlace só conhecemos no fim do conto, após a instalação de um ambiente misterioso, como uma investigação policial ou a observação de um mundo que roça o sobrenatural – da qual a descoberta do vice de Fortunato faz parte –. O narrador descreve primeiramente o que ocorre antes da última cena, antes do *flashback*, procedimento teatral ou cinematográfico muito utilizado nos filmes *noirs* por exemplo e, quando existe um enigma ou um mistério para elucidar, deixa o espectador na expectativa, alimentando assim a possibilidade da arte da narrativa na própria narrativa.

O mesmo ocorre em "O enfermeiro": o *incipit* expõe o personagem principal em seu leito de morte, que se apressa em confessar a história da culpabilidade de seu crime de anos atrás. A utilização da analepse e da elipse é constante em seus contos. Melhor que isso, Machado instaura a narrativa dentro da narrativa, a história imbricada em uma outra, procedimento famoso nas *Mil e uma noites* da narração de Sheherazade. Como em "O espelho", trata-se da colocação da narrativa em uma outra situação inicial. Enfim, somente o "Conto de escola" não possui nenhuma analepse, pois o procedimento narrativo começa imediatamente em 1840, sem mudar de época.

O *incipit* do conto "O enfermeiro" desvela um diálogo imaginário com o leitor¹⁶¹, observemos:

¹⁶¹ Iremos analisar as outras traduções no decorrer do capítulo, depois da apresentação das questões sobre a obra de Machado.

MA (1899)
Já sabe que foi em 1860 [...] Parece-lhe
então que o que se deu comigo em 1860
pode entrar numa página de livro?

AD (1910)
Savez que l'événement se passa en 1860 ?
[...] Vous croyez que ce qu'il s'est passé
avec moi en 1860 peut entrer dans la page
d'un livre ?

O *incipit* bem explícito no diálogo remete à eterna questão da ficção e da história, habilmente enlaçadas nos contos de Machado, o que a História pode trazer para a literatura. Talvez nós possamos considerar História e literatura como duas formas de invenção: uma, vivida (com fatos, datas, provas); a outra, narrada, inventada. Se a História alimenta o realismo, ela pode também distanciá-lo à medida que o pacto de leitura do narrador com o leitor se situa no prazer da fábula, da narração e do enigma a esclarecer: o que pertence ao movimento do realismo e torna a narrativa próxima da verossimilhança não se encontra em Machado (como em *Nana*, de Émile Zola, por exemplo). Uma particularidade, não sendo realismo apesar das aparências, permanece sistemática em Machado: ele situa os contos no tempo e no espaço de maneira precisa.

A relação com o tempo em Machado mostra o quanto ele se distancia da maneira cronológica e linear do tempo, notadamente no conto "A cartomante" (que não está incluída em nosso *corpus*, mas aqui é citada pela importância da demonstração). Machado descreve, no fim do conto, o amante de Glória saindo da vidente com a impressão de um futuro interminável, mas logo será morto, alguns minutos mais tarde, pela mais sombria ironia do destino, pelo seu melhor amigo, que ele enganava com sua mulher. Este fim mostra o fino manejo do tempo por Machado.

Ainda sobre o tema do realismo, Oliveira Lima, contemporâneo de Machado, traça da seguinte maneira os personagens do escritor, como: "décel[ant] tout simplement [de] la psychologie humaine sans avoir recours à la modalité d'une époque."¹⁶² Todavia, isso não torna Machado um psicólogo e, mesmo que os personagens estejam sempre situados no tempo, ele não dá detalhes pitorescos dos lugares – o que claramente lamenta o tradutor Philéas Lebesgue, como dissemos no capítulo precedente. Entretanto, os nomes dos bairros e das ruas do Rio são

¹⁶² "põe a descoberto a psicologia humana sem recorrer à modalidade de uma época". Oliveira Lima, em *Machado de Assis, son œuvre littéraire*, Ed. Garnier, 1917, p. 45.

numerosos e ele apenas os cita, o que não faz de Machado um autor "exótico", que valoriza a cor local e a cultura particular.

Por exemplo, no "Conto de escola" ("o ano era de 1840"), as datas correspondem a certos momentos da história do Brasil. Durante a escrita dos contos, de 1884 a 1890, a questão da identidade nacional na metade do século XIX era essencial. O trecho seguinte é tirado do início do conto que indica a data e o lugar.¹⁶³

¹⁶³ Lembrando que: MA: Machado de Assis; AD: Adrien Delpech; e MG: Michelle Giudicelli. Ver a abreviação dos nomes dos tradutores na primeira página do anexo.

MA (1889)

O ano era de 1840. Naquele dia – uma segunda feira, do mês de maio, deixei-me estar alguns instantes na Rua da Princesa a ver onde iria brincar a manhã.

AD (1910)

Un lundi du mois de mai de 1840, je m'arrêtai un instant dans la rue da Princeza, et me demandant où je pourrai bien aller m'amuser ce jour-là.

MG (2004)

On était en 1840. Ce jour-là – un lundi du mois de mai – je m'attardai quelques instants rue Princes pour décider de l'endroit où j'irai jouer dans la matinée.

Procedamos a alguns comentários sobre as traduções. MG respeita atentamente a pontuação, o ritmo, enquanto AD busca uma inversão aleatória e encontra um ritmo mais pessoal, alterando a disposição e a pontuação, talvez de maneira não justificada, pois o texto é claro. A arquitetura da frase muda totalmente de uma tradução a outra.

Voltemos ao realismo em Machado. Com efeito, John Gledson, em seu estudo histórico sobre o autor em *Por um novo Machado de Assis*¹⁶⁴, demonstra que a prosa dele relata e revela a história do Brasil. Como exemplo, ele oferece uma análise do "Conto de Escola", na qual é narrada a iniciação de uma criança que aprende a corrupção e a delação, facetas do mundo lúgubre dos adultos, por seus serviços comprados ilegais. Sabe-se que a ação ocorre em 1840, no fim da Regência, no mês de maio, momento em que, destaca Gledson, o partido liberal propõe a antecipação da maioria de Dom Pedro II, que ele obterá somente em 1843. Outro detalhe: Machado nasce em 1839 e supõe-se que ele tenha frequentado tal escola, no Morro do Livramento. Outros indícios e detalhes aparecem, como a palmatória do tempo do Rei (Dom João VI).

Antes de continuar os comentários sobre as traduções, voltemos-nos para o que assinala Luís Augusto Fischer, que existe em Machado certa "desconfiança para com o realismo" comparado à obsessão realista de Eça, "réalisme petit, rejeté aussi par un autre tempérament classicisant"¹⁶⁵. No entanto, a ironia, as sutilezas e a clareza têm várias interpretações.

Machado, au contraire, avait vécu la montée de la marée réaliste au moment où il mûrissait, pendant les années 1870 et 1880 ; mais lui, qui a vu le succès d'un roman réaliste naturaliste comme *O cortiço* de Aluízo Azevedo, discute le réalisme

¹⁶⁴ John Gledson, *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2006.

¹⁶⁵ « desconfiança no realismo em Machado, em relação com a obsessão realista de Eça », “realismo miúdo, rejeitado por Machado – e rejeitado também por outro temperamento classicizante”.

philosophiquement, il vit qu'il y avait des problèmes qui ne l'intéressaient pas et il est allé de l'avant, à la recherche de son chemin.¹⁶⁶

Conforme Fischer:

Les choses sont présentées de manière réaliste, les personnages nous paraissent vraisemblables, rien ne nous est représenté comme absurde ou incompréhensible ou hors de propos [...] Mais ce pacte narratif est soumis à un traitement ironique interne, dans le propre processus narratif.¹⁶⁷

Todos esses indícios levam a crer que o conto se inscreve em uma dimensão realista bem marcada, porém, o texto destaca o imaginário quando, por exemplo, a criança, para esquecer o infortúnio de sua punição e a perda da moeda, se dispersa no entusiasmo de uma fanfarra militar, cantarolando uma música popular.

A dificuldade de tradução reside aqui na fronteira entre um tom realista ou outro, que concerne à fábula, de uma narrativa semi-histórica, semi-inventada representando a imaginação dos personagens e dando ao leitor certa "moral" final, à maneira de La Fontaine.

Tomemos por exemplo uma de suas fábulas intitulada "A raposa e o Busto", que possui uma 'moral' similar a da teoria que Machado mostra no conto "O espelho", qual seja, a questão da aparência e da autoridade adquirida em virtude de uma posição social (alma exterior) e face ao vazio do indivíduo, a ausência de "cérebro" (alma interior, em Machado)¹⁶⁸.

Outra fábula lembra a do espelho, motivo literário abundante em literatura, que Machado, leitor e tradutor de La Fontaine, certamente apreciava. Logo a seguir, reproduzimos a fábula, pois ela faz lembrar "O espelho" de Machado, tanto na estrutura quanto nas ideias:

¹⁶⁶ "Machado, ao contrário, havia vivido a subida da maré realista bem quando ele próprio amadurecia, nos anos 1870 e 1880; mas ele, que viu o sucesso de um romance realista naturalista estrito como *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, discutiu o realismo filosoficamente, viu que tinha problemas que não lhe interessavam e foi adiante, em busca de seu caminho." Luis Augusto Fischer, *Machado e Borges*, p. 26.

¹⁶⁷ "As coisas são apresentadas realisticamente, os personagens nos parecem verossímeis, nada nos é apresentado como absurdo ou incompreensível ou fora de propósito. [...] Mas esse pacto narrativo é submetido a um tratamento irônico internamente, no próprio processo narrativo." Op. Cit. p33.

¹⁶⁸ Lembremos que Guimarães Rosa também escreveu uma conto intitulada "O espelho" em *Primeiras Estórias* ["Le miroir" - *Premières Histoires*], tradução para o francês de Inês Oseki-Dépré (Paris: Éd. Métailié, 1982).

L'homme et son image

Un homme qui s'aimait sans avoir de rivaux
Passait dans son esprit pour le plus beau du monde ;
Il accusait toujours les miroirs d'être faux,
Vivant plus content dans son erreur profonde.
Afin de le guérir, le Sort officieux
Présentait partout à ses yeux
Les Conseils muets dont se servent nos Dames ;
Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands,
Miroirs aux poches des Galants,
Miroirs aux ceintures des femmes.
Que fait notre Narcisse ? Il se va confiner
Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer,
N'osant plus des miroirs éprouver l'aventure.
Mais un canal en ces lieux écartés :
Il s'y voit, il se fâche ; et ses yeux irrités
Pensent apercevoir une Chimère vaine :
Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau.
Mais quoi, le canal est si beau
Qu'il ne le quitte qu'avec peine.
On voit bien où je veux venir ;
Je parle à tous ; et cette erreur extrême
Est un mal que chacun se plaît d'entretenir.
Notre âme c'est cet Homme amoureux de lui-même ;
Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui ;
Miroirs de nos défauts les Peintres légitimes ;
Et quand au Canal, c'est celui des Maximes.

Essa fábula é dedicada a La Rochefoucauld, moralista do século XVII, já mencionado no capítulo anterior sobre a recepção dos contos, o autor das *Maximes*. Nestas, o autor francês expõe uma "moral" similar a do Espelho *Que chacun sait, le Livre des Maximes*¹⁶⁹:

Au lieu de se fâcher contre les Miroirs qui nous font voir nos défauts, au lieu de savoir mauvais gré à ceux qui nous le découvrent, ne vaudrait-il pas mieux nous servir des lumières qu'ils nous donnent pour connaître l'amour-propre et l'orgueil, et pour nous garantir des surprises continuelles qu'ils font à notre raison ?¹⁷⁰

¹⁶⁹ "L'homme et son miroir" ["O homem e seu espelho"], em *Fables, Œuvres sources et postérité d'Ésope à l'Oulipo*, Éd. Académie Française, com apresentação de André Versaille e prefácio de Marc Fumaroli.

¹⁷⁰ Ao invés de se irritar contra os Espelhos que nos fazem ver nossos próprios defeitos, ao invés de ficar descontente com aqueles que nos descobrem, não seria melhor nos servir das evidências que nos dão para conhecer o amor-próprio e o orgulho, e para nos garantir surpresas incessantes que eles fazem a nossa razão? (trad. nossa) La Rochefoucauld, em Jean de la Fontaine. Edição realizada e apresentada por André Versaille, prefácio de Marc Fumaroli, da Academia Francesa.

A semelhança não se confirma somente de uma perspectiva temática (o espelho, a alma humana), mas também do ponto de vista formal na tradução. A moral de La Fontaine parece muito com a tradução francesa de Machado de Assis:

Notre âme c'est cet Homme amoureux de lui-même ;
Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui ;
Miroirs de nos défauts les Peintres légitimes.¹⁷¹

Os textos de La Fontaine e da tradução francesa de Machado se aproximam de um ponto de vista estilístico e temático. De fato, lemos em Machado certo classicismo, embora ele tenha instaurado uma ruptura e inovado com o novo realismo após ter renegado o romantismo.

Por um lado, os primeiros índices de tradução do início do século XX o mostram como um autor realista, considerando de certo modo, enquanto que em "O espelho", por exemplo, traduzido tardiamente, se aproxima a algo de um autor, no início do século XXI, em certos aspectos, mais "fantástico". Por outro lado, a dificuldade para o tradutor é de revelar, ou não, os ecos do texto original como as próprias referências do tradutor francês, o que ocupa um espaço de tradução, além de sua "escrita" às vezes inconscientemente se deixar envolver por estas últimas.

Observemos um trecho chave do tom fantástico¹⁷², no momento em que o personagem se encontra sozinho na propriedade isolada no campo e atormentado por angústias próximas daquelas que vemos nos contos de Maupassant reunidas na coletânea de contos cruéis e fantásticos que Machado tinha lido, como o confirma sua biblioteca e aquilo que constitui sua "enciclopédia" individual.

¹⁷¹ Noss'alma é esse Homem amoroso de si mesmo;
Tantos espelhos são as tolices do outros
Espelhos dos defeitos, legítimos Pintores. (trad. nossa) Op. Cit, p. 702.

¹⁷² Machado de Assis, *Melhores contos*. São Paulo: Ed. Global, 1983, p.30.

MA (1889)

O sono dava-me alívio, não pela razão comum de ser irmão da morte, mas por outra. Acho que posso explicar assim esse fenômeno: o sono, eliminando a necessidade de uma alma exterior, deixava atuar a alma interior. Nos sonhos, fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam de alferes [...] Mas quando acordava, dia claro, esvaía-me com o sono, a consciência do meu ser novo e único, - porque a alma interior perdia a ação exclusiva, e ficava dependente da outra, que teima em não tornar... Não tornava.

MLP (1999)

Le sommeil m'apportait un soulagement, non en vertu de l'adage qu'il est frère de la mort, mais en raison d'un autre phénomène que je peux, je crois, expliquer de la sorte : le sommeil, parce qu'il éliminait la nécessité d'une âme extérieure, laissait à l'âme intérieure le loisir de se manifester. Dans mes rêves, je revêtais mon uniforme, tout imbu de moi-même, au milieu des miens et de mes amis, qui me complimentaient, invoquaient mon titre [...] lorsque je m'éveillais, le soleil déjà haut, en même temps que le sommeil, la conscience de ce nouvel être, incomparable, s'évanouissait – parce que l'âme intérieure perdait sa primauté, elle redevenait dépendante de l'autre, qui s'entêtait à ne pas revenir... qui ne revenait pas.

Maryvonne Lapouge Pettorelli reproduz repetidamente o texto mais literário, para exprimir certas imagens como "dia claro" por pequenas perífrases "le soleil déjà haut", ou alonga as frases quando Machado as corta: "Acho que posso explicar assim esse fenômeno (...)" por "(...) mais en raison d'un phénomène que je peux, je crois, expliquer de la sorte (...)". Com o cuidado, por um lado, de restituir "a letra" do texto, ou seja, sua forma e seu "espírito", como diria Berman, ela acaba, entretanto, reconstituindo o texto de maneira elegante e dispõe de pequenas mudanças de ritmo em favor da língua de recepção do público francês.

Apesar dos elementos históricos presentes, a distância com o realismo é afirmada em sua tradução. Isso porque os ecos de *Le Horla* de Maupassant chamou nossa atenção. Com efeito, o escritor francês, contemporâneo de Machado, escreve *Le Horla*¹⁷³ em 1887, conto comparável ao "Espelho" de 1882, na qual os paralelos encontrados são numerosos. Primeiramente, concernente à semelhança com uma descrição do espelho: "Derrière moi une très grande armoire à glace qui me servait chaque jour pour me raser, pour m'habiller, où j'avais coutume de me regarder de la

¹⁷³ *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*. Paris: Éd. Métailié, 1989, p. 454.

tête aux pieds chaque fois que je passais devant."¹⁷⁴ Em segundo lugar, com a descrição da situação semelhante às duas naturezas (a alma exterior e a alma interior conectadas em Machado e, paralelamente, em Maupassant, *Le Horla* seria uma espécie de alma interior assolada por um esquizofrênico)

¹⁷⁴ "Atrás de mim, um enorme armário contendo um espelho do qual eu me servia todos os dias para me barbear, para me vestir, ou para me olhar da cabeça aos pés cada vez que passava diante dele."
(trad. nossa)

MA (1889)

Convém dizer-lhe que, desde que ficara só, não olhara uma vez para o espelho. Não era ostentação deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dous.

Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo, atribuí o fenómeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer. Vou-me embora, disse comigo.

Trad. MLP (1999)

Je dois préciser que pas une fois, depuis que j'étais resté seul, je n'y avais à cela aucune raison ; c'était une impulsion inconsciente, la crainte de me retrouver un et deux en même temps, dans cette maison solitaire ; et si telle est la bonne explication, rien ne prouve mieux la contradiction humaine, puisqu'au bout de huit jours la bizarrerie **me prit à regarder dans le miroir dans le dessein, justement, de me voir deux. Je regardai et je reculai.** La glace elle-même était donc en connivence avec le reste de l'univers ? **Elle me renvoya une silhouette non pas nette et entière, mais vague, diffuse, estompée, l'ombre d'une ombre. La prégnance des lois physiques** ne permet pas de nier que le miroir me reproduisit textuellement ; il ne pouvait en être autrement. Mais telle ne fut pas mon impression. De sorte que je pris peur ; j'attribuai le phénomène à l'excitation nerveuse dans laquelle je me trouvais ; et je m'effrayai à l'idée de rester plus longtemps et de devenir fou. Je m'en vais, me dis-je.

Maupassant, 1^{ère} version
« Le Horla » (1886)
2^{ème} version (1887)

Je me dressai, en me tournant si vite que je faillis tomber. Et bien !... On y voyait comme en plein jour... et je ne me vis pas dans la glace ! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Mon image n'était pas dedans... Et j'étais en face... Je voyais le grand verre limpide du haut en bas ! Et **je regardais cela avec des yeux affolés, et je n'osais plus avancer, sentant bien qu'il se trouvait entre nous, lui et qu'il m'échapperait encore**, mais que son corps imperceptible avait absorbé mon reflet. [...]

Mais voilà que tout à coup, je commençais à m'apercevoir **dans une brume au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau** ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image de seconde en seconde. **C'était comme la fin d'une éclipse.** Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque s'éclaircissant peu à peu.

(p. 418)

Se observarmos essas passagens postas lado a lado, constatamos que em Maupassant trata-se de uma presença estrangeira ("Le Horla", dito de outro modo, é o "le hors là", ou seja, aquele de fora, por oposição àquele de dentro) que levaria à

loucura. Os mesmo elementos estão presentes em Machado e Maupassant: o espelho como elemento central, a angústia da solidão, o sono e a presença ou ausência de um corpo estrangeiro. "Le Horla" age "durante o sono" em Maupassant e em Machado, idem: "o sono, porque me ele me trazia alívio etc". O espelho em "Le Horla" não reflete; em Machado ele reflete uma imagem imprecisa, a absorção do corpo e da alma (por uma presença estrangeira) ou a ausência de alma interior dominada pela alma externa (em Machado e também em "Le Horla), que provoca, nos dois casos, a angústia e a paranoia do protagonista.

Além desses elementos narrativos similares e uma trama comparável, do ponto de vista da tradução, constatamos ainda uma semelhança considerável no tom utilizado por MLP e Maupassant. Uma passagem mostra como o personagem descobre o reflexo:

MA (1889)

[...] deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois.

MLP (1989)

[...] la bizarrerie me prit à regarder dans le miroir dans le dessein, justement, de me voir deux. Je regardai et je reculai.

Maupassant (1883)

Et je regardais cela avec des yeux affolés, et je n'osais plus avancer, sentant bien qu'il se trouvait entre nous, lui et qu'il m'échapperait encore [...]

Outra frase em que ele descobre o reflexo no espelho indistinto¹⁷⁵ reaparece, assim como a bruma, comparável à água. Vejamos o trecho:

¹⁷⁵ Em "O Espelho" de G. Rosa, o reflexo desaparece completamente como em Maupassant. Por ém, o paralelo com Machado é evidente, visto que G. Rosa fala de "face externa" aludindo à alma exterior. Observemos os trechos: "Je conclus que, comme diverses composantes s'interpénètrent pour déguiser notre visage externe, mon problème serait de le bloquer à un blocage 'visuel' [...] Simplement, je vous dirai que je me regardai dans une glace et ne me vis pas. Je ne vis rien. [...] N'avais-je pas des formes, un visage ?" (Tradução de Inês Oseki-Dépré, Op.cit, p. 85)

MA	MLP	Maupassant
[...] não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra.	[...] elle me renvoya une silhouette non pas nette et entière, mais vague, diffuse, estompée, l'ombre d'une ombre.	[...] je commençais à m'apercevoir dans une brume au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau.

Ao deixarem de existir as leis físicas, o realismo se afasta então definitivamente do gênero e os traços do fantástico persistem:

MA A realidade das leis físicas [...] (p. 186)

MLP La prégnance des lois physiques [...]

Maupassant : [...] C'était comme la fin d'une éclipse [...]

"La prégnance des lois physiques" como tradução de "a realidade das leis físicas" lembra a imagem do eclipse, como fenômeno astronômico. Mais longe, a física trai o homem, movida pelo medo. A alusão à alma dupla é apresentada em Machado e Maupassant, quando este evoca a hipnose: "Elle subissait un vouloir étranger, entré en elle, comme une autre âme, comme une autre âme parasite et dominatrice."¹⁷⁶ Machado, por sua vez, fala de "prégnance des lois physiques". Esses traços do fantástico perduram, e é por isso que o texto de Machado resvala esse gênero, ou seja, do imaginário ligado ao sobrenatural: a física inquieta o sujeito atormentado por alucinações e como em "Le Horla", sua imagem desaparece diante deste, e disso decorre a mesma descrição feita do medo em ambos narradores.

MA Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo. p. 270.

MLP Mais telle ne fut pas mon impression. De sorte que je pris peur ; [...]

M Mais voilà que tout à coup, je commençais à m'apercevoir [...] Comme j'eus peur !

Assinalemos a similitude do ritmo das frases, do tom e do ambiente instaurado. Existe para nós, na tradução de MLP, uma assimilação de Maupassant no conto "O enfermeiro" de Machado. Após o crime, Procópio acredita ver testemunhas:

¹⁷⁶ "Ela sofria um desejo estranho, tendo se apropriado dela, como outra alma, como outra alma parasita e dominadora." (trad. nossa). "Le Horla" (segunda versão) Maupassant, em *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Classique Garnier, p. 440.

MA (1898)

Só então posso dizer que pensei que pensei claramente no castigo. Achei-me com um crime às costas e vi a punição certa. Aqui o temor complicou o remorso. Senti que os cabelos me ficavam de pé. Minutos depois, vi três ou quatro **vultos de pessoas**, no terreiro, espiando, com um ar de emboscada; recuei, os vultos esvaíram-se no ar; era uma alucinação.
p. 161.

AD (1910)

Je puis dire que ce fut à cet instant seulement que je pensai au châtement. Je me vis avec un crime et une condamnation certaine sur les bras. Alors, la crainte compliqua le remord. Je sentis mes cheveux se dresser. Puis, au bout de quelques minutes, j'aperçus trois ou quatre **formes humaines** qui m'épiaient de la terrasse, où elles semblaient se tenir en embuscade. Je reculai : les formes s'évanouirent ; c'était une hallucination.
p. 108.

PL (1911)

Je m'accoudai là quelques temps, regardant la nuit, me forçant à repasser toute ma vie afin d'échapper à la douleur présente. Mais alors je me mis à penser clairement à la punition et la crainte compliqua le remords. Je sentis mes cheveux se dresser. Puis je distinguai trois ou quatre **fantômes**, m'épiaient de la terrasse comme en une embuscade. Je reculai, ils s'évanouirent dans l'air ; c'était une embuscade.
p. 102.

Na primeira tradução, trata-se, quando muito, de "formas humanas"; já a segunda traduz por "fantômes", lembrando claramente o fantasma de "Le Horla", aproximando-se assim, por sua conotação fantástica, de Maupassant.

Ademais, este escritor faz referência ao Rio de Janeiro, a cidade de origem da doença transportada pelo navio observado pelo personagem principal. Citamos aqui o trecho:

Et voici, Messieurs, pour finir, un fragment de journal qui m'est tombé sous la main et qui vient de Rio de Janeiro. Je lis : « Une sorte d'épidémie de folie semble sévir depuis quelques temps dans la province de San Paulo. Les habitants de plusieurs villages se sont sauvés abandonnant leurs terres et leurs maisons et se prétendant poursuivis et mangés par des vampires invisibles qui se nourrissent de leur souffle pendant leur sommeil et qui ne boiraient, en outre, que de l'eau, et quelques fois du lait.

J'ajoute : Quelques jours avant la première atteinte du mal dont j'ai failli mourir, je me rappelle parfaitement avoir vu passer un grand trois-mâts brésilien avec son pavillon déployé... Je vous ai dit que ma maison est au bord de l'eau... toute blanche... Il était caché sur ce bateau sans doute... par un remorqueur, gros comme une mouche, et qui râlait de peine en vomissant une fumée épaisse, défila avant ma grille. Après deux goélettes anglaises, dont le pavillon roue ondoyait sur le ciel,

venait un superbe trois-mâts brésilien, tout blanc, admirablement propre et luisant. Je le saluai, je ne sais pourquoi, tant ce navire me fit plaisir.¹⁷⁷

As datas da escrita do "Horla" da primeira e segunda versão correspondem àquela do "Miroir", e não se sabe se a ideia foi de um e de outro concomitantemente, mas o que se pode supor é que MLP pensou em "Le Horla" ao traduzir "Le Miroir".

Ilustrar esses detalhes de tradução nos permitiu apresentar e analisar, em um primeiro momento, a distância de Machado com relação ao realismo, que se reflete nas variedades das traduções. Por um lado, Machado critica o realismo; por outro, em seus contos, podemos constatar traços do fantástico (sobretudo em "O Espelho", ecos do conto de "Le Horla" de Maupassant). Do mesmo modo, esses traços do fantástico em certas traduções (a de Lapouge-Pettorelli, por exemplo) revelam as "enciclopédias" dos tradutores, por exemplo, com Maupassant se manifestando no Machado francês. Após a análise dessa particularidade da obra machadiana traduzida, discutiremos agora um outro elemento de distanciamento que constitui a forte presença da ironia em sua obra.

II.1.2. A presença do narrador na narrativa

Consciente de sua herança literária, Machado define a ironia assim: "ce mouvement au coin de bouche, plein de mystères, inventé par quelque Grec de la décennie, contracté par Lucien, transmis à Swift et Voltaire, faciens des sceptiques et désabusés."¹⁷⁸ A ironia é mais o resultado de suas leituras de autores europeus que um legado de sua própria cultura.

Essa teoria de Bosi é também o resultado de uma leitura de Eugênio Gomes que concebe a arte do conto em Machado ligada à necessidade de satisfazer um público da época, logo, à recepção do século XIX e ao tipo de suporte no qual os contos eram publicadas. Nessa primeira fase descrita por Bosi, Machado deveria satisfazer um

¹⁷⁷ Em *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Classiques Garnier, Edition MC Bancquart, p. 412.

¹⁷⁸ "A ironia, esse movimento de canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados." Machado de Assis em "A teoria do medalhão", volume 2, em *Contos Avulsos*, p. 337.

público feminino ao publicar em revistas para mulheres, para logo impor outras marcas e referências do conto. Essa tese é retomada por Hélio Seixá Guimarães, estendendo-a ainda para os romances.

Concernente às mulheres, examinemos como é traduzido o termo atribuído à mulher de Fortunato: Maria Luisa. O trecho a seguir é retirado da parte em que ele realiza experiências de dissecação em animais e em que a personagem começa a morrer pouco a pouco, sofrendo primeiro de mal-estar e fraqueza; depois, de tísica.

MA (1887) Quando ML voltou ao gabinete, daí a pouco, o marido foi ter com ela, rindo, pegou-lhe nas mãos e falou-lhe mansamente: - Fracalhona ” E voltando-se para o médico; - Há de crer que quase desmaiou?”	AD1 (1910) Quand ML rentra dans le cabinet, un instant après, son mari alla à sa rencontre, en souriant ; il prit les mains en lui parlant doucement. -Quelle femmelette ! Et se tournant du côté du médecin : - Croiriez-vous qu'elle s'est presque évanouie.	AD2 (1997) Quand ML revint dans le cabinet, un instant après, son mari alla à sa rencontre, en souriant; il lui prit les mains en lui parlant doucement.” - Quelle femmelette! Et se tournant du côté du médecin: - Croiriez-vous qu'elle s'est presque évanouie! ”	MLP (1999) Lorsque ML, au bout d'un moment, réapparut à la porte du cabinet, son mari alla au- devant d'elle et, lui prenant les mains en riant, il lui dit gentiment: - Petite nature ! ” Et se tournant vers le médecin: - C'est tout juste si elle ne s'est pas évanouie!”
---	---	---	--

A diferença de vocabulário, do "literal" ("faiblarde" seria a tradução literal) oposto ao "literário", dá outro sentido (mais psicanalítico e sociológico). Dito de outro modo, AD traduz por "femmelette", o que soa de maneira pejorativa aos leitores contemporâneos. De fato, após Maio de 68, a emancipação da mulher francesa resgata o tema da feminilidade, em teoria, em pé de igualdade com os homens referente a seus direitos, algo bastante delicado, tanto que MLP resolveu traduzir por "petite nature", o que muda a perspectiva.

Assim, quando Machado escrevia para um público familiar ou escrevia romances, seu conteúdo se modifica, mas também a busca por formas literárias originais era constante.

Segundo Eugênio Gomes, há ainda dois tipos de contos, a de caráter psicologizante (na qual o narrador é muito presente) e aquela de caráter moral (associado ao "conto-teoria" de Bosi). O primeiro tipo, chamado de "psicológico", representa as características seguintes: o narrador marca sua presença julgando, comentando, assinalando os personagens que são fortes no sentido estrutural, pois têm uma vigorosa expressividade, uma vida própria. Nesse caso, a conto apresenta uma forma inventada. O segundo polo, de acordo com Gomes, representa o conjunto dos contos morais ou "conto-teoria", possuindo as características seguintes: o narrador é pouco presente e não intervém na narrativa; há poucos personagens fortes; enfim, esse tipo de conto é próximo de uma forma consagrada (fábula, parábola, diálogo, lenda, apólogo). Na verdade, o primeiro polo dos contos "psicológicas" se mostra mais moderno que a conto "moral", visto que esta última é mais clássica em sua forma, que se baseia em um modelo e utiliza um tom, às vezes, de paródia. As contos de nosso *corpus* pertencem mais ao grupo de contos chamadas "morais" e não as consideradas "psicologizantes".

Ademais, há outra classificação de Abel Barros Baptista¹⁷⁹ que diferencia a posição da voz do narrador, sua autoridade, a interpretação presente no interior do conto, enfim, a forma expositiva do conto. As duas últimas são, conforme Fischer, concretas enquanto que a primeira seria imaterial. Assim, depois da leitura de Barros Baptista, os contos são classificados desse modo: aquelas de *alta atividade interpretativa inscrita* e aquelas de *baixa atividade interpretativa inscrita*.

Em "La cause secrère", por exemplo, o lugar do narrador é forte, é um conto de *alta atividade interpretativa inscrita*, segundo a classificação de Barros Baptista. Todavia, algumas ambiguidades vêm desarranjar o quadro. No fim do conto, parece que o leitor vê através dos olhos de Fortunato que observa o casal (sua mulher falecida e seu parceiro de trabalho). O "Conto de escola" é emblemático, ele também seria classificado de *alta atividade interpretativa inscrita*, assim como "O espelho",

¹⁷⁹ Abel Barros Baptista em *Livre agreste* (Livro Agreste) menciona que o amor por relatos curtos é perfeitamente visível nos romances de Machado de Assis.

conto-teoria por excelência, que também possui uma forte presença do narrador. Então, se considerarmos nosso *corpus* na perspectiva dessa classificação, a conto "O enfermeiro" entra igualmente na classe da *alta atividade interpretativa inscrita*.

Essa é razão pela qual ao traduzir "O enfermeiro", Philéas Lebesgue suprime o início e o fim¹⁸⁰, ele muda a situação do narrador e faz oscilar o tipo de conto, da moral a uma mais psychologizante com um personagem forte, ou seja, *alta atividade interpretativa inscrita* e sua tradução marca assim uma alteração considerável em comparação com o original.

A partir dessa observação sobre a presença ou ausência do narrador, vejamos um exemplo da ironia de Machado em "A causa secreta". A passagem se situa no fim do conto, no momento da morte de ML e do beijo de G, sob os olhos atentos do marido, F.

¹⁸⁰ Como veremos nas páginas a partir da 117.

MA (1884)

Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-o na testa. Foi nesse momento que F chegou à porta. Estacou **assombrado**; não podia ser o **beijo** da amizade, podia ser o epílogo de um livro de adultério.

AD (1910)

Puis, comme si la **mort** spiritualisait tout, il s'était incliné et l'avait baisée au front. Ce fut à ce moment que Fortunat arriva à la porte. Il demeura **pétrifié**. Ce ne pouvait être la **caresse** de l'amitié; ce devait être plutôt l'épilogue d'un roman **adultère**.

A ironia de Machado se situa tanto nesse trecho final quanto no início do conto onde ele apresenta a cena: a imagem de três personagens como o momento chave da história. Ele procede, em seguida, por uma analepse totalmente cinematográfica. A construção das cenas é bem visual e parece ter sido concebida para tornarem-se imagens, descrevendo somente uma sequência de planos (do ponto de vista do narrador) ou de um olhar exterior, de maneira elíptica, porém, significativas o bastante para formar quadros, com uma composição precisa.¹⁸¹

Observemos novamente, e do ponto de vista da tradução, em "A causa secreta" a fixidez do quadro se trata da primeira cena na qual o triângulo amoroso se encontra paralisado no tempo:

¹⁸¹ Vários romances e contos de Machado de Assis foram, além do mais, adaptadas. Trata-se assim de um outro tipo de transposição, de tradução: do texto literário à imagem.

MA (1884) Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história **sem rebuço**. (p. 183)

AD 1/2 (1910 / 1997)
Comme les trois personnages présents dans cette histoire sont maintenant morts et enterrés, il est temps de passer aux faits **sans retard**. (p. 113)

MLP (1999)
Les trois protagonistes étant aujourd'hui morts et enterrés, le temps est venu de raconter l'histoire **sans en rien déguiser**. (p. 129)

O narrador, ao indicar a morte dos personagens, tem como objetivo simplesmente contar a história, imaginar a sequência das cenas, precedendo este irremediável fim.

Do ponto de vista da tradução, a expressão mais diferente "sem rebuço" é traduzida por "sans retard" por AD ou "sans en rien déguiser" por MLP. A expressão da ironia machadiana é evidenciada na tradução contemporânea, conforme pensamos. Outro jogo de cena entra no conto, o fato de contar ou de mascarar a realidade. No caso que estamos apresentando, trata-se de mostra a verdade nua, a crueza desse personagem e as possíveis leituras de seus atos, como a leitura jurídica em um tribunal imaginário. Do mesmo modo, traduzir por "passar aos fatos" ou "contar a história" é se colocar sempre em uma perspectiva jurídica. MLP escolhe uma tradução mais literal que AD. "Passar aos fatos" lembra a linguagem do juiz em um tribunal que faz esse pedido às testemunhas. "Passemos aos fatos": eis o pacto realizado entre leitor e narrador, inscrevendo-se em um conto na qual o tom realista é somente uma máscara, como já mostramos na última seção.

Nas duas traduções, entretanto, há um crime pressuposto, o de Fortunato a sua esposa, e eis o lugar onde age a ironia de Machado, e MLP a traduz excelentemente: ele mesmo o anuncia "não mascarar nada". A evocação da promessa diante da lei de "dizer a verdade, somente a verdade" em um mundo que é somente teatro do travestimento e da simulação, como o próprio escritor repete em suas histórias, encontra-se em oposição ao mostrar e rir dessa máscara social.

Eis o motivo pelo qual o que prima, antes de tudo, nas contos do *corpus*, é a demonstração de uma teoria. Para cada história, os personagens são fantoches que existem apenas para demonstrar a *ars poetica* de Machado. Este é um visionário e não psicólogo, pois ele mostra uma percepção do mundo social, humano, e não se detém nunca em traços de psicologia detalhados dos personagens. Cada um destes

possui, isso sim, uma função na narrativa a serviço de certa tese (poderíamos dizer "antimoral").

Outra questão essencial permanece nas críticas de Fischer, concernindo essa forma fixa dos contos de Machado, e em nosso *corpus*, mais uma vez, existe essa constante, como já vimos, na presença do narrador na narrativa, sendo que este sempre busca resolver uma investigação.

Esse traço estilístico pode ser distinguido na arte da narrativa e na presença do narrador, tal como já foi justificado anteriormente, ressaltando-se que esse elemento tem uma importante repercussão na tradução e nas formas de que ela se reveste. Machado busca estabelecer uma investigação, mais do que a fábula 'psicológica' ou histórica sobre a sociedade carioca do século XIX.

Em nosso *corpus* podemos constatar que a partir de uma simples narração, a investigação é urdida no conto "O enfermeiro": a partir da história de um assassinato, oculto e depois confessado; no conto "A causa secreta", que esboça uma investigação, e tem-se a descoberta do mal incarnado por Fortunato; no conto "Conto de escola", na qual trata-se de uma forma de busca, ou melhor, de descoberta de dois defeitos humanos (o embuste e a delação); enfim, no conto "O espelho", para o leitor, a investigação ocorre em torno da descoberta da perda de identidade do personagem central e a descoberta de uma alma dupla.

Todas as intrigas habilmente orquestradas deixam espaço para o mistério em torno do qual o leitor fica em suspenso, reforçado pela instalação de certa angústia ligada ao tempo – recorrente em todos os contos. Em nosso *corpus*, isso aparece sistematicamente após a perda de identidade ("O espelho"), a aprendizagem da corrupção ("Conto de escola"), o crime de um velho ranzinza ("O enfermeiro"). Observemos então como as traduções se colocam com relação ao suspense, na enunciação. Por exemplo, no conto "Conto de escola", o protagonista 'queima' de impaciência depois da entrega da moeda:

MA (1884)

Não era preciso dizer que eu ficava em brasas, ansioso que a aula acabasse; mas nem o relógio andava como das outras vezes, nem o mestre fazia caso da escola; este lia os jornais artigos por artigos, pontuando-os com exclamações, com gestos de ombros, com uma ou duas pancadinhas na mesa.

AD (1911)

J'étais sur les charbons ardents ; **je ne désirais** qu'une chose, c'est que la classe **fût** achevée. Mais **l'horloge** avançait plus **lentement que de coutume**, et le maître ne **paraissait plus se souvenir que nous existions**. Il lisait les journaux, article après article, les ponctuant d'exclamations, de haussements d'épaules, de **petits coups secs** sur la **table**.

MG (2004)

Inutile de dire que j'étais sur des charbons ardents et que **j'avais hâte** que la classe s'achève ; mais **ma montre** ne marchait pas à **l'allure habituelle**, et **de son côté** le maître ne se **souciait pas de la classe** ; il lisait ses journaux, article après article, **en ponctuant** sa lecture d'exclamations, de haussement d'épaule, **en donnant** un ou deux petits **coups de poing** sur le **bureau**.

A representação do suspense é perfeita e a presença do tempo, sistemática. Notemos como os tradutores diferem um do outro. Na percepção do tempo, por exemplo, as visões variam. AD propõe: "l'horloge avançait plus lentement que de coutume", enquanto que MG: "ma montre ne marchait pas à l'allure habituelle". Um atenta para um relógio de parede na sala de aula; já o outro personaliza a presença do tempo com um relógio de pulso.

Uma outra mudança no léxico varia a intensidade da ação: os "petits coups secs sur la table" do mestre (AD), se transformam em "petits coups de poing sur le bureau"(MG), mais violentos. Tanto no nível do léxico quanto no da sintaxe, os tradutores propõem variações, completamente distintas.

O primeiro tradutor (AD) realiza frequentemente supressões de pedaços de frases. Por exemplo, "Inutile de dire que" desaparece, e ele ainda corta as frases por pontos, tornando o ritmo mais irregular que a única frase do original, pontuada de vírgulas e ponto e vírgulas. MG restitui o ritmo mais de acordo e fiel ao original.

Outro aspecto importante diz respeito ao uso do tempo verbal. O primeiro tradutor, AD, utiliza o imperfeito do indicativo, com o mais-que-perfeito do subjuntivo para a concordância de tempos ('je ne désirais qu'une chose, c'est que la classe fût achevée'), enquanto que a segunda tradutora, MG, utiliza somente o imperfeito do indicativo com o presente do subjuntivo, o que dá mais leveza ao texto ('j'avais hâte que la classe s'achève'), sensação ligada ao uso mais recorrente do

mais-que-perfeito do subjuntivo em português e de seu desaparecimento na língua francesa.

Uma outra diferença se produz quanto ao tempo e, por conseguinte, ao suspense do texto, nas duas traduções. MG utiliza verbos no particípio presente (« en ponctuant [...] et en donnant »), enquanto que AD escolhe somente (« les ponctuant»), sem repetição do particípio presente. Pode-se assim supor que o ponto de vista do narrador é acentuado pela utilização de "ma montre" em lugar de "l'horloge", participando nos dois casos do suspense da ação.

Machado demonstra um cuidado em relação ao tempo, ator essencial para o estabelecimento de uma intriga cuja resolução é urgente, seja do ponto de vista do protagonista, seja daquele do leitor em "O enfermeiro". Depois do crime do Coronel, o protagonista, o enfermeiro assassino torna-se de repente obssecado pelo tempo do relógio, assinalando sua solidão e sua angústia:

MA, (1884)
 Não cria que esteja fazendo imagens ou estilo; digo-lhe que eu ouvia distintamente umas vozes que me bradavam: assassino! Assassino!
 Tudo o mais estava calado. O mesmo som do relógio, lento, igual e seco, sublinhava o silêncio e a solidão. [...] Estaria pronto a apanhar das mãos do coronel, dez, vinte, cem vezes. Mas nada, nada; tudo calado.

AD, (1911 et 1999)
 Ne croyez pas que je cherche à faire des images ou du style; je vous jure que j'entendais distinctement des voix crier : « Assassin ! Assassin !
 Tout le reste était calme. Le même tic-tac de l'horloge, lent, égal et sec, soulignait ce silence et ma solitude.
 [...] J'étais prêt à m'incliner sous les coups du colonel, dix, vingt, cent fois. Mais rien, rien ;

tout se taisait. (p. 107)

VO (1917)
 Ne croyez pas que je fasse des images ou du style, je vous jure que j'entendis distinctement les voix qui me criaient « assassin ! assassin ! »
 Tout était tranquille dans la maison. Le tic-tac de l'horloge, toujours pareil, lent, égal et sec, accroissait le silence et la solitude. [...] j'étais prêt à me laisser frapper dix, vingt, cent

fois, de la main du colonel. Mais tout se taisait. (p. 120)

PLG (1917)
 J'entendais distinctement des mots de menace : « Assassin ! Assassin ! »
 Tout le reste était calme. Le bruit de l'horloge lent, égal et sec, accentuait le silence et la solitude. [...] J'aurais accepté cent coups de poings du colonel. Mais rien, rien [...]

Notemos imediatamente a primeira surpreendente omissão efetuada por Philéas Lebesgue e Gahisto: eles suprimem a primeira frase que introduz a enunciação de Machado de Assis. Isso produz uma mudança real de ponto de vista, dado que o protagonista, na narrativa, conta sua própria história em seu leito de morte. Assim, o tradutor retira toda a representação da situação e explicita somente os fatos, suprimindo-lhes a ironia do autor no que tange à posição do personagem relatando a um interlocutor-leitor imaginário.

Além do mais, certos elementos são explicitados em VO: "Tout était tranquille dans la maison". Os outros tradutores enunciam somente que "Tout était calme" (em AD e PLG), depois a retomada da calma: "Mais tout se taisait", em VO; já PLG escolheu: "Mais, rien, rien".

Outra alteração visível é quanto aos 'socos': "J'étais prêt à me laisser frapper, dix, vingt, cent fois, de la main du colonel" (VO), enquanto que PLG simplifica apenas a centenas de golpes, sem gradação numérica: "J'aurais accepté cent coups de poings du colonel". Essas supressões, acréscimos, ou mudanças de enunciação mostram aqui a variação das possibilidades de interpretações de um texto original inicial.

Essa representação do crime ocultado lembra ainda o adágio de La Bruyère, de quem Machado é leitor e tradutor: "Si l'homme savait rougir de soi, quels crimes, non seulement cachés, mais publics et connus, ne s'épargnerait-il pas?"¹⁸² É o resumo de "O enfermeiro", com a ressalva de que MA não é moralista, mas irônico. Ele constrói cenas de casos de consciência e de crime oculto para torná-lo derrisório disfarçadamente.

Da mesma forma, em "O espelho", depois da partida dos escravos, no momento da solidão total do personagem Pestanha, o tempo aparece mais uma vez marcando a pulsação da angústia e ritmando a medida da organização dramática dos elementos da narração. Vejamos:

¹⁸² "Se o homem soubesse se envergonhar de si mesmo, de quantos crimes, não apenas os ocultos, mas os públicos e conhecidos, não seríamos poupados?" (trad. nossa) Em *Les caractères*, 151 p. 341 Bibliothèque La Pléiade.

MA (1889)

O irmão do tio Peçanha não voltou nesse dia, nem no outro, nem em toda aquela semana. Minha solidão tomou proporções enormes. Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa. As horas batiam de século a século no velho relógio da sala, cuja pêndula tic-tac, tic-tac, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade.

MLP (1989)

Le frère de l'oncle Peçanha ne réapparut pas ce jour-là, ni le lendemain, et pas davantage de toute la semaine. Jamais les jours ne me semblèrent plus longs, jamais le soleil n'embrasa la terre avec une obstination plus harassante. Les heures, à la vieille horloge dans la grande salle, battaient les siècles, et **le balancier, tic-tac, tic-tac**, me transperçait l'âme intérieure, telle la chiquenaude ininterrompue de l'éternité.

Notemos nesse trecho vários elementos da enunciação: a voz narrativa do protagonista representa a solidão numa ironia extrema, na qual o tempo parece não avançar. Essa própria representação do procedimento narrativo clássico excessivo é uma resposta irônica a esse motivo já visto "tic-tac-tic-tac me transperçait l'âme intérieur, telle une chiquenaude ininterrompue de l'éternité". O sorriso do leitor aumenta à medida que o narrador conta, por um distanciamento progressivo da chave da narrativa. A tradutoda revela completamente esse diálogo ao leitor, por traduções hiperbólicas: "obstination plus harassante » por [obstinação mais cansativa], « transpercer » por [ferir], « la chiquenaude ininterrompue » por [piparote contínuo da eternidade].

Sempre com relação ao tempo enquanto elemento da narrativa representada por um narrador preocupado com a distância, conforme pensamos, eis como no conto "A causa secreta" o narrador evoca esse *topos* literário, fuga mais ligeira:

MA (1889)

Fortunato encareceu a importância do papel, a perda que lhe trazia perda de tempo, é certo, mas o tempo agora era-lhe preciosíssimo.

MLP (1989)

Fortunat fit valoir l'importance du papier, la perte qu'il encourait, perte de temps c'est vrai, mais d'un temps qui était alors très précieux.

Todavia o tempo se torna na tradução "um tempo" e não "o tempo" em geral, como se se tratasse de um tempo da fábula, efeito que torna o suspense mais intenso e reforça a ironia do destino do personagem. Trata-se aqui, novamente, de uma intensificação.

Nossas premissas na pesquisa sobre as traduções de Machado de Assis nos permitiram observar que a forma constante de seus contos, de um ponto de vista estrutural (a conto-teoria e a presença mais ou menos apagada do narrador), se revela da perspectiva da tradução de maneira diferente: às vezes, acentuando certos elementos (pela hipérbole, como vimos: "la femmelette" ou "la petite nature"), ou iluminando e ocultando outros (a enunciação ou a personalização do tempo).

Essa parte consagrada às sistematizações da obra de Machado, que as traduções indicam, confirma a variação nas traduções, como também o distanciamento com o realismo (mais ou menos próximo do fantástico), que na arte da ironia e na presença do narrador na narrativa difere de uma tradução a outra. Depois desse preâmbulo sobre os particularismos da obra de Machado de Assis, passemos agora para a apresentação dos tradutores, ilustrada pela análise das traduções.

II. 2. Em busca dos tradutores de MA

Quem são os tradutores franceses de Machado de Assis? Como seus trabalhos mostram a prosa de Machado de Assis ao leitor francês, a cada vez diferenciada, tanto em razão de suas posições de tradução quanto a seus projetos e éticas? Do ponto de vista metodológico, determinamos especialmente aqui as "zonas textuais problemáticas" e as "zonas textuais" ditas "milagrosas". Haveria interferências, uma contaminação linguística com relação ao original? É a partir dessa perspectiva que nós nos apoiamos para o estudo das traduções, de suas tendências gerais e de seus estudos de modo detalhado.

A posição tradutória se define de acordo com um certo número de parâmetros. Dentre eles, como o tradutor concebe a tradução, como ele a pensa, a fim de propor seu texto, quais são os riscos que podem atingi-las: "l'informité caméléonesque, la liberté capricieuse et la tentation de l'effacement"¹⁸³? A posição linguageira faz dela um *ser-em-língua*, dito de outro modo, "ela revela sua relação íntima com a língua. A natureza dupla designa, de um lado, "ponto de origem" a partir do qual o agir do

¹⁸³ " a infirmitude camaleonesca, a liberdade caprichosa e a tentação do apagamento". (trad. nossa) Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984, p.75.

tradutor tem sentido e pode se desdobrar. Contudo, por outro lado, ela designa aquilo que encerra o tradutor em um círculo de possibilidades limitadas" ¹⁸⁴

Todas essas informações sobre os tradutores nos levam a compreender melhor a questão seguinte: como e por que o tom traduzido de Machado, no começo do século francês, se desdobra?

Esse estudo permite completar a crítica das traduções, suas escolhas e seus posicionamentos. Interessamo-nos aqui pelo perfil dos tradutores, se são profissionais ou não, quais são suas línguas maternas e quais autores eles traduziram. A relação com aqueles que eles traduzem revela também a famosa "biblioteca imaginária" e oferece um leque de escolhas, de suas éticas até as suas posições tradutórias e projetos de tradução. Separemos assim os primeiros tradutores que possuem uma visão etnocêntrica, dos retradutores que priorizam *a priori* o estrangeiro e o respeito pela *letra*.

II. 2.1. Primeiros tradutores de MA: visão etnocêntrica?

Propomos nessa seção contemplar a problematização da clareza da língua na tradução, tendo por inconveniente, nesse caso, suprimir a polissemia. Elaboramos aqui a seguinte hipótese: a tendência à clarificação denunciada por Berman em *L'auberge du lointain ou la traduction à la lettre* e a visão do etnocentrismo ocorreram nas primeiras traduções?

Observemos então as reproduções de certos motivos a partir da confrontação das traduções dos anos 1910 e 1990, partindo primeiramente em busca dos tradutores.

Começemos por Adrien Delpech, o introdutor da obra machadiana, um dos primeiros depois de Philéas Lebesgue, francês que se naturaliza brasileiro em 1891, passando a viver no Rio de Janeiro. Esse detalhe biográfico tem sua relevância na relação estabelecida com a cultura fonte. Professor de sociologia, de literatura de línguas latinas e de francês no Colégio Pedro II, ele ensina na Escola Normal, no Colégio Militar e na Escola Nacional de Música, além de dirigir o *Boletim de la*

¹⁸⁴ Antoine Berman, *Pour une critique de John Donne*. Paris: Gallimard, 1995, p. 34.

Chambre du Commerce e colaborar com várias revistas. Um dos descobridores do romance brasileiro, ele o expõe ao público francês e se dedica tanto à tradução de romances quanto à crítica. Entre suas publicações, encontramos a correspondência de Victor Hugo (*Lettre à Victor Hugo*, em 1885), obras críticas sobre o *Roman brésilien* (1904) e *Petrópolis* (1910), uma antologia de escritores brasileiros. De Machado de Assis, ele traduz principalmente *Quelques contes* (1910) e *Mémoires posthumes de Bras Cubas* (1916). Sua obra, *Roman brésilien, mœurs exotiques* (1904), mostra o quanto ele mantém uma preocupação constante em transmitir ao público francês uma literatura pouco conhecida. Em seu prefácio, assinala com sutileza os motivos e o modo de traduzir Machado, precioso para nossa análise:

J'ai traduit Machado de Assis, c'est-à-dire que j'ai superposé à sa mentalité une autre bienveillante et aussi harmonique que possible avec la sienne. Et c'est le rôle fatal de tout traducteur, essayât-il de faire une traduction juxtalinéaire, en créant même des néologismes à tout bout de champ, comme Chateaubriand dans sa traduction du *Paradis Perdu*. A travers Milton, on retrouve encore Chateaubriand. Plus d'une fois, essayant des mots comme un peintre des couleurs, pour trouver la nuance juste, je me suis souvenu de l'accès de mauvaise humeur de Paul Vence dans *Le Lys rouge* : [...]

Il faudrait d'abord se demander s'il y a des idées absolument concrètes et définies. Toute idée est le prolongement d'une autre, et le commencement non pas d'une série, mais de mille. Une métaphore n'éclaire pas seulement l'idée où on la projette, pas plus qu'une page, le navire vers lequel on dirige ses rayons. Et, en présence des faits et des peintures, pouvons-nous réagir à notre façon ?¹⁸⁵

Adrien Delpech é, *a priori*, como ele se apresenta em sua introdução, um tradutor que, com finalidade estética, "adere" ao texto. Quando ele se refere à harmonia da "mentalidade", não se trata de estética, mas sim de ética. Ele evoca ainda o papel do tradutor, que poderia remeter aquilo que diz Walter Benjamin e a

¹⁸⁵Eu traduzi Machado de Assis, quer dizer que eu sobrepos a sua mentalidade uma outra indulgente e o mais harmônica possível com a sua. É o papel fatal de todo tradutor, tentar fazer uma tradução justalinear, criando até mesmo neologismos o tempo todo, como Chateaubriand. Mais de uma vez, tentar palavras como o faz um pintor com as cores, a fim de encontrar a nuance perfeita, e isso me fez recordar o acesso de mau humor de Paul Vence em *Le lys rouge*: (...)

Primeiramente seria preciso se perguntar se há ideias absolutamente concretas e definidas. Toda ideia é o prolongamento de outra, e o começo não de uma série, mas de mil. Uma metáfora não esclarece somente a ideia onde a projetamos, não mais que uma página, o navio para o qual dirigimos seus raios. E, na presença dos fatos e das pinturas, podemos reagir do nosso próprio modo? (Trad. nossa). Adrien Delpech, in *Quelques contes*. Paris : Frères Garnier, 1911.

tarefa do tradutor, além da correspondência das línguas que a tradução deve permitir. O "justalinear" remete à tradução palavra por palavra e se opõe à literalidade. Chateaubriand, quando traduz Milton, se diz adepto da literalidade, pois ele afirma seu estilo, qualificado de "concis dans la forme, indifférent au style pompeux, et rebelle à la grandiloquence"¹⁸⁶, que ele indica no prefácio.

O comentário do tradutor Adrien Delpech sobre Machado de Assis e sobre sua maneira de traduzir mostra como ele valoriza em primeiro lugar a "transparência literal", recriando a "mentalidade" do texto, ou seja, o espírito do texto. Para aderir ao texto, ele se refere à harmonia da mentalidade e a embeleza. Esse prefácio que versa sobre a tradução apresenta um interesse enorme na análise do projeto de tradução. Adrien Delpech revela Machado de Assis ao público francês da seguinte maneira:

[...] un homme mince, effacé, qui se renfermait dans un cercle d'amis et n'avait point le don de la parole, étant né bègue, il contemplait, à travers son lorgnon à minces cercles d'or, toutes les manifestations de l'âme humaine, avec une indicible satisfaction. Laideur ou beauté, infirmités morales ou saines manifestations d'équilibre, tout était pour lui matière à étude et à dilettantisme.¹⁸⁷

Passemos ao segundo tradutor, Philéas Lebesgue. Crítico literário, colabora regularmente durante mais de 45 anos (de 1896 a 1940) para a revista *Mercure de France* na área das Letras portuguesas, gregas, iugoslavas e brasileiras. Autodidata, filho de agricultor, atividade que exerce paralelamente a seu trabalho intelectual, é chamado de "Virgílio picardo", devido aos poemas que escreveu sobre a Picardia. Em 1939, escreve um drama lírico *Dieu et démon*. Foi também homem político local, prefeito de sua cidade em Neuville durante mais de 39 anos, militante laico e druida entusiasta, dominando a língua bretã. Escreve ainda vários livros esotéricos.¹⁸⁸ Correspondente da revista *Águia* e de outras publicações culturais portuguesas e

¹⁸⁶ "conciso na forma, indiferente ao estilo pomposo, e rebelde em relação à grandiloquência" (trad. nossa), dans John Milton : *Le Paradis perdu*, traduit et présenté par Chateaubriand, Paris, Belin, collection « Littérature et politique », 1990.

¹⁸⁷ "um homem magro, apagado, que se encerrava num círculo de amigos e não tinha de modo algum o dom da fala, tendo nascido gago; ele contemplava, através de seus óculos de aros finos de ouro, todas as manifestações da alma humana, com uma indizível satisfação. Feiura ou beleza, enfermidades morais ou sãs manifestações de equilíbrio, tudo era para ele matéria de estudo e dilettantismo" (trad. nossa) Op. cit., p.10.

¹⁸⁸ Entre seus livros esotéricos, assinalamos o *Sous le chêne des druides*, publicado em 1931. Em língua picarda, destacamos o *Ein acoutant l'Cloque de l'Toussaint*.

brasileiras, traduz principalmente José de Alencar e Machado de Assis. Lusófilo, sonha com a unificação da cultura portuguesa e brasileira, total artifício, enquanto se considera a história e a literatura independentemente, mesmo que haja uma filiação comum. Além disso, ele escreve um ensaio sobre a formação do gosto francês¹⁸⁹, detalhe bastante relevante para nossa análise. Ele traduz especialmente romances de língua espanhola, *L'évangile de l'amour* de Gomez Carillo e *A travers champs* de Lascaux, em 1952. Morre quase no esquecimento em 1958, apesar de ter deixado uma obra importante, constituída sobretudo de traduções. No livro *Philéas Lebesgue, um brasilianista*, o brasileiro Cláudio Veiga presta homenagem a esse tradutor talentoso que dedica sua vida à tradução e à terra.

Na primeira leitura da conto "O enfermeiro", a tradução de Philéas Lebesgue possui um caráter mais livre e literário. Com seu colaborador belga Pierre-Manuel Gahisto¹⁹⁰, ele realiza um trabalho a quatro mãos ou, digamos, "a duas cabeças". Seu parceiro também é tradutor poliglota do italiano, do espanhol, português e do grego moderno.

Essa rápida biografia faz de Philéas Lebesgue um personagem surpreendente, pioneiro em ter levado a cultura lusófona para a França. Com efeito, não é um simples tradutor, pois ele efetua um trabalho formidável de crítica literária. Ele assina seus artigos sob os pseudônimos "Démétrius Astériotis" e "Lioubou Sokolovitchi". Grande admirador de Aquilino Ribeiro, é marcado, em sua juventude, pelo simbolismo e por Victor Hugo, cuja correspondência ele traduz.

À luz de suas escolhas de publicação, de seu perfil intelectual de linguista, crítico e escritor, também nos é dado indícios de avaliação sobre o tipo de tradução que Philéas Lebesgue realizou. Eis aqui um comentário de Anatole France sobre as traduções de Lebesgue e Gahisto da obra de Machado de Assis, bem esclarecedor:

Grâce à Luiz Annibal Falcão qui a cherché à adapter chaque texte plutôt qu'à le traduire, et grâce aussi à M. Manuel Gahisto, qui s'est particulièrement intéressé au

¹⁸⁹ Philéas Lebesgue, *Aux Fenêtres de France: Essai sur la Formation du Goût Français*, Paris: Éd. Garniers, 1906.

¹⁹⁰ Também chamado de Paul Tristan Coolen, belga, ele colabora nas revistas *Le Beffroi*, *La Province*, *La Revue d'Amérique Latine*, traduz do português três outros romances: *Le Mulâtre*, *Macambira* (1920) e *Janna et Joel* (1928), além de um romance do italiano chamado *Vierge Créole*, de G. Beccari (1920).

texte de « Page relue », les lecteurs français pourront prendre un premier contact avec des auteurs dont l'œuvre, nous l'espérons, ne décevra pas.¹⁹¹

De fato, a mão desse tradutor deixa uma marca pessoal na interpretação de Machado em 1911. É evidente que o contexto literário da época influencia e altera a leitura e a recepção do prosador brasileiro. Cuidadoso com o público francês, ele realiza várias distorções do texto e o "lustra" a sua maneira. No romance *Iracema* de Alencar, como o mostra Marie-Hélène Torres¹⁹², ele corta as frases longas demais de modo sistemático, censura as passagens eróticas (o despir-se da heroína) ou aquelas julgadas imorais ou obscenas nos contos de Coelho Neto tal como *O rei negro*, como o assinala Jean-Michel Massa¹⁹³. Observemos o trecho:

¹⁹¹ "Graças à Luiz Annibal Falcão que procurou adaptar cada texto, mais do que traduzi-lo, e graças igualmente a M. Manuel Gahisto que se interessou particularmente pelo texto de "Page relue", os leitores franceses poderão ter um primeiro contato com autores cuja obra, assim esperamos, não irá decepcionar." (trad. nossa) Victor Orban, *Machado de Assis, son œuvre littéraire*, Prefácio de Anatole France. Paris: Éd. Garnier, 1917, p. 19.

¹⁹² Marie-Hélène Torres, *Variations sur l'étranger dans les lettres ; cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Aras : Collection traductologie Artois Presses Université, 2004.

¹⁹³ Cf. Jean-Michel Massa, « Iracema en Picardie », em *Nouvelles Etudes Portugaises et Brésiliennes*, Travaux de l'Université de Haute Bretagne, p. 31-35.

Iracema, Alencar (1865)
O cristão repeliu do seio
a virgem indiana. Ele não
deixará o rasto da
desgraça na cabana
hospedeira. Cerra os
olhos para não ver; e
enche sua alma com o
nome e a veneração de
seu Deus;
- Cristo !... Cristo!...

PL (1928)
Le jeune Portugais
repousse la vierge
indienne. Il ne laissera
point la trace du malheur
dans la cabane
hospitalière. **Il ferme les
yeux pour ne pas voir,
et l'enseignement de sa
mère remonte à son
âme.**

IOD (1985)
Le chrétien repoussa loin
de son sein la vierge
indienne. Il ne laissera
pas de trace de malheur
dans la hutte hospitalière.
Il ferme les yeux pour ne
pas voir ; et il remplit son
âme du nom et de la
vénération de son Dieu ;
Christ !... Christ !...

As alterações na tradução de PL se explicam, segundo este último, pelo desejo de adaptação para um público infantil, já que uma das coleções acaba sendo destinada ao público jovem. Outras vezes, elas são o reflexo da posição ideológica do tradutor, dado que Philéas Lebesgue motra ser um "republicano-ateu", laicizando o texto e substituindo "cristão" por "o Português" e "Cristo, Cristo" pela proposição "Il murmure des paroles de religion", que vão explicitar e distanciar o narrador, tornando-o laico.

Com efeito, ele faz uma adaptação também de acordo com uma época em que os tradutores mais adaptam que traduzem, omitindo, por exemplo, passagens amorosas ou que sugiram erotismo, operando, por um lado, uma censura; por outro, impondo um olhar etnocêntrico. Quando ele suprime a parte da frase "a veneração de seu Deus" e a substitui por "l'enseignement de sa mère", o tradutor elimina a distância da cultura portuguesa, projetada também no texto original do ponto de vista da índia *Iracema*. O segundo elemento que deforma, na origem dessas censuras, se revelam quando ele substitui frequentemente "Virgem" por "jeune fille". Essa interpretação de Lebesgue prova mais uma vez o quanto ele adapta os textos, quer se tratem de Machado de Assis ou de José de Alencar.

Antes de avançar na análise das traduções, passemos à apresentação do quarto tradutor de "L'infirmier" – e da terceira tradução realizada por Victor Orban em 1917 – já que consideramos a dupla de tradutores Lebesgue-Gahisto como dois tradutores que propõem a segunda versão.

Orban encoraja a difusão da literatura brasileira na França, traduzindo os textos escolhidos em *Anthologie française des écrivains brésiliens*, em 1910, e uma obra sobre a literatura brasileira em 1914, que reúne prosadores e poetas desde as

"origens" até nossos dias¹⁹⁴, ou seja, de Gabriel Soares de Sousa, de 1560 aproximadamente, a Oswaldo Cruz em 1900. Essa obra é republicada em 1914 tendo como título *Littérature brésilienne*, com uma seleção de poesias e de romances acompanhados de observações de caráter histórico, literário e até mesmo jurídico.

Mais tarde, em 1922, ele participa também da obra intitulada *La Poésie brésilienne*¹⁹⁵, introduzindo a presença brasileira na revista *Jeune Belgique* de 1981 a 1983. Ele escreve ainda um artigo sobre uma brasileira, hoje pouco conhecida, Zalina Rolim. Autor de *L'Orient et les tropiques*, colabora na revista belga *L'Echo* numa seção dedicada à poesia e que ele "abre" por um soneto, colocando em versos *Aziyadé* de Pierre Loti, com prefácio de André Chevillon em 1925, e traduz uma obra dedicada a Joaquim Nabuco e poemas de Edgar Allan Poe (*Marginalia*) em um livro consagrado a seus poemas, contos e ensaios, com uma introdução de Charles Baudelaire.¹⁹⁶

Voltemos à obra sobre a qual fixamos nosso interesse – na qual foi publicada a tradução de "O enfermeiro" em 1917, conto inserida no *corpus* que estudamos. Orban presta aí uma homenagem a Machado de Assis, sendo um livro comemorativo após um evento que ocorreu na Sorbonne em 1909, com Antole France, Oliveira Lima e Victor Orban, sob o nome de "Fête de l'intellectualité brésilienne" (Festa da intelectualidade brasileira), um ano depois da morte de Machado de Assis, já mencionada no capítulo anterior,

En composant ses livres, il n'avait nul souci d'étonner, il se montrait également dédaigneux des effets faciles et des ressources ordinaires, des dénouements laborieux

¹⁹⁴ Paris: Éditions Garnier frères, s.d. 336 pgs, edição esgotada no momento. Segunda edição revista e aumentada com o título: *Littérature brésilienne*. Frontispício de Antonio Parreiras, prefácio de Manoel de Oliveira Lima, nota de Antonio Parreiras e Mário de Pimentel. Paris: Éd. Garnier Frères, 1914, XI-528 pgs, também esgotada, contém obras de Gabriel Soares de Sousa (v.1540-1592) a Oswaldo Cruz (1872-1917).

¹⁹⁵ Paris, Éditions Garnier frères, 1922, esgotada. Contém uma seleção de textos de Bento Teixeira Pinto (v.1550-1600) à Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975), prefaciado por Mário de Pimentel Brandão.

¹⁹⁶ *The Choice Works of Edgar Allan Poe: Poems, Stories, Essays*. s.d. Introdução de Charles Baudelaire. London: Chatto & Windus; Edgar A. Poe; *Poèmes Complets*; Scènes de Politician; *Le Principe Poétique*; *Marginalia*. s.d. Tradução inédita de Victor Orban. Nota biográfica e bibliografia de por Alphonse Séché. Bibliothèque des Poètes Français et Étrangers. Paris: Louis-Michaud; *Crime and Detection: Selected Stories*. 1926. Introdução de E. M. Wrong. Oxford: The University Press.

et des intrigues compliquées. Son idéal était fait de simplicité et de vérité. Il s'appliquait sans cesse à l'exactitude.¹⁹⁷

Os traços de simplicidade e verdade são as marcas reivindicadas por Orban para traduzir Machado de Assis e esse comentário constitui seu projeto de tradução.

Victor Orban analisa a conto escolhida da maneira seguinte:

Dans l'un de ses contes, « L'infirmier », il réussit sans pittoresque déplacé, sans allusion au milieu extérieur, sans aucune description, à nous rendre, aussi bien qu'Euclides da Cunha avec tout son style baroque, l'opposition entre le sertão du littoral. Cette opposition se manifeste par le changement du comportement du héros, au fur et à mesure qu'il quitte la zone urbaine pour s'enfoncer dans l'intérieur de l'État. La folie croît avec le changement de milieu, dans une espèce de sourde angoisse, qui se termine par le crime.¹⁹⁸

Victor Orban aborda aqui as questões temáticas (loucura, crime) e estilísticas (sem descrição psicológica, próxima do naturalismo). Se comparamos a apresentação de Machado seis anos antes, no prefácio de Adrien Delpech da tradução da coletânea de contos em 1910, a dimensão histórica é valorizada pelo tradutor e se reflete notadamente na recepção de Machado na França. Assim, AD declara:

[...] les personnages de Machado de Assis sont non seulement Brésiliens, mais des Brésiliens du temps de l'Empire contemporains du marquis d'Abrantès et de Maranguape. [...] Les antithèses et les contrastes se présentent naturellement sous sa plume, comme dans la vie. Ils ne sont ni recherchés, ni forcés. Ils naissent souvent de l'éternel optimisme ancré au cœur de l'homme, en opposition aux rigueurs aveugles de l'existence, et d'une façon générale de l'instabilité de nos idées et de leur discordance des faits.¹⁹⁹

¹⁹⁷ "Ao compor seus livros, ele não tinha preocupação alguma em surpreender, ele se mostrava igualmente desdenhoso quanto aos efeitos fáceis e recursos ordinários, desenlaces trabalhosos e intrigas complicadas. Seu ideal era feito de simplicidade e verdade. Ele se buscava constantemente a exatidão". (trad. nossa) Em Victor Orban, *Machado de Assis, son oeuvre littéraire*. Paris: Ed. Garnier Frères, 1917.

¹⁹⁸ "Em um de seus contos, "O enfermeiro", ele consegue, sem inconveniente pitoresco, sem alusão ao meio exterior, sem nenhuma descrição, nos dar, como Euclides da Cunha com todo seu estilo barroco, a oposição entre o sertão e o litoral. Essa oposição se manifesta pela mudança de comportamento do herói, à medida que ele abandona a zona urbana para mergulhar no interior do estado. A loucura aumenta com a mudança de ambiente, em um espécie de angústia surda, que termina no crime." Victor Orban, op. Cit, p. 15.

¹⁹⁹ "(...) os personagens de Machado de Assis são não apenas brasileiros, mas brasileiros do tempo do império, contemporâneos do marquês de Abrantes e de Maranguape. (...) As antíteses e contrastes se apresentam naturalmente em sua escrita e na vida. Eles não são buscados nem forçados. Eles nascem frequentemente do eterno otimismo ancorado no coração do homem, em oposição aos rigores cegos da existência, e de um modo geral, da instabilidade de nossas ideias e das discordâncias com os fatos." (trad. nossa). Adrien Delpech, no prefácio de *Quelques contes de Machado de Assis*. Paris : Editions Garnier, 1911, p. 19.

Ele insiste na cor local, no aspecto histórico dos contos e a presença do Brasil nas narrativas. Eis agora "L'infirmier" contada por Adrien Delpech, seu primeiro tradutor:

Et puis, le hasard a ses ironies : dans un moment de rage, et aussi pour se défendre, un infirmier serre un peu trop à la gorge le malade atrabilaire qui lui est confié et qui meurt sous l'étreinte. On ouvre le testament, c'est le meurtrier qui hérite. Il a d'abord quelques scrupules : on en aurait à moins. Mais que de bonnes raisons il trouve pour se justifier ; le voilà jouissant de la considération publique et de l'argent du défunt. Et rien de cela n'est poussé trop au noir. La vie n'est-elle pas tout en demi-teintes ?²⁰⁰

O contexto histórico da escrita se mostra importante. Em nenhuma das traduções é retranscrito que se trata da Corte do Império português, então presente no Rio, mas sim é mencionado apenas como Rio. A França e o Brasil poderiam se aproximar numa relação de colonização, visto que é dito, conforme os arquivos do Diep, que Jean Cousin teria chegado quatro anos antes de Cristóvão Colombo e que a tentativa de estabelecer uma França Antártica existira²⁰¹. Esse detalhe poderia ser percebido por meio da tradução. Observemos um pequeno trecho da tradução de "L'infirmier", antes de o personagem chegar na propriedade do Coronel.

²⁰⁰ "Então, o acaso tem suas ironias: em um momento de raiva, e também para se defender, um enfermeiro aperta demais o pescoço do doente melancólico que lhe é confiado e que morre sufocado. Abre-se o testamento, é o assassino o herdeiro. Em princípio, ele tem algum escrúpulo: nos teríamos menos. Porém, boas razões ele encontra para se justificar; ei-lo gozando do respeito público e do dinheiro do defunto. E nada disso é mostrado de forma carregada. A vida não é, ela própria, cheia de nuances?" (trad. Nossa) Op. Cit., p. 23.

²⁰¹ Lembremos de passagem da França Antártica em 1504, e sua tentativa colonial de criação de um território francês. Em 1555, os portugueses destroem a colônia francesa, enquanto Binot Paulmier de Gonneville instala uma colônia francesa na Ilha do Governador, no Rio. Em 1560, eclode uma guerra de religiões. Em 1612, a expedição nobre das armas religiosas cria a França equinocial em São Luiz do Maranhão. Dois séculos mais tarde, expedições de pintores, escultores, arquitetos, engenheiros, cozinheiros e professores de música chegam ao Rio.

MA (1889) Vim à corte despedir-me de um irmão , e segui para a vila .	AD (1910) J'allai à Rio prendre congé d'un mien frère , et je me rendis au village .	PLG (1911) Je passai voir mon frère à Rio et je partis .	VO (1917) Je me rendis d'abord à Rio pour prendre congé d'un frère et me rendit dans la petite ville de l'intérieur .	AD (1999) J'allai à Rio prendre congé de mon frère , et de là je me rendis au village .
--	--	---	---	--

"A corte" é sempre traduzida por "Rio", por isso, perde seu sentido histórico. Tratar-se-ia de uma explicitação do tradutor, ou uma clarificação a serviço de uma recepção melhor do leitor francês do século XX. Lebesgue apresenta uma tradução mais concisa, elíptica, com a omissão da "vila", enquanto que Orban se estende mais e alonga a frase, explicitando, por exemplo, "qui habitait la capitale" por "Rio", "petite ville de l'intérieur" por "vila". A tradução de Delpech seria então a mais fiel.

Sempre no mesmo sentido, a expressão sofisticada "un frère mien", que inverte o pronome possessivo, da edição de 1910, se torna "mon frère" na edição mais recente, bem mais comum e acessível. Um acentua o aspecto histórico, o fato de que existia uma Corte portuguesa, enquanto os outros o omitem. Existem outros detalhes que mostram essa relação com a colonização nos tradutores que nós estudaremos mais adiante.

Fechemos então a parte sobre a ilustração e apresentações dos tradutores do início do século e continuemos nossa apresentação analítica dos tradutores de Machado. Magalhães Júnior critica duramente as primeiras traduções de Adrien Delpech: " E é assim que três anos após a morte de Machado, os irmãos Garnier honraram a memória com a difusão, em péssimo francês, das maiores obras".²⁰² Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Magalhães Júnior condena também a supressão do capítulo 130 que fala do livro, liberdade excessiva e injustificada, intercalada com o 129º capítulo, bagunçando, desse modo, a numeração, deslocada até o fim, tendo por totalidade 159 capítulos ao invés de 160, o que significa uma mudança estrutural.

²⁰² R. Magalhães Júnior, *Machado de Assis, vida e obra*, vol.1. Rio de Janeiro : Ed. Record, p. 172-180.

No conto "L'infirmier", um primeiro elemento interpela o leitor no início da tradução: a introdução da ação se divide em uma dupla dimensão temporal, o tempo da narrativa e o dos eventos anteriores narrados. A história dispõe de um personagem que conta uma história para um leitor.

Destarte, o exemplo de "L'infirmier" mostra as variantes e as "zonas de sombra", apesar do desejo de clareza e de embelezamento dos tradutores. Vejamos o *incipit* em língua portuguesa²⁰³ e em suas diferentes traduções francesas.

MA (1896)

Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860 pode entrar numa página de livro? Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes da minha morte. Não esperará, pode ser que oito dias, se não for menos; estou desenganado.

Olhe, eu podia mesmo contar-lhe a minha vida inteira, em que há coisas interessantes, mas para isso era preciso tempo, ânimo e papel, e eu só tenho papel [...] pediu-me um documento humano, eis-lo aqui. Não me peça também o império do Grão Mongol, nem a fotografia dos Macabéus; peça, porém, os meus sapatos de defunto e não os dou a ninguém mais.

Já sabe que foi em 1860. No ano interior, ali pelo mês de agosto, tendo eu quarenta dois anos, fiz- teólogo – quero dizer, copiava os estudos de teologia de um padre de Niterói [...] (p.145)

²⁰³ Machado de Assis, "O enfermeiro", Seleção de Domicio Proença Filho, Ed. Global, 2004, p. 143.

AD (1910 et 1997)

Vraiment, vous trouvez que le récit de ce qui m'est arrivé en 1860 mérite d'être imprimé ? Soit, mais à une condition : c'est que cette aventure ne sera divulguée qu'après ma mort. Vous n'attendrez pas longtemps, huit jours au plus : moins sans doute, car je suis condamné.

J'aurais certainement pu vous narrer ma vie tout entière, car il y a d'autres faits intéressants ; mais il faudrait du temps, du courage et du papier ; et je n'ai que du papier [...] Vous m'avez demandé un document humain, le voici. Ne me demandez point par-dessus le marché l'empire du Grand-Mongol, ni la photographie des Macchabées ; mais demandez-moi, si vous voulez, mes souliers de défunt, et je ne les léguerai à personne d'autre. [...]

Vous savez déjà que cela se passa en 1860. L'année d'avant, vers le mois d'août, ayant alors quarante-deux ans, je me fis théologien, c'est-à-dire que je copiais les œuvres de théologie d'un prêtre de Niteroi.
(p. 102)

PLG (1911)

Vous savez que l'événement se passa en 1860. L'année avant, vers août. – Je venais d'avoir mes quarante-deux ans, - je m'étais fait théologien, c'est-à-dire que je copiais les études de théologie. D'un Père de Nitheroy.
p.15

VO (1917)

Alors, vraiment, il vous semble que ce qui m'est arrivé en 1860 peut fournir la matière d'un conte? Soit. Je vais narrer mon aventure, mais à l'unique condition que vous ne la divulguez pas avant ma mort. Vous n'attendrez pas longtemps, huit jours au plus; je suis condamné. J'aurais pu vous faire le récit de ma vie entière et de beaucoup d'autres faits intéressants ; mais pour cela il faudrait du temps, du courage et du papier. Or, le papier seul ne me fait pas défaut [...] Vous m'avez demandé un document humain, le voici. Ne me demandez ni l'empire du Grand Mongol, ni la photographie des Macchabées; mais demandez-moi, si vous voulez, mes souliers de défunt, et je vous léguerai à vous Seul et à personne d'autre.

Vous savez déjà que cela se passa en 1860. L'année précédente, vers le mois d'août, à l'âge de quarante-deux ans, j'étais devenu théologien, c'est-à-dire que je copiais les œuvres de théologie d'un prêtre de Niteroy.
(p.110)

O tradutor Philéas Lebesgue, o segundo tradutor do conto "L'infirmier", opera modificações aqui e de maneira sistemática, traduzindo de maneira livre e pessoal o *incipit* e o fim, mostrando pouco interesse pela estrutura do texto original. Em um primeiro olhar, de modo surpreendente, a introdução do texto que acabamos de citar,

na tradução de Lebesgue e Gahisto, foi suprimida. Philéas e Gahisto apagam os dois parágrafos iniciais do texto original e, por isso, diminuem a qualidade enunciativa, própria de Machado e que constitui seu estilo.

Philéas Lebesgue parece interessado sobretudo pela "beleza" da língua e não se preocupa de modo algum com a "fidelidade", ele traduz livremente. Esse aspecto confirma que, na qualidade de tradutor, poderíamos vinculá-lo às tendências das *Belles Infidèles*, herdeiro da idade clássica, citados no primeiro capítulo teórico.

Da mesma maneira, a última frase da tradução de Lebesgue-Gahisto "Adieu, mon cher Monsieur" não aparece.

MA (1896)

Adeus, meu caro senhor. Se achar esses apontamentos vale alguma coisa, pague-me também com um túmulo de mármore, ao qual ará por epitáfio esta emenda que faço aqui ao divino serão da montanha: Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados. (p.150)

PLG (1911)

Si les confidences valent quelque chose, payez-moi aussi d'un tombeau de marbre, et mettez-y en épitaphe cette adaptation du divin sermon : "Bienheureux ceux qui héritent, parce qu'ils seront récompensés."
(p. 37)

A supressão dessa introdução é um sinal comum da época e dos preceitos das *Belles Infidèles*. O gosto clássico por uma traição ou "liberdade" face ao texto original permanece em favor de seu enobrecimento. De certa maneira, ele efetua uma adaptação ou certa criação do conto, pois ele acrescenta distintos elementos narrativos a serviço de uma língua bem acabada e elegante a qualquer preço. Nessa tradução de Lebesgue e Gahisto, a representação de Machado desaparece. Philéas Lebesgue desdobra com liberdade e desenvoltura seu posicionamento concernente ao texto – as regras do jogo – e, como consequência, seu projeto de tradução é alterado. Como explicar tal corte do texto? Várias hipóteses são possíveis: uma ligada ao contexto de tradução (o início do século XX), o que explica a liberdade tomada no estilo; a outra, ligada ao suporte, a revista que aguentaria mais facilmente as modificações de ordem estrutural, todavia, isso também não se afasta de um traço distintivo do tradutor.

Observemos outra "deformação" de Lebesgue em "L'infirmier" na qual, mais uma vez, ele modifica a composição do conto. Essa passagem é tirada do momento em que Procópio fica sabendo da carta de herança do velho coronel.

Assim, a leitura, às vezes posta em torno da estrutura do conto em Machado, chega a se tornar praticamente da ordem de uma investigação policial, como já assinalamos na seção precedente. O trecho mostra ainda o momento que sucede a recepção da carta de herança do patrão do protagonista – que ele acaba de assassinar -, e revela seus escrúpulos em aceitar a fortuna.

MA (1896)
Assim por ironia da sorte, os bens do coronel vinham parar à minhas mãos. Cogitei em recusar a herança. Parecia-me odioso receber um vintém do tal espólio;era pior do que fazer-me esbirro alugado. Pensei nisso três dias, e esbarrava sempre na consideração de que a recusa podia fazer desconfiar alguma coisa. Nos fim dos três dias, assentei num meio-termo; receberia a herança e dá-la-ia toda, aos bocados e às escondidas. Não eram só escrúpulos; era também o modo de resgatar o crime por um ato de virtude; pareceu-me que ficava assim de contas saldadas.

AD (1910 / 1997)
Ainsi, par l'ironie du sort, les biens du colonel allaient passer dans mes mains. Je songeai d'abord à refuser l'héritage. Il me paraissait odieux de recevoir un sou d'un tel legs, c'était pis que de me faire espion à gage. Je méditai pendant trois jours. Mais je me heurtai à la considération que mon refus pourrait faire naître des soupçons. Au bout de ces trois jours, je m'arrêtai un moyen terme : j'accepterais l'héritage, et je le distribuerais peu à peu, en cachette. Ce n'était pas seulement scrupule de ma part, c'était encore un moyen de racheter un crime par un acte de vertu. Il me sembla qu'ainsi mes comptes seraient en règle.

PL (1911)
Je pensais refuser l'héritage. Autant **eût valu être un spadassin rétribué.** Trois jours je méditai : refuser l'héritage eût provoqué de singulières suppositions ; d'ailleurs, on peut racheter le crime par la bienfaisance ; je pourrais m'acquitter ainsi.

VO (1917)
Mais par une étrange ironie du sort, c'est à moi que revenaient tous ses biens. Je songeai d'abord à refuser l'héritage. Il me semblait odieux de recevoir un sou de ce legs ; n'était-ce pas toucher la prime d'un assassinat ? Cette pensée m'obséda pendant trois jours ;mais je me heurtai de plus en plus à cette considération : que mon refus ne manquerait pas d'éveiller quelques soupçons. Enfin, je m'avisai d'un moyen terme : j'accepterais l'héritage et je le distribuerais par petites sommes, en cachette. Ce n'était pas seulement scrupule de ma part, c'était aussi le désir de racheter mon crime par un acte de vertu ; et ce n'était pas l'unique moyen de recouvrer ma tranquillité.

Phileás Lebesgue sintetiza o parágrafo. Aquilo que A. Delpech escreve em oito linhas, ele condensa em três, tornando gritante sua adaptação: mais que elíptica, ele suprime partes necessárias ao texto original. As modificações são mais que estruturais, haja vista que mostra posições de ordem ideológica. Por essa razão, afirmamos que Lebesgue realiza adaptações dos contos de Machado.

Agora passemos à análise de algumas problemáticas específicas das traduções. Chama nossa atenção um elemento que se opõe a pretendida clareza da língua

francesa, hipótese colocada no primeiro capítulo. Para traduzir a palavra "escravo", realidade da época de Machado de Assis, todos os tradutores franceses utilizam um termo mais fraco como "domestique" ou "serviteur", eufemismos que visam a atenuar a realidade histórica. O problema se vincula à questão do politicamente correto e de certa censura da própria língua e da ideologia francesa democrática. Observemos uma passagem de "L'infirmier", depois que Procópio assassinou o coronel.

MA (1896) Em seguida, chamei um escravo , disse- lhe que o coronel amanhecera morto; mandei recado ao vigário e ao médico. (p. 133)	AD (1910 et 1997) Ensuite, j'appelai un domestique , je lui dis que le colonel était mort subitement pendant la nuit et l'envoyai chercher le vicaire et le médecin. (p. 143)	PL (1911) Ensuite, j'appelai un domestique , je lui dis que le colonel était mort et l'envoyai chercher un vicaire et un médecin. (p. 154)	VO (1914) Ensuite, j'appelai un serviteur et je lui dis tout bas que le colonel était mort vers le matin ; je l'envoyai avertir le vicaire et le médecin. (p. 103)
---	---	---	--

A prática do mercado de escravos no Brasil existe legamente até 1888, perdurando mesmo depois de sua abolição com a Lei Áurea.²⁰⁴ O tradutor francês do início do século XX deforma a realidade para não utilizar certas palavras que se tornaram "proibidas" aos olhos do leitor francês mais contemporâneo. Ou seja, a escravidão remete a uma forma de culpabilidade do país colonizador francês com relação a sua própria história. Destaquemos que na última tradução de 1997, "escravo" ainda é traduzido por "domestique". Porém, pode-se notar que na tradução do conto "O espelho" de Maryvonne Lapouge-Pettorelli, a palavra é traduzida mais de acordo por "esclaves".

²⁰⁴ Na época precedente ao momento da ação de "O enfermeiro" (1840), de 1821 a 1830, a cada ano, 43.000 africanos chegam aos portos brasileiros, enquanto que a entrada de portugueses não passava de 1.000 pessoas por ano. Esse número se desdobra nas décadas seguintes, até atingir 37.000 desembarques de africanos em 1850. É o momento do "medo da africanização". Na mesma época da abolição da escravatura na Europa, surgem as primeiras teorias racistas fundadas na biologia. Na Europa, no fim do século XVIII, uma lei datada de 1763 proíbe os casamentos interracialis e a entrada de negros. Em 1815, o ministro Arago assina uma lei de abolição da escravatura. E é apenas em 1849 que François Auguste Biard decreta a abolição dessa prática.

Os trechos seguintes são dos contos "O espelho" e "O enfermeiro" traduzidos por M. Lapouge-Pettorelli, primeiramente no momento em que Jacobina se entrega ao domínio de sua tia, no campo, com um empregado; no segundo momento, em que o personagem se encontra sozinho, acompanhado de alguns escravos. Vejamos as traduções nesses dois casos:

MA (1889)

Fui, acompanhado de um **pajem**, que daí a dias tornou à vila, porque a tia Marcolina, apenas me pilhou no sítio, escreveu à minha mãe dizendo que não soltava antes de um mês.

MA (1889)

Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns **espíritos boçais**. O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil. Os **escravos** punham uma nota de humildade nas suas cortesias, que de certa maneira compensava a afeição dos parentes e a intimidade domestica interrompida.

MLP (1999)

J'y allai à cheval, en compagnie d'un **domestique**, lequel rentra en ville quelques jours plus tard, car la tante Marcolina, à peine eus-je posé le pied sur ses terres, écrivit à ma mère pour dire qu'elle ne me libérerait pas, au juste, avant un mois.

esclaves noirs. A leurs marques de politesse les **esclaves** joignaient une note d'humilité, qui compensait d'une certaine manière l'affection de la tante et de l'oncle, et l'intimité domestique interrompue.

MLP (1999)

C'était l'âme extérieure qui rapetissait ; elle était maintenant réduite aux dimensions de l'esprit rustre de quelques

O "domestique" ou o "esclave"²⁰⁵, designação ainda diferente do "pajem", é uma pessoa que acompanha alguém a pé ou a cavalo, conforme a definição do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. A palavra "pajem" procede do francês "page" que, por extensão, designa no Brasil o empregado, enquanto que o doméstico designa unicamente a pessoa que se dedica às tarefas da casa.

Constatar essas variações na ideologia das traduções prova que a época influi sobre a mesma. Como o é traduzir a condição feminina, por exemplo, ou ainda a escravidão no Brasil, traduzida com pudor ou culpabilização, e com certo teor de denúncia na ideologia dominante contemporânea na França.

Depois da apresentação dos primeiros tradutores de MA (Adrien Delpech, Philéas Lebesgue e Gahisto e ainda Victor Orban), passemos aos tradutores franceses mais contemporâneos.

²⁰⁵ Destacamos também que no conto "O enfermeiro", o personagem principal possui o nome do porto onde os escravos desembarcavam no Rio, Procópio Vallongo. O autor tem, assim, a intenção de fazer referência ao escravo e emprega uma metonímia ao denominar seu personagem.

Capítulo III – Análise das traduções francesas de Guimarães Rosa

Se Machado descreve as ruas do Rio, sugere seus subúrbios com uma tela de fundo sociológica, Rosa explora o sertão para inventar um mundo alegórico que, em conformidade com o teor religioso e a tradição arcaica, justifica um mundo habitado por personagens particulares.

MA revela-se um grande analista da vida urbana carioca; GR, quanto a ele, possui inúmeros blocos de anotações nos quais ele relata os fatos, descreve as formas e as cores da flora e da fauna do sertão e atividades próprias aos lugares por onde ele passa em Minas Gerais – os Gerais, denominação usada pelo escritor para fazer referência aos campos, aos cerrados e à caatinga da região do Norte de Minas.

Guimarães Rosa, como Machado de Assis, é um grande estilista. Mas, diferentemente de Machado, é a vida do jagunço, com suas lendas e sua linguagem simples, que ocupa o imaginário no qual ele inscreve seu estilo.

Se MA surpreende por sua linguagem “polida” e fiel aos modelos gramaticais de normas cultas e por sua simplicidade legendária, GR, refinado conhecedor de línguas, é o primeiro a ousar manejar a linguagem dos moradores do sertão. Ele grava, sem nenhuma alteração, inúmeras variações usadas pelos locutores do povo, o que dá origem a uma narração cheia de características da oralidade, como iremos abordar neste capítulo.

III. 1. O “intraduzível” na obra de Guimarães Rosa

Na obra de Guimarães Rosa, a narrativa bíblica de Babel ilustra o erro e a desobediência fundamentais do homem, Ele começa assim: “Em toda a terra, havia somente uma língua e empregavam-se as mesmas palavras.[...] Vamos construir uma cidade e uma torre, cujo cimo atinja os céus. Assim, havemos de tornar-os famosos para evitar que nos dispersemos por toda a superfície da terra.” [...] E o Senhor disse: “Eles constituem apenas um povo e falam uma única língua. Se principiaram desta maneira, coisa nenhuma os impedirá, de futuro, de realizarem todos os seus projetos. Vamos,

pois, descer e confundir de tal modo a linguagem deles que não consigam compreender-se uns os outros. E o Senhor dispersou-os dali por toda a superfície da Terra, e suspenderam a construção da cidade. Por isso, lhe foi dado o nome de Babel, visto ter sido là que Deus confundiu a linguagem de todos os habitantes da Terra, e foi também dali que os dispersou por toda a Terra.²⁰⁶

O mito de Babel, originário do livro de Gênesis, que se torna o emblema dos tradutores, faz referência à divisão mítica das línguas, e ao mesmo tempo, a uma transgressão da Lei divina. Se GR evoca a língua de antes de Babel, é porque ele deseja encontrar uma língua que possa ser compreendida por todos e que obedeça a uma Lei. Não se trata de uma língua como o *esperanto*, embora ela seja uma mistura de muitas outras, mas, sobretudo, de uma ideia de língua-mãe, a *Reine Sprache*, uma “língua pura”, com palavras encantadoras.

Guimarães Rosa reivindica sempre esse desejo de língua. “Eu quero tudo: o *mineiro*, o português, o latim – talvez até o esquimó e o tártaro. Eu queria a língua falada antes de Babel”. De fato, o célebre mito de Babel simboliza a divisão das línguas, ou seja, a deslocação da língua primeira e a ruptura da compreensão mútua. Mas essa língua original e adâmica sonhada por GR torna-se, para o tradutor, próxima do “intraduzível”, o para nós, e contraditoriamente, gera, por outro lado, fecundidade das possibilidades de tradução.

Por um lado, em seu projeto, o autor deseja atingir a essência da língua original pré-babeliana que se define pela multiplicidade e pela polissemia que ele deseja. Por outro lado, ele reivindica uma língua profundamente singular, seu próprio léxico, sendo que estas duas aspirações não são contraditórias. Elas se unem na direção de uma perspectiva de “cidadania mundial”. Seguindo a ideia de Goethe, que defende a cidadania mundial do homem, Guimarães Rosa afirma que apesar de pertencer ao mundo, ao universal, o homem não apaga suas diferenças. A tradução literária torna-se um ato universal, que tem por objetivo revelar a essência das línguas.

Assim, a língua adâmica, mesmo sendo plural, representa a ideia de uma língua ideal. Guimarães Rosa se aproxima da concepção da linguagem na obra de Rousseau. Segundo ele, a primeira forma de linguagem era cantada. Assim, a música (o ritmo e poeticidade da prosa) e a lógica (a sintaxe e a morfologia) obrigam o escritor a criar seu próprio léxico.

²⁰⁶ *La Bible*, Gen 11.1-9, traduzida em português pela escola bíblica de Jerusalém. ??

Estas reflexões filosóficas sobre a língua ganham vida na *ars poética* de Guimarães Rosa²⁰⁷. Ele diz em “Tutaméia”: “A linguagem falada é o barulho dividido segundo um sistema de resmungos e assobios. É a linguagem articulada.”²⁰⁸ E no mesmo capítulo ele expõe sua definição da literatura: “A grande literatura é simplesmente linguagem carregada de sentido no maior grau possível.”

Podemos fazer uma síntese das duas citações e conceber a escrita de Guimarães Rosa de duas maneiras. Por um lado, a linguagem falada está muito presente nos contos, por outro lado, esta língua “carregada de sentido” se revela polissêmica, e contém várias interpretações, daí a necessidade da retradução.

No prefácio da tradução francesa de *Sagarana*, o tradutor Jacques Thiériot ressalta a riqueza da língua de Guimarães Rosa, mas, também, sua avidez em encontrar uma *Reine Sprache*. O primeiro desafio de tradução, portanto, diz respeito à relação entre o particular e o universal e o segundo desafio consiste nas dificuldades de uma língua recriada.

III. 1.1. O particular e o universal

No prefácio do romance *Diadorim*, o escritor peruano Mario Vargas Llosa compara a aparência de GR à de “Chaplin usando cada dia uma gravata borboleta diferente e um humor acentuado para não precisar falar seriamente de literatura ”²⁰⁹. Ele foi médico de interior, depois diplomata cônsul do Brasil na Alemanha durante a guerra, semanticista e geógrafo, assim como erudito em botânica, e em filologia.

A apresentação de Vargas Llosa propõe três leituras possíveis de *Diadorim*: pode-se ver nesta obra um romance de “capa e espadas”, onde os jagunços fazem o papel dos mosqueteiros, pode-se também perceber uma língua musical e de uma poeticidade notável, enfim, pode-se ler um romance sobre a possessão diabólica obsessiva. Todas essas leituras representam uma dificuldade de tradução que as aproxima: trata-se da dificuldade de traduzir o sertão e o universal, em sua língua poética, um sertão em que os valores são mais amplamente traduzíveis em outros lugares do Ocidente (pelo romance de cavalaria, as crenças religiosas e populares).

²⁰⁷ In *ABC de la lecture*, d’Ezra Pound, traduzido por Denis Roche. Paris : L’Herne, 1966, p.34.

²⁰⁸ Tutaméia, Op.cit., p. 39.

²⁰⁹ *Diadorim*, traduzido por Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris : Éd. Albin Michel, 10/18, 1991, p.26.

O que prima na leitura dos contos é, na verdade, um estranhamento, como bem comenta Inês Oseki-Dépré, em sua primeira tradução francesa dos contos *Primeiras Estórias*:

O efeito mais arrebatador que os textos de GR produzem no leitor é, incontestavelmente, a deslocalização. Ora, essa reação poderia ser explicada, em um primeiro momento, pelo sentimento “normal” de estranhamento que provoca, em qualquer leitor, a visão de uma realidade – cultural, geográfica, mítica, humana – que lhe pareça longínqua, como pode ser a realidade do interior do Brasil, em sua especificidade. É, aliás, a respeito desta especificidade, que os críticos brasileiros tentaram cristalizar, em um primeiro momento, sua própria deslocalização, estimando precocemente tratar-se o texto de Rosa de um texto “regionalista”.²¹⁰

A surpresa e a deslocalização provocados são também expressos por Maryvonne Lapouge-Pettorelli, a retradutora do *Grande Sertão: Veredas*. Em sua nota que precede a edição do romance, MLP explica o título “veredas” e “grande sertão”, que não se encontra no título da edição francesa. Inexistente na França, o título designa uma clareira, um fundo de vale, planície baixa, comba, ou oásis etc. Nesse sentido, o título francês *Diadorim*, em 1990, trai o original.²¹¹

O vocabulário da fauna e da flora, assim como os elementos típicos, é explicado em um glossário, visto que desconhecidos na Europa: “anta, cachaça, carnaúba, cerrado, chapada, conto do reis, farofa, fazendeiro, gerais, gravita, onça, urubu, povi, xexém, doidinho, gargordinho, grunhata, guará, fariscadeira, araçá.”

As referências à fauna e à flora locais trazem à lembrança os “trovadores” de Minas Gerais, reverberações das canções de gesta, que se inscrevem na tradição medieval da cavalaria. É, aliás, o que ressalta este trecho da edição francesa de MLP:

A organização dentro dos bandos, tal como descritos por Guimarães Rosa, parece marcada pela hierarquia que reina nas canções de gesta. Uma dimensão praticamente utopista não está ausente de algumas destas formações. Em suma, segundo o sentimento que ele mesmo tem de seu ofício, o jagunço pode ser o salteador ou o piedoso, e, por vezes, segundo as circunstâncias, poderia até ser ambos ao mesmo tempo.²¹²

²¹⁰ *Premières histoires*, trad. I. Oseki-Dépré, Éd. Métailié, coll. Unesco d’œuvres représentatives, 1982, p. 7.

²¹¹ Ao propor um esclarecimento central sobre o protagonista Diadorim, da epopéia cujo título lembra o oximoro e os paradoxos do cenário - grande sertão e veredas, a tradutora reduz o título do romance ao enigma de um personagem, dando, assim, menos ênfase à apresentação de uma epopéia pertencente ao imaginário do deserto de Minas Gerais.

²¹² Op. Cit, p. 502.

Jacques Thiérot, em sua nota de tradução de *Toutaméia*, ressalta a preocupação em respeitar as recomendações do autor. Ele cita assim GR, a fim de fazer com que o leitor compreenda seu procedimento, assim como o do autor criador de formas e que tenta chocar e despertar os leitores para levá-los à “obscuridade do mistério”. Ele mostra, também, como sua língua é polissêmica. GR salienta:

Os sertanejos de Minas Gerais, isolados entre as montanhas, no imo de um Estado central, conservador por excelência, mantiveram quase intacto um idioma clássico-arcáico, que foi o meu, de infância, e que me seduz, tornando-se por base, de certo medo, instintivamente tendo a desenvolver suas tendências evolutivas ainda embrionárias como caminhos que uso.²¹³

Em sua correspondência com seu tradutor italiano Eduardo Bizzarri, Guimarães Rosa fala de sua ambição de escrever livros “anti-intelectuais”. Ele privilegia, em sua *ars poética*, a intuição e a inspiração em detrimento da razão e da inteligência reflexiva. O essencial reside na transcendência do poético.

Os livros de Rosa carregam interesse antropológico no que tange ao conhecimento da cultura mineira da qual ele é originário. Graças às viagens que fez a Minas Gerais em 1945 e em 1952, Guimarães Rosa pôde redescobrir profundamente sua região. O contato direto com os animais, as informações que obteve junto aos nativos, contribuíram para o seu conhecimento da fauna e flora, dos costumes e da linguagem. Ele usa livros especializados para descrever e dar nome aos animais, principalmente bois e cavalos, e reproduz glossários e as particularidades dialetais em sua correspondência com seus tradutores.

Jacques Thiérot ressalta que traduzir esta língua específica construída por Rosa é um desafio. Ele não adota a posição de propor línguas regionais para traduzir a língua que, às vezes, é composta de regionalismos reinventados por Guimarães Rosa; tal problemática, abordada no primeiro capítulo, vai ao encontro da historicidade da língua francesa no que diz respeito às línguas regionais. Assim fala o tradutor a respeito de sua posição tradutória.

Acredito ser um erro tomar o falar do Estado de Minas Gerais, do sertão, e buscar equivalências nos dialetos franceses, porque não há equivalência. Um dialeto é muito enraizado em seu território. É necessário manter-se no texto original e traduzi-lo palavra por palavra, para dar conta da distância que existe entre esta língua falada e a língua

²¹³ Carta do autor a Mary Lou Daniel. *João Guimarães Rosa, travessia literária*, Introdução Wilson Martins, Editora José Olímpio, Rio de Janeiro, 1968, p. 91.

escrita, dicionarizada. Na verdade, é quase uma invenção, uma criação de uma língua popular francesa.²¹⁴

Trata-se aqui da língua Roseana, não regional, mas criada a partir de uma língua feita sua, mistura de neologismos e de línguas estrangeiras e, nesse contexto, o tradutor francês tem a tarefa de criar, da mesma maneira, outra língua, não devendo fazer apelo, em paralelo, a uma língua regional pura:

Não, é fazendo uma tradução estranha que se restitui a estranheza desta língua falada, que é, às vezes, rural. Não concordo com a ideia de que uma boa tradução é aquela que é bem escrita em francês; querer fazer o texto ficar mais claro, afrancesá-lo, denota de etnocentrismo. Eu li uma tradução de um romance onde os nomes brasileiros João, Carlos, tornaram-se Jean, Charles; para mim, este é um erro total. O etnocentrismo começa por esse tipo de detalhe.²¹⁵

Ilustremos esta afirmação sobre o etnocentrismo com uma passagem do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, onde o velho suplica para não ser morto, e ao mesmo tempo, provoca os jagunços.

²¹⁴ Extraído de uma entrevista com Jacques Thiériot, na Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro, 2005.

²¹⁵ Idem.

GR (1946)
Epa!
Nomopadrofilhospritoss
antamêin ! Avança,
cambada de filhos-da-
mãe, que chegou minha
vez !... (p. 364)

GAT (1958)
Hep, Au-nom-du-père-
saint-esprit-amen !
Avancez, tas de
canailles, fils de
chiennes, mon **heure** est
arrivée !... (p 122)

JT (1999)
Hourra ! Nom du
pérédufilsaintespramen !
Avancez bande de
putassiers, mon **tour** est
arrivé !... (p. 134)

Observa-se, primeiramente, que “minha vez” é traduzido como [l’heure] e [le tour], e que na primeira tradução, as injúrias parecem estar atenuadas. Constatemos, também, que a primeira tradução é mais realista e corresponde a um modelo de tradução das *Belles Infidèles*, enquanto que na outra, o tradutor recria um falar popular na intenção de atingir, assim, o projeto do autor. Por outro lado, o título é lembrado pela presença de [tour] ou de [heure].²¹⁶

No que diz respeito à oralidade, constitutiva do seu estilo, observa-se que as onomatopéias e os vocábulos miméticos dos sons da natureza têm uma presença física palpável. A onomatopéia “Chiquetichique”²¹⁷, por exemplo, traduzida por [chictichic]²¹⁸, sugere o barulho e a festa. Em *Tutaméia*, “Zasco-tasc”²¹⁹ sugere o movimento rápido da corda, traduzido por [cric-crac]^{220.221}. Aliás, a metáfora de GR sugerindo a linguagem poética considera estas correspondências entre o som e a escrita como “o canto e a plumagem”, ou seja, a musicalidade e a morfologia fazem a linguagem.

Assim, em *Tutameia* [*Toutaméia*], para expressar o estado de decepção do personagem principal Jeremoava, o narrador utiliza o processo da condensação.

²¹⁶ Notadamente na frase seguinte: “Cada um tem a sua hora e a sua vez : você há de ter a sua.” Op. Cit, p. 236.

²¹⁷ *Tutaméia*, p. 150.

²¹⁸ *Tutaméia*, p. 190.

²¹⁹ Op. cit., p. 33.

²²⁰ Op. cit, p. 51.

²²¹ Aliás, Thiériot lê sua tradução de *Meu tio o jaguar Mon oncle le jaguar*, em 1998, em que ele evidencia o estado experimental da prosa, em uma oralidade teatral.

GR (1967)

Era o danado jagunço: por sua fortíssima opinião o recatado rancor, ensimesmudo, sobrolhoso, sozinho sem horas a remedir o arraial, caminhando com grandes passos. (p. 29)

JT (1999)

Il était le satané jagunço : par sa fortissime réputation et sa rancune rentrée, renfermuet, sursourcilleux, à arpenter le village à point d'heure tout seul, marchant à grandes enjambées. (p. 47)

O adjetivo *ensimesmudo* condensa várias palavras: em si mesmo, literalmente [en soi même] e *mudo*, que exprimem a ideia de ser mudo dentro de si, fechado em si. Isto nos remete à concepção de Hölderlin, segundo a qual a poesia não recebe nunca a linguagem como material de trabalho pressuposto, mas possibilitando a operação da linguagem.²²²

Em suas notas de tradução, Jacques Thiérot assinala a importância das recomendações que Guimarães Rosa mandava aos que o traduziam para o inglês (Harriet de Onis), francês (Jean-Jacques Villard), italiano (Eduardo Bizzarri) e espanhol (Agel de Mello).

Neste sentido, o glossário estabelecido por Francis Uteza explica certas palavras da língua tupi-guarani, outras que se referem a realidades culturais de Minas Gerais (*sertão*, *jagunço*, *buriti*, etc), ou à cultura erudita do Brasil (como o escritor *Augusto dos Anjos*).

Assim, inúmeras adições e correções feitas à mão e à máquina, com vistas a aperfeiçoar o estilo, mostram o estado do texto entre o nascimento e o acabamento de uma obra.²²³ “*Genialidade, pois sim. [...] : trabalho, trabalho, trabalho!*”²²⁴, admete o autor.

[...] e adotei naturalmente o processo de acumular material e afiar as ferramentas, à espera de momentos propícios e decisivos, quando a oportunidade passa por perto e a gente em de segurá-la com mão firme, doidamente, como um louco que se agarrasse ao rabo de um cavalo a galope.²²⁵

Este trabalho titânico e preciso de Guimarães Rosa também é feito pelo tradutor, pois ele deve, por sua vez, pesquisar, compreender, descriptografar e criar. Os conselhos de Guimarães Rosa a seus tradutores são prova disso: de fato, Rosa declara, a respeito das traduções espanholas de Angel Crespo, seu reconhecimento pelo trabalho apaixonado

²²² Berman en fait une analyse dans *La traduction et la lettre : l'auberge du lointain*. Paris : Gallimard, 1985.

²²³ Cf. Citation de Paul Teyssier, présente dans l'annexe.

²²⁴ “*Genialidade, pois sim. Mas eu digo: trabalho, trabalho, trabalho!*” In Marli Fantini, *Fronteiras, margens, passagens*, São Paulo: Ed. Ateliê Editorial/Senac, 2004, p. 146.

²²⁵ Op cit., p. 51.

deste último, que cumpriu o labor de língua com o mesmo entusiasmo e “espírito de laboratório” que animou o autor. GR insiste em afirmar que o tradutor deve escrever “como se fosse [sua] própria obra, em um impulso de poesia, com uma força completa e um amor feroz”.

Traduzir, e bem como retraduzir, como já aventado no primeiro capítulo, é também encontrar uma nova forma para o intraduzível, ou seja, ao que se coloca como dificuldade, é encontrar as soluções fecundas de língua. Este desejo de alargamento do português em direção a uma abertura para o estrangeiro, mas também para suas próprias raízes (do português, da língua tupi-guarani, os regionalismos ligados a Minas Gerais), revela a atração, não por uma linguagem limitada e definida, mas por uma língua que não conhece nenhuma fronteira, nem no tempo (onde os arcaísmos, os neologismos, coabitam) nem no espaço (onde as línguas estrangeiras estão incluídas em sua própria língua). “O idioma é a única porta para o infinito, mas, infelizmente, está oculto sob montanhas de cinza”²²⁶, deplora Guimarães Rosa. Em uma entrevista com Günter Lorenz, o autor afirma:

A língua me satisfaz em um pouco... estou buscando o impossível, o infinito. E, além disso, quero escrever livros depois de amanhã que não são legíveis. Por isso acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão.²²⁷

Esta intensa atração pelo impossível, a infinidade das possibilidades ou das impossibilidades tornadas possíveis pela audácia do criador, representa a essência da obra de GR. Entendemos tratar-se de paixão tenaz pelo mecanismo das línguas, a qual o torna mestre em sua arte. Por um lado, ela quer alargar-se e deixar espaço para outras, imbricadas na sua. Por outro, ela deseja atingir a língua mãe, a língua adâmica, como já dissemos.

Em “O dorso do tigre”, Benedito Nunes critica, não sem razão, as traduções de Jean-Jacques Villard de *Buriti*, indicando²²⁸:

²²⁶ “O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas” Coutinho, 1991, p.83.

²²⁷ “” Entrevista com Günter Lorenz. Op. Cit.

²²⁸ “Seria o absurdo incriminarmos Villard por ter deixado de traduzir o intraduzível. O que peca, em seu trabalho, é a adoção de um critério inadequado para traduzir os contos de *Corpo de baile*. Pecado original, sem dúvida, que vicia a tradução, retirando ou suprimindo a força poética dos textos e impondo-lhes, na forma de uma prosa bem urdida, um ponto de vista estilístico estranho do autor, que não corresponde à concepção-mundo que é a dele.” Benedito, *O dorso do tigre*, op. Cit, p. 200.

Seria o absurdo incriminarmos Villard por ter deixado de traduzir o intraduzível. O que peca, em seu trabalho, é a adoção de um critério inadequado para traduzir as contos de *Corpo de baile*. Pecado original, sem dúvida, que vicia a tradução, retirando ou suprimindo a força poética dos textos e impondo-lhes, na forma de uma prosa bem urdida, um ponto de vista estilístico estranho do autor, que não corresponde à concepção-mundo que é a dele.²²⁹

Assim, a primeira tarefa do tradutor é exatamente a de trazer a concepção do mundo de GR para sua língua, de recriar o mundo de Rosa – os personagens, os lugares - em francês. No entanto, mesmo a partir de um ponto de vista estilístico, Villard racionaliza, torna o trabalho do texto realista e informativo. Esta tendência à racionalização é contestada na obra de Berman - uma tendência francesa, herança de uma longa tradição de escrita e de pensamento. Mais adiante, Benedito Nunes ressalta que Villard torna o texto monótono, “prosaicamente informativo e realista, abundante em elementos analíticos e explicativos, incompatíveis com o espírito e a estrutura dos originais”, ao passo que Rosa é “essencialmente poético e místico”.²³⁰ Seu tradutor Jacques Thiérot o apresenta como sendo o autor mestre da narrativa.

A prosa sincopada desta narrativa, mestiça de palavras tupis e de gritos de animais, aparece como uma tentativa de retomar a oralidade primitiva pela qual se transmitem os ritos e as lendas. Mas aparece, também, como uma celebração quase mágica da natureza e da fauna, lembrando a invocação de um bruxo dotado de um fabuloso dom de língua.²³¹

Ele evoca o mundo do campo que tem os melhores personagens de parábolas, “sem convenção nem pausa”.

A língua de Guimarães Rosa abre, no universo às vezes geográfico e metafísico de Minas Gerais, um caminho de vias tortuosas, semeadas de armadilhas; o tradutor (assim como o leitor brasileiro), frequentemente tomado por uma sensação de “deslocalização” espacial e temporal, deve buscar suas referências na erudição, tanto artesanal e terrena quanto livresca e esotérica do escritor, assim como em sua ambição de encontrar o que Umberto Eco chamará de “a língua perfeita”.²³²

Em sua obra *A busca da língua perfeita na cultura europeia*, Umberto Eco contesta o conceito de língua pura de Walter Benjamin, reprovando-lhe a ausência de realidade e um alcance somente ideal. Para Eco, esta língua pura não existe, ela não

²²⁹ Benedito, *O dorso do tigre*, op. Cit, p. 200.

²³⁰ “Substituiu-se a perspectiva estilístico-valorisativa do romancista, essencialmente poética e mística, por outra, que é prosaicamente informativa e realista, abundando em elementos analíticos e explicativos, incompatíveis com o espírito e com a estrutura dos originais.” p. 201

²³¹ Nota do tradutor de *Sagarana*. Paris : Éd. Seuil, 1999, p. 8.

²³² Op.cit. p. 9.

corresponde aos critérios de uma língua e só reflete o pensamento, “as fontes místicas e cabalísticas”. O conceito da “língua perfeita” funcionaria como um princípio regulador, um conceito metódico que torna possível o trabalho do tradutor, mas é uma ilusão pensar que esta língua perfeita tenha existido em algum momento. Trataria-se de uma língua “essencialmente poética e mística”, lendária, uma língua mítica que Umberto Eco busca.

Que o problema da tradução possa presumir uma língua perfeita, isso foi uma intuição de Walter Benjamin: se não se pode nunca reproduzir na língua de chegada os significados da língua de origem, é preciso reportar-se ao sentimento de uma convergência entre todas as línguas.²³³

Neste sentido, as posições de Eco são opostas às de Benjamin. Na verdade, para Eco é essencial tomar em consideração as disposições da língua de chegada. A língua dita “adâmica”, não é uma língua única, mas um conjunto de línguas divergentes, razão pela qual ele contesta a unicidade da língua adâmica e revela sua pluralidade desde o começo.

Portanto, não é uma “língua perfeita”, no sentido empregado por Eco, que GR busca, como é sugerido por Thiérot, mas uma língua singular, síntese do universal e do particular. Esta síntese é decorrente de uma necessidade de criar, de uma busca de ligações entre as línguas. Passemos, assim, à perspectiva de uma língua recriada na obra de Guimarães Rosa e à sua retradução.

III. 1.2. A língua recriada

A recepção de Guimarães Rosa na França resta “um imense inovador da literatura de língua portuguesa” nos paratextos cujas contracapas de *Meu tio o jaguar*, onde ele é ainda frequentemente comparado a “James Joyce”, notadamente por sua tradutora Oseki-Dépré.

Guimarães Rosa define a missão do escritor: a criação de uma língua própria, de uma relação pessoal com as palavras. Observamos aqui uma ligação entre a teoria de Walter Benjamin (apresentada no primeiro capítulo teórico) e a posição de Guimarães

²³³ Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*. Paris : Seuil, 1994, p. 389.

Rosa. A definição do tradutor para Benjamin corresponde exatamente à do escritor para Rosa, sendo que os dois objetivam uma “língua pura”.

Assim, no Prefácio de *Primeiras Estórias*, esta busca por uma “língua pura” é posta em evidência na primeira coleção de contos traduzida por Inês Oseki-Dépré em 1982, onde a tradutora apresenta o autor ao público francês pela primeira vez de uma maneira diferente, comparando Guimarães Rosa à James Joyce:

Na obra dos dois autores pode-se igualmente notar um profundo conhecimento dos substratos linguísticos e culturais que estão na base de suas línguas, ou, até mesmo, o espírito de suas línguas - e eu quero falar de sua utilização consciente dos falares subjacentes, que se trate do gaélico para um, ou do tupi-guarani ou dos dialetos africanos para o outro, ou mesmo para todos os dois, do domínio dos diversos registros da língua, popular ou erudita.

Mais adiante, a tradutora realça a língua de GR e ela será, então, a primeira a fazer isso, visto que JJV insiste nas histórias e no regionalismo mais do que na criatividade da língua. Ilustremos com um exemplo esta criatividade através deste fragmento do conto “Famigerado”, de *Primeiras Estórias*, em que o narrador gagueja sob o efeito do medo. A imitação de um discurso oral pela repetição ritmada do grupo nominal “o medo”, mostra a primazia da utilização do ritmo oral sobre o escrito.

GR (1962)
O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava.
(p. 14)

IOD (1982)
La peur devient l’extrême ignorance au moment le plus crucial. La peur La. La peur miaulait dans mon âme. (p. 10)

Trata-se, portanto, de manter as distâncias ou as relações entre a “língua” do autor e o português “padrão”, na medida em que isso envolve trabalho e pesquisa, e entre os diferentes registros que diferenciam as vinte e uma histórias umas das outras, ou até mesmo as diversas vozes que se falam em cada uma delas, em uma outra língua – aqui, o francês – com todas as resistências linguísticas e culturais que isso implica.²³⁴

A infinidade da linguagem, inatingível e incessantemente recomeçada, traz ao ato de escrever uma certa beleza, assim como para os matemáticos, as palavras e suas combinações são infinitas em números. Em uma entrevista com Günter Lorenz,

²³⁴ Inês Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de La traduction littéraire*. Paris : Armand Colin, 1999, p. 231.

Guimarães Rosa vê no dicionário um empreendimento admirável que atesta a infinidade movente da língua. Para Guimarães Rosa, ele representa a “melhor antologia lírica”.

Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará parte de minha autobiografia.²³⁵

Seu desejo de escrever um dicionário que lhe fosse próprio foi, de certa forma, realizado por Nilce Sant’Anna Martins, que escreveu um *Léxico de Guimarães Rosa*²³⁶. Segundo GR, em cada palavra existe um poema, ligado a sua etimologia, sua formação, sua utilização, como vimos aqui reiteradas vezes. O desejo de uma língua adâmica, nascido da necessidade de criar palavras, torna o léxico de Guimarães Rosa específico a seu universo. A este respeito, vale ressaltar o empreendimento de Houaiss, que escreveu, juntamente com o de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, um dos dois maiores dicionários de língua portuguesa na mesma época em que traduziu *Finnegans Wake*, de James Joyce.

Como um lexicógrafo, o tradutor torna-se, assim, um novo criador e o autor se pergunta, por sua vez, se a tradução não atinge “a essência” da obra, mais do que sua própria produção. Esta ideia da transcendência da obra questiona novamente a ideia pré-concebida que afirma a superioridade do original sobre a tradução. Guimarães Rosa levanta a dúvida de que seu original esteja mais próximo do que ele entende como “a obra ideal”, do que uma tradução concebida a partir desta versão. Assim, tradução e original seriam versões de uma mesma obra ideal. Nisto, a tradução não é uma cópia, nem uma tentativa de fazer como na obra, mas uma criação por completo.

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das idéias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução’. Assim, quando me ‘re’-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara. .²³⁷

²³⁵ “Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará parte de minha autobiografia.”

²³⁶ Nilce Sant’Anna Martins, *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo : Fapesp, Edusp, 2001.

²³⁷ Rosa, *Carta a Bizzarri*, 1980, p.64.

Segundo o autor, os atos de tradução e de criação são intercambiáveis, sendo que o tradutor opera um trabalho criativo e o autor, um trabalho de tradução. Em sua concepção, a tradução é necessariamente uma retradução. Se o escritor é um tradutor e o tradutor um criador, todos os dois estão a serviço da obra. Esta concepção da tradução antes da letra mostra bem o quanto inovador é Guimarães Rosa. Eduardo Coutinho salienta:

Essa aproximação do tradutor ao autor, através da ênfase sobre a criação, ou re-criação constante do texto, afaste Rosa de qualquer concepção tradicional da tradução, e o situa *avant la lettre* na linha daqueles, hoje em voga, que a vêem como um conjunto de processos de manipulação do texto, em que o conceito de “ pluralidade ” substitui toda noção de fidelidade à fonte .²³⁸

A criação lexical é privilegiada à custa de uma fidelidade ao sentido rígida demais. Contar a história com uma expressividade igual à do original, recriar um texto rico e polissêmico e levar a língua ao estado gaxoso, tais são, notadamente, as exigências de GR para com seus tradutores. Um tradutor não é somente uma segunda mão, um homem à sombra do autor que repete, em outra língua, suas palavras, mas se torna criador por completo. Eduardo Coutinho também o constata em um artigo sobre os desafios de traduções de textos roseanos.

De mesmo modo que o leitor, o tradutor de Guimarães Rosa, este leitor talvez especial que reescreve o texto, vertendo-a para outro idioma, é também um co-autor, criativo e original, e é nesse sentido que traduzir a obra rosiana se revela uma tarefa árdua, mas viável. Longe de exigir fidelidade de seus tradutores, Guimarães Rosa, freqüentemente consultado por estes, recomendava-lhes sempre que fossem criativos, que explorassem como ele mesmo fazia em seus textos, as potencialidades da linguagem.²³⁹

Porém, a recriação não é concebida, aqui, como uma traição, pois ela é necessária. Diante da “intraduzibilidade” de certas expressões “neologizantes”, o tradutor encontra-

²³⁸ Eduardo Coutinho, “O idioma roseana e o desafio de traduzi-lo”, in *Scripta*, Belo Horizonte, vol. 2, n°3, p.80-88, 2e sem. 1998.

²³⁹ “De mesmo modo que o leitor, o tradutor de Guimarães Rosa, este leitor talvez especial que reescreve o texto, vertendo-a para outro idioma, é também um co-autor, criativo e original, e é nesse sentido que traduzir a obra rosiana se revela uma tarefa árdua, mas viável. Longe de exigir fidelidade de seus tradutores, Guimarães Rosa, freqüentemente consultado por estes, recomendava-lhes sempre que fossem criativos, que explorassem como ele mesmo fazia em seus textos, as potencialidades da linguagem.” Op. cit. p.80-88.

se na obrigação de recriar, de fazer algo novo a partir de sua própria língua, utilizando o mesmo processo criativo. Assim, autor e tradutor se confundem, sendo todos os dois co-responsáveis pelo processo de criação.

A atenção dada à criação é ressaltada pela primeira retradutora dos contos, Inês Oseki-Dépré, então pioneira na França pela audácia de suas propostas de tradução:

Se julgo útil citar este exemplo, é para facilitar a compreensão do leitor quanto às motivações que estão na base de certas escolhas do texto francês e que estão no limite do gramatical. Assim, se me esforcei para tornar o texto de Guimarães Rosa o mais legível e agradável possível em francês, tentei, por outro lado, reproduzir ou recriar a coerência do estilo do autor, pronta a manter ou inventar, quando necessário, motivações no plano gramatical ou semântico. Quando a tradução tornava-se “impossível”, tentei pôr em prática um sistema de equivalências em vários níveis da linguagem (mantendo, por exemplo, a configuração sonora de uma palavra que equivalesse ao sentido, para reinjetá-la depois)²⁴⁰.

E, mais adiante:

Neste sentido, tentei respeitar as proporções e os procedimentos utilizados para enriquecer a língua brasileira, em especial, a pesquisa da expressão justa em que a voz popular se associa à visão poética do autor. Da mesma forma, quis, ao mesmo tempo em que tomava em consideração as diferenças que separam os dois universos linguísticos - brasileiro e francês-, manter as distâncias existentes entre a língua de Guimarães Rosa e o português padrão, entre os múltiplos registros que distinguem as histórias.²⁴¹

O cerne do trabalho de João Guimarães Rosa consiste em pesquisa poética que visa a criação de uma língua. Um exemplo ilustra perfeitamente este desejo de jogo e a busca pela poesia. No conto “O recado do Morro”, de *Corpo de baile*, um dos personagens exclama: “Aí, Zé, ôpa!”, que significa, literalmente [Alors! Zé, et ben!]. Se lermos ao contrário, descobrimos “apôéZiA”, a poesia, nas entrelinhas. Este anagrama astucioso é revelador de seu procedimento que antecipa o “Oulipo”, antes da letra. Jacques Thiériot ressaltava também como teve que enfrentar esta língua recriada:

Nós lutamos, brincamos, buscando no desafio verbal os reflexos em francês dos brilhos, das fulgurâncias e dos mistérios da língua de João Guimarães Rosa, mas

²⁴⁰ *Premières Histoires*, Paris: Ed. Métailié, 1982, p. 9

²⁴¹ Op. Cit, p.10.

também – temerário projeto – os ecos dos ‘arquétipos’ que ele queria traduzir em sua escrita.²⁴²

O conto “Hiato” parece ilustrar perfeitamente o processo poético. Esta história é baseada no encontro de duas vogais, ou de dois elementos vocálicos, seja dentro de uma palavra, seja entre duas palavras enunciadas sem pausa. A primeira frase deste conto lúdico, é a seguinte:

²⁴² OuLiPo : Ouvroir de Littérature Potentielle, fundado por Raymond Queneau e Michel Leiris consistindo a desenvolver as possibilidades de língua, em um jogo permanente com matemáticos que inventam restrições específicas.

GR (1967)

Redeando rápido, com o jovem vaqueiro Põe-Põe e o vaqueiro velho Nhácio, chegava-se à Cambaúba, que é um córrego, pastos, onde se vê voam o saí-xê, o xexéu, setembro a maio a maria-branca melhor de chamar-se maria-poesia, e canta o ano todo a patativa, feliz fadazinha de chumbo, amiga das sementes. (p. 61)

JT (1994)

Chevauchant à toute bride, en compagnie d'un jeune bouvier *Piaf-Piaffe* et de *Gnace*, le bouvier âgé, on arrivait à Cambaúba, qui est une rivière, des pâturages, où l'on voit voler le *sai-ché*, le *chéchéou*, de septembre à mai la marie-blanche, mieux vaudrait l'appeler *marie-poésie*, et où toute l'année chante la *patativa*, heureuse fadette de plomb, amie de semences. (p. 92)

Este exemplo mostra bem o quanto a criação poética é aliada à brincadeira. O desejo de criar parece ir de mãos dadas com o prazer do jogo. A invenção dos nomes próprios, como “Põe-Põe” revela um grande humor. No conto *Mechéu*, [Méccémoi] de *Tutaméia* [Toutameia], o título já anuncia o humor, por seu jogo de palavras. O personagem principal chama-se Méccémoi, homônimo de [Mais c'est moi]. Na língua original, o nome *Moimeichego* é uma brincadeira que condensa a ideia do eu: *Moi + me + ich + ego*. A declinação das maneiras de expressar o “eu” em diferentes línguas - francês, italiano, alemão, e latim - em uma só palavra reforça o humor criativo.

Em um diálogo com uma menininha, a bela Gaminette exclama à respeito de Méccémoi:

GR (1962): Michéu, bambéu.. Michéu... bambéu... (p. 89)

JT (1999): Méccémi, ticéti... Méccémoi...toicétoi (p. 130)

Este jogo fônico mostra o quão forte é a pesquisa poética. “Bambéu” vem certamente do verbo “bambeir”, que significa [détendre, relâcher], “relaxar” no passo ou no pensamento. Ressaltemos a liberdade que tomou o tradutor em relação ao texto original. A tradução parece mais criadora que o texto em português.. [Michéu, bambéu] se repete, enquanto que a tradução é mais sofisticada. Ela forma um jogo fônico parecido com cantigas de criança.

No mesmo conto, a brincadeira da criança volta: [Bimingo] é a transformação de “domingo”, em português; é uma palavra escondida. Esta tradução está precisamente calcada no procedimento do original.

GR (1967) Bimingo um...! bimingo dois... ! Bimingo três...! (p. 90)

JT (1994) Bimanche un..., bimanche deux..., bimanche trois ! (p. 131)

A dimensão lúdica traz mais uma vez à lembrança um gênero de cantiga francesa que consiste em fazer trocadilhos. O objetivo é de contar o número de “manches” [mangas] até dez, para encontrar a palavra [dimanche], domingo, o que em francês tem exatamente a sonoridade “dez mangas”; ou, ainda, em contar o número de troncos, um tronco, dois troncos, etc, até seis, para revelar a palavra [citron], “limão”, o que em francês exatamente o som que seria “seis troncos”.

O conto, “Se eu for personagem”, [Si je serait-i personnage], por exemplo, nos apresenta um personagem que exprime sua timidez.

GR (1967)

Fixe-se porém que **ninha ou baga** eu não disse, guardei-me de apreciação. Sou tímido. Vejo, sinto, penso, não minto. Me fecho. (p. 138)

JT (1994)

Qu’il soit établi toutefois que je n’ai **ni broquis ni broutis**, je me gardai de toute appréciation. Je suis timide. Je vois, je sens, je pense, je ne mens pas. Je me ferme.(p. 196)

A expressão [ni broquis, ni broutis] não existe no dicionário. Talvez seja ela uma invenção do tradutor para dar conta de “baga eu não disse”. Literalmente, supomos que poderia significar, neste contexto [je ne dis goutte]. A expressão [ni broquis, ni broutis] repete as mesmas sílabas [bro] et brinca, mais uma vez, com as sonoridades. Se formos mais adiante, reencontramos esta expressão na definição de *Tutaméia*. “Baga”, que significa [broquis] em francês, faz, assim, referência ao título da obra, ao conjunto dos contos, curtos, leves e lúdicos. Encontra-se a seguinte definição de “Tuta-e-meia”: “ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro”. GR, no glossário do quarto prefácio define “tutaméia” assim: “Nonada, baga, ninha, inãrias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tua-e-meia, mexinglório, chorulmela, nica, quase-nada; mea omnia.”²⁴³

Depois desta parte sobre as singularidades ligadas à tradução de Guimarães Rosa, que nós analisamos a partir de duas perspectivas, a do particular e do universal, e da língua recriada, partamos, agora, em busca dos tradutores para proceder à apresentação de cada um, acompanhada de uma análise crítica comparativa do corpus.

²⁴³ “Nonada, baga, ninha, inãrias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tua-e-meia, mexinglório, chorulmela, nica, quase-nada; meã omnia.” Prefácio de Tutameia, Ed. Nova Fronteira, p. 11.

III.2. Em busca dos tradutores de GR

Assim como procedemos a uma apresentação dos tradutores de Machado de Assis, apresentamos aqui os primeiros tradutores (os Tavares e JJ. Villard), que tiveram a função e o mérito de introduzir a obra no exterior, para os retradutores (I. Oseki-Dépré, J. Thiérot). Estes últimos traduzem frequentemente contra as primeiras traduções e servem mais à obra original que ao público. Nossas hipóteses colocam, assim, os mesmos princípios teóricos que os enunciados por MA: o etnocentrismo dos primeiros contra a vontade de traduzir a letra dos que sucedem.

III.2.1. Os primeiros tradutores : visão exótica ?

Neste primeiro tempo, partiremos da hipótese segundo a qual o olhar destes tradutores “naturaliza” a obra estrangeira. Ilustraremos a demonstração através do confronto das traduções, para, em seguida, apresentarmos os retradutores.

Os primeiros tradutores são Georgette et Antônio Tavares, para os contos, e Jean-Jacques Villard para o romance. Podemos também distinguir os tradutores cuja língua é a mesma do autor (os brasileiros) e aqueles cuja língua de origem é a dos leitores (os franceses): fator importante no resultado da tradução, por seu conhecimento mais ou menos profundo da cultura original e sua relação com a língua alvo. Georgette e Antônio Tavares são um casal de tradutores mixto, introdutores da obra de Guimarães Rosa, com *Os vinte melhores contos da América Latina*, publicado na editora Seghers, em 1957.

A tradutora francesa traduz Monteiro Lobato, Jorge Amado (*A Vingança da árvore e outros contos*)²⁴⁴ e Guimarães Rosa. Seu marido, Antonio Tavares Bastos (1900-1960), poeta brasileiro desde cedo apaixonado pela França, autor e tradutor de várias coleções, dentre as quais, uma antologia de poesia brasileira: *Introdução à*

²⁴⁴ Traduzido do português por Georgette Tavares Bastos, introdução de Lucien Farnoux-Reynaud, Paris, Editions universitaires, 1967. Amado, Jorge *Dona Flor et ses deux maris*. Editions Stock, 1988, Georgette Tavares-Bastos.

poesia ibero-americana, prefaciada por Pierre Darmangeat, em 1947²⁴⁵. Ele traduz também poemas, como a coleção *Por entre a noite indefinida*, de Leão Vasconcelos. Sob seu pseudônimo Charles Lucifer, ele publica em 1918 várias coleções de poesia em francês: *Les poèmes défendus*, em 1924 e *Cynismes*, seguido de *Sensualismes*²⁴⁶. Sua esposa comenta sua vida em uma carta póstuma, endereçada a Renato Pacheco, em maio de 1994, e sua relação passional com a língua francesa. Eis, primeiramente, como ela comenta sua formação e seu começo de carreira:

Formado em Direito, o primeiro cargo de Antônio foi de Promotor público em Vitória. Depois, ele decidiu ser advogado no Rio de Janeiro onde ficou por muitos anos (até 1937). Lá conheceu escritores, poetas, jornalistas e começou a reunir e traduzir poemas em francês (a língua francesa era sua grande paixão). Como advogado, ele realmente defendeu “a viúva e o órfão”, e assim, não enriqueceu... Era um verdadeiro poeta! Realizou seu sonho quando embarcou para a França em 1937. Em Paris, trabalhou no rádio, em seguida (ainda em 1940), na Embaixada do Brasil em Vichy (Paris fazia parte da zona ocupada pelos nazistas). Eu conheci Antônio sob o governo de Vichy, onde nos casamos dia 17/12/42, tendo como padrinho de casamento o Embaixador Souza Dantas. Depois de 14 meses à beira do Reno (em Bad Godesberg), 3 semanas em Lisboa, seis meses em Alger, voltamos para Paris em outubro de 1944. Quando a Unesco foi criada, Antônio foi designado para trabalhar junto ao Comissariado brasileiro deste novo organismo.

Ela mostra em seguida como sua obra e sua paixão pela literatura tiveram importância em sua vida, acompanhando-o sempre. Assim ela escreve:

Publicou a *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine* em 1954. (Em 1966, foi reeditada pelas Éditions Seghers). Seghers havia publicado antes, em 1946, uma plaqueta de poemas em francês, *L'école des disparus*. Antônio faleceu em Paris em 15 de outubro de 1960. A segunda edição da antologia foi então depois da morte dele. Em 1956 traduzimos juntos (foi assim que "entrei" na tradução) dois contos brasileiros publicados pela Seghers no volume *Les vingt meilleures nouvelles de l'Amérique Latine*: de Guimarães Rosa ("A hora e a vez de Augusto Matraga") e de Mário de Andrade ("Nisa Figueira, pour vous servir"). Depois traduzi um livro de contos de Monteiro Lobato, O instinto supremo de Ferreira de Castro, homenagem ao marechal Rondon, e Dona Flor e seus dois maridos, de Jorge Amado. Em 1973, a NRF [*Nouvelle Revue Française*] publicou um número especial, 30 nouvelles du monde entier, entre os quais três "nouvelles brésiennes" de Jorge Amado, de Adonias Filho e de Osman Lins. 247

²⁴⁵ Publicado pela editora La pensée Latine, em seguida, uma nova *Anthologie de la poésie contemporaine* brésilienne. Paris : Éd. Pierre Tisné, 1954.

²⁴⁶ *Cynismes, Sensualismes*. Paris : Ed. de la Pensée latine, 1927.

²⁴⁷ In *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo*, par Reinaldo Santos Neve: http://www.estacaocapixaba.com.br/literatura/mapa_04.htm

Vale ressaltar que antes de tornar-se tradutor para o francês, ele já era apaixonado pela poesia, e sua relação estreita, enquanto intelectual brasileiro, com a língua francesa, lhe permitiu traduzir para o francês.

Passemos agora à apresentação de Jean-Jacques Villard, pois, apesar de não fazer parte de nosso corpus, ele teve um papel notável na introdução de Guimarães Rosa na França. Tradutor profissional, ele traduz de várias línguas para o francês: em ordem cronológica: do alemão²⁴⁸, do inglês²⁴⁹, do neerlandês²⁵⁰, do espanhol²⁵¹, enfim, do português (dois romances brasileiros: *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, em 1955, e *Diadorim*, de Guimarães Rosa, em 1965).

Esta rápida apresentação mostra como ele é eclético, mas não traduz sistematicamente, como faz Maryvonne Lapouge-Pettorelli, por exemplo, a literatura brasileira ou de língua portuguesa.

Estes dois tradutores (ou melhor, estes três: um casal franco-brasileiro e um tradutor francês) são, portanto, os primeiros, segundo as hipóteses desenvolvidas na análise de MA, tentemos observar se estas primeiras traduções têm um caráter etnocêntrico.

Uma tradução etnocêntrica é geralmente escrita em uma língua normativa. Seu interesse é dirigido à língua de chegada, ela quer conservar suas regras, e o estilo não deve ser perturbado por anomalias, como as que encontramos na obra de Guimarães Rosa. Nas primeiras traduções conhecidas na França de 1961 a 1969 publicadas pela editora Seuil, encontram-se numerosas infidelidades ao texto de origem e incoerências ligadas à falta de criatividade do tradutor. Estas traduções escritas em um francês padrão muito clássico, provam que as críticas de Berman tinham fundamento. O efeito produzido, quando da leitura de *Buriti*, de *Les nuits du sertão*, *Diadorim*, ou *Hautes plaines*, é o de uma sobre-literatura, de “literarização”, ou seja, é flagrante a tendência, na tradução de Villard, de enobrecer o estilo do texto. Ele não leva em

²⁴⁸ *Le siècle de la chirurgie* (em 1957), *Qui était Jésus-Christ* (em 1958) de Walter Brant.

²⁴⁹ *Les prophètes, pionniers du christianisme* (em 1957) de WG Williams ; *Trahison à Athènes de Léon Uris* (em 1960).

²⁵⁰ *L'île du rhum* de Simon Vestdijk (em 1963).

²⁵¹ Ele traduz *Trousse-vioques* (em 1967), cujo título original é *Juntacadaveres*. Paris : Éd. Stock, 1967. Esgotado, foi publicada uma nova edição sob o título *Ramasse-vioques*, traduzido do espanhol por Albert Bensoussan. Paris : Éd. Gallimard, “Du monde entier”, 1986. De Angel Maria de Lera, *Les derniers étendards* (em 1969)²⁵¹, e *Héros et tombes* de Ernesto Sabato (em 1996)

conta as diferenciações entre os registros que coabitam no mesmo conto e evita todas as dificuldades do texto (as distâncias em relação a um estilo normativo) e transforma o texto em uma tradução “limpa”, liberada de suas particularidades de linguajar.

Tomemos dois exemplos significativos na obra traduzida de *Diadorim*, ou seja, Grande sertão: Veredas. A primeira tradução de Jean-Jacques Villard se aproxima, em realidade, da adaptação, ela integra as formas do original e diminui a parte do estrangeiro da obra. Entendemos por “estrangeiro” o que resiste à adaptação no meio de recepção, pois, se a binariedade não é tão definida (quanto a ser dirigida ao público ou à fonte), há tendências, por vezes, reveladoras. Observemos a passagem em que o narrador apresenta o diabo, “o quem-diga”, a seu destinatário.

Grande Sertão: Veredas
(1956)

Todo o mundo crê: êle não pode passar em três lugares, designados : porque então a gente escuta um chorinho, atrás, e uma vozinha que avisando : - « Eu já vou ! Eu já vou!... » - que é o capiroto, o quem-diga...
(p. 10)

Diadorim JJ. Villard
(1972)

Tous croient qu’il ne peut passer à certaines places sans entendre une petite voix pleurarde qui geint : « J’y vais ! J’y vais ! » et qui serait le démon, le Quem-Diga !
(p. 17)

Diadorim M. Lapouge
Pettorelli (1999)

On raconte et tout le monde le croit qu’en trois endroits signalés, il ne peut pas passer : parce qu’alors, aussitôt, se font entendre des petits gémissements, et une petite voix par-derrrière qui prévient : « J’arrive ! J’arrive ! » qui est le vert-bouc, le *Fume-Bouche*. (p. 22)

Ao observar a primeira tradução, temos a prova de uma tradução emagrecida e deformada em sua sintaxe. O primeiro tradutor reduz as frases e elimina certos elementos (“ele não pode passar em três lugares”, é traduzido por [il ne peut passer à certaines places]). Ele não traduz certas passagens: (o “Quem-diga”, para o qual MLP propõe o *Fume-bouge*, “aquele cuja fumaça sai pela boca”), e recorre a uma tradução empobrecedora (“o capiroto” é traduzido por *démon*, já a segunda propõe o *vert-bouc*). A segunda tradução, por sua vez, se mostra criativa e copia a sintaxe de maneira respeitosa “porque então a gente escuta um chorinho atrás, et uma vozinha que vai avisando [...] », traduzindo mais fielmente ao ritmo. Em suas literalidade e criatividade, ela revela o texto original melhor do que a primeira tradução, esta mais aproximativa, deixando termos não traduzidos. Isso prova bem a tese de Berman e de Bensimon: a primeira tradução serve para introduzir o autor, mas, infelizmente, não

toma em conta o “relevo linguístico e estilístico de sua singularidade”, segundo a expressão de Bensimon.

A reinvenção dos nomes do diabo em *Grande sertão: veredas* é um dos desafios que o tradutor tem que enfrentar. Deixá-los em português prova um certo grau de renúncia.

Assim sendo, segundo o que acabamos de demonstrar, os limites dos papéis se confundem e se sobrepõem, visto que o próprio autor inverte o ato da criação e da tradução. Apesar das infinitas possibilidades de tradução, lembremos que o tradutor tem, evidentemente, menos escolhas que o autor, o qual tem uma liberdade total de criação. Tanto no conteúdo, quanto na forma, ele cria seu universo da maneira que ele bem entende e se alimenta de matéria linguística. O tradutor deve se referir à obra, ela é seu ponto de partida para uma passagem em sua própria língua, o que provoca certas transformações necessárias.

Atentemos, agora, para o estatuto da tradução, do texto traduzido, em relação à obra original. Observemos, para tanto, as traduções de uma passagem situada no fim do romance *Grande sertão: veredas*, quando Diadorim está morrendo diante de Riobaldo, apaixonado.

GR (1956)

Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flôr... E subiram as escadas com êle, em cima de mesa foi pôsto. Diadorim, Diadorim – será que a mereci só por metade? (p. 453)

JJV (1972)

Diadorim, Diadorim, oh, ah, mes buritaies au vert exalté... Buriti aux fleurs d’or... Et ils ont monté l’escalier avec lui, ils l’ont posé sur la table. Diadorim, Diadorim, ai-je donc été seulement à moitié digne de toi ? (p. 432)

MLP (1999)

Diadorim, Diadorim. Oh, ah, mes buritis fringants, verts de ce vert... Buritis, aux ors de fleur. Ils montèrent l’escalier avec lui, il fut déposé sur la table. Diadorim, Diadorim - je ne l’avais peut-être mérité qu’à moitié ? (p.611)

A frase “*Diadorim, Diadorim, será que a mereci só por metade?*” que se traduz literalmente por “*Diadorim, Diadorim, est-ce que je l’ai mérité seulement à moitié?*”, foi traduzida aqui por “*ai-je donc été seulement à moitié digne de toi?*”. Esta réplica faz ressoar falas de tragédias de Racine ou Corneille. Certos alexandrinos de *Fedra* ou em *Le Cid* lembram a música desta tradução. Assim Teseu, em um solilóquio da terceira

cena do último ato, crendo ser Hipólito culpado pelo amor por Fedra, sua própria mulher, exclama:

Ai-je pu mettre au jour un enfant si coupable?

A inversão do sujeito e do verbo é muito clássica, como na frase “Ai-je donc été à moitié digne de toi?”. Em *O Cid*, ato III, cena 4, o eco da réplica torna-se ainda mais evidente:

Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi ;

Je me dois par ta mort, montrer digne de toi.

As noções de honra, dignidade, estão presentes nos dois casos, onde a tonalidade é comparável: o patético, até mesmo trágico. Depois da morte do ser amado, Diadorim, o protagonista exprime seu desespero em um estilo direto sem aspas, o qual chamamos de focalização interna, comparável a uma réplica de teatro em um monólogo, onde o personagem fala à sua consciência. Os elementos de ira e de desespero estão presentes nos dois textos. O estilo é clássico e nobre, repercutindo o gênero da tragédia.

Novas ideias e elementos ausentes do texto original são, assim, acrescentados. A ideia de consequência ou de conclusão, expressa pela conjunção [donc], prova um certo enobrecimento ou uma certa racionalização. A deformação de certas imagens é considerável, por exemplo, JJV inverte: “o ouro da flor”, em [les fleurs d'or], que é uma imagem mais clássica. Além disso, a supressão da forma passiva “em cima da mesa foi posto”, mostra uma mudança de perspectiva operada pelo tradutor ([ils l'ont posé sur la table]). O acento é, assim, posto sobre o sujeito: ou ele, ou os outros. O emprego da voz passiva ou ativa muda o ponto de vista e o conteúdo da ação.

Assim, nota-se a influência das tragédias francesas na primeira tradução, o que confirma a ideia de que é etnocêntrica. Este enobrecimento é, segundo Berman, o “ponto culminante da tradução platoniciana cuja forma acabada é a não-tradução clássica”²⁵², e denota certa vontade de tornar mais bonito que o original.

Estas tendências nas traduções que remetem a autores clássicos franceses não estão unicamente presentes no trabalho de Villard, mas, também, como vimos no capítulo precedente, nas traduções de Maryvonne Lapouge Pettorelli, quando ela reproduz o estilo de Maupassant ao traduzir Machado, por exemplo.

²⁵² *Tour de Babel*, “L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation”, p. 72.

Depois de ter apresentado nesta seção os primeiros tradutores de Guimarães Rosa, Antônio e Georgette Tavares para os contos e Jean-Jacquet Villard para o romance, passemos, agora, aos retradutores.

III.1.2. Os retradutores da língua adâmica do sertão

Em nosso corpus, há três retradutores que iremos apresentar aqui (Inês Oseki-Dépré, Jacques Thiérot e Maryvonne Lapouge-Pettorelli). Ao traçar o percurso do tradutor, pode-se descobrir em que proporção a relação à cultura estrangeira muda quando este é brasileiro ou francês, visto que sua própria compreensão do mundo e sua relação com a língua revelam uma outra faceta da obra original.

É o caso de Inês Oseki-Dépré, brasileira que vive na França e que traduz de sua língua materna para uma língua adotiva e reciprocamente estrangeira. Ela obtém um doutorado sobre a obra de Michel Butor. Ela passa em um concurso de “agrégation”, ensina o português no segundo grau, onde começa a trabalhar, e depois é diretora de seminário no Collège International de Philosophie. Professora universitária de literatura geral e comparada na Universidade de Aix en Provence do francês para o português, e a partir de 1981, do português para o francês, suas primeiras traduções brasileiras são ensaios filosóficos, psicanalíticos ou poéticos como *Les écrits*, de Jacques Lacan, publicado em 1972, *Quelque chose noir*, de Jacques Roubaud, em 2002, além de colaborar em diversas revistas²⁵³. Os principais autores transmitidos por ela ao patrimônio francês são o poeta português Fernando Pessoa²⁵⁴, o poeta barroco Antônio Vieira²⁵⁵, os poetas brasileiros Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade²⁵⁶, João Cabral de Melo Neto, Nelson Asher, Augusto de Campos, Haroldo de Campos²⁵⁷, Décio

²⁵³ *Impressions du Sud, Docks, Banana Split, Poésie, Cahiers de l'Herne, Césure, Détours d'écriture, Magazine littéraire, Quinzaine littéraire, Syntaxis.*

²⁵⁴ *Lettres à la fiancée* de Fernando Pessoa, Fragmentos do livro de *l'Inquiétude* de Fernando Pessoa, éditions Unes, Le Muy, 1987 e um ensaio sobre sua obra *Le spleen du poète*. Paris : Ed. Ellipses, 1997.

²⁵⁵ *Le ciel en damier d'étoiles*, d'Antonio Vieira. Grenoble : Éd. Cent Pages, 1990.

²⁵⁶ Os contos : *Conversation extraordinaire avec une dame de ma connaissance* de Carlos Drummond de Andrade, Métaillé, 1983.

²⁵⁷ *Les meilleurs poèmes d'Haroldo de Campos*. São Paulo: Ed. Global, 1992, prêmio de melhor antologia do ano, em 1993. *Galaxies*, LMC, 1998 que recebe o prêmio Roger Caillois de melhor livro estrangeiro de poesia e *Yugen : Cahiers japonais*, LMC, 2000. Ela é a autora de *De Haroldo de Campos: Une anthologie*, publicada pela editora Dante, 2006.

Pignatari, Lygia Fagundes Telles, José de Alencar, entre outros²⁵⁸. Ela é nomeada pela Société Française des Traducteurs, e recebe o prêmio Roger Caillois pela melhor obra poética estrangeira de Haroldo de Campos em 1999. Membro de várias associações de tradutores²⁵⁹, especialista em teorias da tradução literária, ela escreve diversos ensaios e numerosos artigos, dentre os quais, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*²⁶⁰ e *De Walter Benjamin à nos jours*²⁶¹, além de textos de colóquio: *Traduction et poésie*²⁶² e *Modes et modèles dans les domaines artistiques et littéraires*²⁶³. Graças a esse conhecimento na área, suas traduções tornam-se mais “conscientes” e suas escolhas são mais fundamentalmente críticas.

Além disso, ela realiza a primeira tradução da coleção *Primeiras Estórias*, escrita em 1962 e publicada na França em 1982 pela Editora Métailié, vinte anos depois de sua publicação no Brasil, constituindo, assim, o primeiro livro de literatura brasileira nesta editora. GR já era conhecido pelas primeiras traduções de Jean-Jacques Villard, publicada pela editora Seuil nos anos 1970. É importante ressaltar também que se trata da primeira tradução literária em francês da tradutora. A coleção *Primeiras Estórias* tem um papel pioneiro, pois a tradutora traduz pela primeira vez Guimarães Rosa de uma maneira que os outros tradutores franceses não tinham feito. Apesar de ser a primeira tradução, pode-se dizer que seu trabalho se inscreve como uma “retradução” criativa de GR. Na edição original brasileira editora José Olympio, o livro é, aliás, composto por um prefácio e uma nota da tradutora.

No prefácio de *Primeiras Estórias*, a tradutora ressalta a originalidade dos textos. Depois de fazer uma comparação crítica entre Guimarães Rosa e Joyce, ela retrata o universo da obra, como que para dar uma amostra do que será a leitura, tanto no tocante aos sujeitos e aos personagens quanto sobre a especificidade dos procedimentos de escrita.

Em sua nota, a tradutora adverte, chama a atenção do leitor sobre o possível choque que pode haver quando da leitura. Em seguida, ao expor de maneira elogiosa o empreendimento do autor, ela justifica suas próprias escolhas de tradução e seu *parti-*

²⁵⁸ *Iracéma*, de José de Alencar aux éditions Alinéa, Aix, 1985.

²⁵⁹ Como ATLAS (Associação de tradutores de Arles), a SFLGC (sociedade francesa de literatura geral e comparada), o CERCLE, associação centro de estudos e pesquisas em literatura e do TTR pela difusão das teorias contemporâneas da tradução na França, do CNU e CIPM centro internacional de poesia de Marseille.

²⁶⁰ Armand Colin, 1999, réédition 2007.

²⁶¹ Éditinos Honoré Champion, en 2006.

²⁶² Publicado pela editora Maisonneuve et Larose, Paris, 2004.

²⁶³ PUP, Aix-en-Provence, 2004.

pris ou posicionamento, ou seja, a visão ética de que fala Berman. Ela mostra, então, as distâncias entre o português padrão e os múltiplos registros de línguas que se distanciam da norma gramatical e sintática:

Tornar [o texto] mais legível e agradável possível para um leitor francês [...] tentando reproduzir ou recriar a coerência do estilo do autor, e, para tanto, mantendo ou inventando, quando necessário, motivações no plano gramatical ou semântico.

O trabalho de tradução carrega a preocupação do equilíbrio entre o respeito da criação e da legibilidade para um leitor francês. Há, portanto, um consenso entre o respeito pelo texto original e a consideração pela língua de chegada.

A dificuldade maior que se apresenta para a tradução é, portanto, a de manter a coerência de uma tal visão poética, em si dialógica, ao transpô-la em uma língua de chegada de tipo clássico, como o francês, língua muito rica, certamente, mas pouco permissiva no que tange a suas estruturas e aos hábitos de leitura e de escrita de seus usuários.²⁶⁴

Em seu auto-comentário, IOD ressalta seu desejo de conservar o espírito do texto, a estranheza e a “deslocalização” total que ele produz no leitor francês e no leitor brasileiro. Este desenraizamento se deve a uma certa “realidade exótica” de Minas Gerais, mas também aos procedimentos de escrita. Os que mostramos precedentemente - a invenção de palavras a partir de sufixos e prefixos, a derivação e a composição, as palavras entrecruzadas ou palavras-imagens- são frequentes. Tudo isso contribui para a pesquisa da linguagem poética e potencial.

Em seu projeto de tradução, ela mostra como é indispensável “adaptar ou compensar” os procedimentos impossíveis de traduzir diretamente pela “distância buscada entre formas e sentidos. A dificuldade do tradutor reside, portanto, no equilíbrio delicado que o leva a preservar o sentido mas, também, nas nuances de vocábulos, no registro, nas conotações e na criação de neologismos criados pelo autor.

A principal dificuldade – que inclui todas as outras – diz respeito ao problema de uma tradução, primeiramente, “intra-lingual”, ou seja, dentro da própria língua de Guimarães Rosa: compreender e destrinchar o sentido das palavras para, enfim, traduzí-las em francês, mantendo, no entanto, sua estranheza. Como já foi dito antes, a ética evidenciada por Berman consiste em respeitar a letra, e é isso que o tradutor se esmera

²⁶⁴ Inês Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Ed. Armand Colin, p. 234.

em fazer. Ilustremos com um exemplo extraído do conto “Os irmãos Dagobé” (*Primeiras Estórias*), que traz personagens no cenário do sertão violento e fatal.

GR (1962)
O homenzinho, tão perecível, um
fagamicho, o mofino – era para esforço
tutânico? Meu amigo sendo o dono do caos.
(p. 58)

IOD (1982)
Le petit homme, si périssable, un crève-la-
faim, l’infortuné – était-il capable d’un effort
vitanimé ? Mon Ami demeurerait le maître du
chaos. (p. 71)

Neste exemplo, o adjetivo “tutânico” vem do substantivo “tutano”, que pode ser traduzido por [moelle], no sentido literal, e [intelligence], no sentido figurado. Está traduzido por [vitaminé], sendo, portanto, uma recriação. No original, o substantivo “tutano” é coberto por um registro familiar e o adjetivo “titânico” leva a “tutanico”, traduzido pela palavra entre-cruzada [vitanimé], composta de [vitamine], que fundiona com o adjetivo [animé]. [Animé] remete a alma, notadamente presente na ideia de “tutano”, ou seja, de [moelle]. Além disso, a ideia de desmesura presente em [titanique] está na palavra [vitaminé].

Segundo os comentários da tradutora, esta criação instaura “a mesma relação de inclusão” da palavra brasileira criada pelo autor. Ademais, este trabalho de recriação pode ter inúmeras variantes segundo o tradutor e as escolhas feitas. Por exemplo, para a criação deste neologismo, poderiam-se ter encontrado outras possibilidades como a que propõe Haroldo de Campos: “tuétanesque”, composta de “tuer” e de “titanesque”, que remete à ideia de transgressão e de titan.

Depois de Inês Oseki-Dépré, apresentamos Jacques Thiérot, o tradutor de *Tutameia*, *Saragana*, e *Meu tio o iauretê*. Tradutor literário de renome falecido em 2009, realizou um imenso trabalho de difusão das letras brasileiras. É diretor da Aliança Francesa no Equador, no Peru e no Brasil, depois, diretor no Colégio Internacional dos Tradutores Literários em Arles. Muito reconhecido na França, traduziu autores brasileiros e, geralmente, autores modernos e contemporâneos. Ele traduz mais de trinta livros, dentre os quais, a obra de escritores como João Ubaldo Ribeiro²⁶⁵, Clarice Lispector²⁶⁶ e se interessa notadamente por autores modernistas como Oswaldo França

²⁶⁵ Como *La luxure ou la maison des bouddhas bienheureux* em 2001, *Moi, gardien de mon phare*, *Le sourire du lézard* em 1998, e *Vive le peuple brésilien* em 1989.

²⁶⁶ Ele traduz uma dezena de livros : *La vie intime de Laura*, seguido do *Mystère du lapin pensant*, em 2004, *Un souffle de vie* em 1998, *Le lustre* em 1990, *La découverte du Monde* em 1995, *Corps séparés* traduzido com Teresa Thiérot em 1993, *L’heure de l’étoile* em 1989, a coleção de contos *Liens de famille* em 1989, *Un apprentissage*, *La ville assiégée* em 1991, pela Éditions Des Femmes.

Júnior²⁶⁷ e Mário de Andrade (*Macounaima*, publicado em 1997). Ele traduz, também, o português Pedro Mendes Rosa *La baie des tigres*, em 2001, e outros autores contemporâneos, como Autran Dourado²⁶⁸, Antônio Torres²⁶⁹, Marcio Souza²⁷⁰, Edilberto Coutinho²⁷¹, Paulo Coelho²⁷², Chico Buarque²⁷³ e Luiz Ruffato²⁷⁴. Ele traduz também peças de teatro²⁷⁵ e ensaios de literatura e de sociologia do Brasil²⁷⁶. Atente-se para a grande produtividade deste homem, apaixonado pela cultura brasileira e dedicado à transmissão dos textos fundamentais de sua literatura. Esta apresentação não exaustiva mostra o alcance de sua experiência na área das letras brasileiras e explica, sem dúvida, porque ele traduziu Guimarães Rosa, com todos os desafios que tal empresa apresenta.

Na coleção de contos de *Tutaméia*, traduzida nas edições Seuil em 1994, em seguida *Sagarana* em 1997, a edição da coleção de contos propõe um paratexto interessante: a nota do tradutor, a introdução do autor e o léxico. A introdução do autor presente na primeira edição brasileira é reeditada na edição francesa. No fim do volume, um léxico criado por Francis Uteza, especialista em Guimarães Rosa, mostra a atenção dada ao vocabulário “especial” do autor, em vistas de uma melhor compreensão por parte do leitor francês.

Observemos, agora, as escolhas de tradução e o projeto de cada um dos retradutores (IOD e JT). Estudaremos, primeiramente, os elementos acrescentados ao texto original, ou seja, a nota do tradutor e o posfácio que apresenta um glossário (na tradução de JT).

A nota do tradutor evidencia a colaboração do trabalho com Francis Uteza, que realizou uma tese sobre a metafísica na obra de Guimarães Rosa em *Grande sertão: Veredas*. É proveitoso trabalhar a quatro mãos e duas cabeças, no intuito de confrontar uma versão a uma outra, traduzida paralelamente, para que as escolhas de tradução não

²⁶⁷ *Au fond des eaux*, publicado pela editora Actes Sud em 1990 *Jorge le camionneur*, publicado pela Actes Sud, em 1987 e *L'or de l'Amazonie*, Actes Sud, em 1994.

²⁶⁸ *Le portrait du monde* d'Autran Dourado, pela Métailié, em 1994.

²⁶⁹ *Cette terre* d'Antônio Torres, Métailié, 2002.

²⁷⁰ *Mad Maria* de Marcio Souza, publicado em 2002 em poche.

²⁷¹ *Onze au Maracanã*, onze histórias de futebol de Edilberto Coutinho, Editora Serpent à plumes, em 1994 e *Contes de Noël brésiliens* Albin Michel, em 1997.

²⁷² *Le démon de Mme Prym*, Paulo Coelho, 2001.

²⁷³ *Budapest*, Chico Buarque, Seuil 2005.

²⁷⁴ *Tant et tant de chevaux*, Luis Ruffato, 2005

²⁷⁵ *Ange noir*, pela Éditions des quatre vents em 1988, e *Robes de mariée*, de Nelson Falcão Rodrigues, na Éditions Actes Sud papiers, 1999.

²⁷⁶ Ensaio como *L'endroit et l'envers*, um ensaio de literatura e de sociologia de Antônio Cândido, editado em 1995, e *Brésil, le pays du ballon rond*, 1998 publicado pela éditions de l'Aube e um livro de fotografias organizado por Bia Correa do Lago *Les premiers photographes d'un empire sous les tropiques*, em 2005.

se baseiem unicamente na subjetividade de cada um. A ideia de traduzir em equipe parece um princípio interessante para este exercício de língua. As traduções se fazem a dois, às vezes por um casal bilíngue, como vimos, situação ideal para dar conta, tanto das sutilezas do texto de partida quanto daquelas do texto de chegada. Assim, como há o comitê de leitura nas editoras, ou grupos ou coletivos de autores, como o Oulipo, poderia haver coletivos de tradutores, que, acreditamos, enriqueceriam expressivamente o trabalho linguístico.

Jacques Thiérot ressalta a preocupação em respeitar as recomendações que o autor dá em sua correspondência com seus tradutores para o inglês (Harriet de Onis), o francês (Jean-Jacques Villard), o italiano (Eduardo bizzarri) e o espanhol (Angel de Mello). Ele cita assim o autor para que o leitor entenda seu procedimento criador de formas, que tenta chocar e acordar os leitores para levá-los a uma “obscuridade do mistério”.

Em uma nota de sua tradução de *Tutaméia*, Jacques Thiérot ressalta a concepção do autor que revela o aspecto antirracionalista, antirealista, e poético de seus livros. GR mostra, também, que a palavra é dotada de polissemia “[que] assume uma pluralidade de direções e de sentidos, e possui uma dinâmica velada” e o trabalho do tradutor é de ordem poética.

Além disso, em uma outra nota preliminar de *Mon oncle le jaguar*, JT evidencia a busca por um texto que “represente o estado mais avançado dos experimentos de Guimarães Rosa em prosa”, segundo Haroldo de Campos. Observemos um exemplo da coleção *Tutaméia*.

GR (1967)

Pajão cravando-lhe os olhos como dentes, e os três filhos, à malfa, com as foices, zarrões homens, capazes de salatrem com êle, ruidadeiros, de garrucha ou faca. (p. 33)

JT (1997)

Pajao qui lui plantait ses yeux comme des dents, et les trois fils, la gueule mauvaise, avec leurs serpes, malabaraqués, capables de lui sauter dessus avec leur père, démolisseurs, de lui flanquer des coups de pétoire ou de couteau. (p. 52)

O substantivo “zarrões” é traduzido por [malabaraqués]. Em português, o sufixo “-zarrão”, colado ao substantivo, torna-se um adjetivo cujo sentido é “muito grande”. O tradutor escolheu o nome [malabar] que, em um registro de gíria, designa um homem imponente e forte, ligado ao adjetivo [baraqué], que designa informalmente um homem construído como uma [baraque], um prédio. Percebe-se, nesta passagem, a escolha de um registro mais familiar do que original, mostrando que o tradutor recria de maneira

“livre”. Na verdade, o tradutor criou uma palavra entrecruzada onde o autor havia somente criado um neologismo a partir de um sufixo. Poderia-se propor também aqui uma outra tradução para o grupo nominal português *zarrões homens*: [homme-masses], expressando a ideia do homem no superlativo de maneira humorística, ou, ainda, [supra hommes]. A recriação é, portanto, indispensável para uma tradução de textos como os de Guimarães Rosa. Podemos, inclusive, julgar a tradução mais criativa do que o original, como já foi assinalado aqui.

Atentemos para um outra passagem extraída da tradução do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, um diálogo entre os personagens Augusto e Zeferino, em que encontramos procedimentos de tradução similares:

GR (1946)

Nhô Augusto sorriu:
- Eu garanto que, na hora da zoeira, tu no pinguelo não gagueja!
- Que nada! – apoiou seu Joãozinho Bem-Bem. Isto cabra macho e remacheado, que dá pulo em-cruz...

GAT (1958)

‘ Sieur Augusto sourit :
- **Vous, je veux bien parier** qu’à l’heure de la bagarre, tu **ne** bégaies pas...
- Je crois bien, appuya Sieur Joãozinho Bem-Bem. C’est un sacré coq, **un super-mâle, qui saute comme un diable...**
(p.110)

JT (1997)

Maître Augusto sourit :
Je suis sûr qu’à l’heure de la bagarre, tu bégaies pas **de la gâchette !**
- **Pas du tout, confirme m’sieur** Joãozinho Bem-Bem. C’est un dur **deux fois macho, capable de poignarder en croix...**
(p. 370)

GR cria um neologismo com “remacheado”, enquanto que os tradutores propõem o superlativo [super,mâle] (GAT) e o segundo, a perífrase [un dur deux fois macho] (JT). *Macho*, ressalte-se, tem, em francês, uma conotação ideológica diferente (negativa) do *macho* em português (neutro ou até mesmo positivo, sobretudo em um contexto rural). Vale salientar, também, que [sacré coq] (GAT) traz, com sucesso notável, a ideia de “macho”. Por outro lado, a proposição relativa “que dá pulo em cruz” é traduzida por [qui saute comme un diable] (GAT) ou [capable de poignarder en croix] (JT), que são duas interpretações completamente distintas.

Citemos outro “achado” de linguajar que mostra e transmite a *ars poetica* em língua francesa de maneira inovadora. Em *Premières histoires*, traduzido por Oseki-Dépré, a intriga do conto “Famigerado” é baseada em uma palavra: a do título [légendaire]. Cavaleiros vão em busca de um letrado para lhe pedir a definição de famigerado, um termo que designa alguém famoso e célebre, e que reverbera a “crueldade”, a “violência”, o que se manifesta em expressões tais como “o famigerado bandido”, etc. Uma passagem do conto brinca com este adjetivo, declinado-o de

maneira a criar vários jogos de palavras. A frase faz variar a palavra “famigerado” da seguinte maneira:

GR (1962) Famisgerado... faz-me-gerado, falmisgeraldo... famílias-gerado ? (p.15)

IOD (1982) Les gendaires... l'est gendaire.. les gens d'aire... les gendres errent ? (p.12)

A tradução se esmerou em transmitir, tanto o conteúdo, quanto o jogo de palavras, mesmo em não se tratando de uma tradução literal, o que teria sido impossível: [familier-géré], [fais-moi engendrer], [fausse-moi Geraldo] ou [familles gérées]. Teria sido possível traduzir o conto por [Renommé], no entanto, o jogo de palavras teria sido, certamente, menos fluido no plano sonoro e visual, mas, também, do ponto de vista do sentido. Daria algo como: [Renom, mais...], [Raie nommée], [Renne aux mets]. Em todos os casos, ressaltamos a dificuldade em traduzir este tipo de jogo de palavras, muito frequente na obra de Guimarães Rosa.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a passagem é extraída do diálogo entre João Bem-Bem e Matraga.

GR (1954)

Carece de achar outros
companheiros bons, pra o
senhor não ir sozinho...
Eu, não, porque sou
medroso. (p. 67)

AT (1958)

Ce qu'il vous faut **c'est**
de bons compagnons **afin**
de ne pas rester seul...
Pas moi, **car** je suis
peureux. (p. 94)

JT (1999)

Y vous faut **trouver**
d'autres bons
compagnons, **pour pas y**
aller seul. Pas moi
pasque je suis **trouillard**
(p. 35)

Constatamos mais precisões na tradução de Jacques Thiérot, que utiliza imagens intensas em uma linguagem familiar [trouillard] para “medroso”, onde GAT usa o [peureux], ou, ainda, [y vous faut trouver d’autres bons compagnons] para o qual GAT escreve [ce qu’il vous faut c’est de bons compagnons]. Thiérot detalha e traz precisões que a primeira tradução tinha sistematicamente deixado de lado. Além disso, “jagunço” é traduzido por [sicaire] (GAT), uma expressão envelhecida ou literária, para designar os assassinos profissionais, enquanto que JT traduz como [jagounço]. “Negro(a)” é traduzido por [nègre] e [négresse] por AT em 1958, e hoje, por [noir] e [noire], no trabalho de JT, o que se deve à grande mudança ideológica do politicamente correto. Contata-se, também, uma oposição entre uma certa tendência em *tornar clássico* e uma outra em *popularizar* contemporaneamente.

Contestamos esta concepção da tradução que consiste em adaptar, em policiar, para levar o texto ao formato da língua de chegada, mesmo se a tradução foi escrita em 1966, época em que esta ética da tradução é dominante. Nos anos 1980 - depois das publicações dos escritos de Berman - a tradução de Oseki-Dépré não teve sempre uma boa receptividade, tendo sido, às vezes, acusada de não respeitar a língua francesa.

Por outro lado, na carta entusiasta que GR escreve a seu tradutor espanhol, ele declara:

Escrevo-lhe na maior emoção, alegria, depois de ler o nosso livro, do qual a Editora me enviou por via aérea o primeiro exemplar. Creia, a cada página, cada linha, pulam em mim, mais altas, a enorme admiração e gratidão – pelo fabuloso, formidável Tradutor. [...] vejo que Você traduziu o livro como se fosse obra sua, própria, num arranco inteiro de poesia, com força completa e feroz amor. Seu poder é mágico, Angel Crespo, no ímpeto e na finura, no denso e no sutil, em cintilação de faces e âmbito de profundura. PS. De toda a leitura, se Você me perguntar, diria que só uma expressão, nas centenas de páginas, me agradou menos: aquele “El água caía, a cántaros (p.65) = pelo“ às despejadas”, original. Vê? ²⁷⁷

Estas palavras elogiosas mostram que o tradutor de GR tem um papel completamente fora do comum. No mesmo sentido, as afirmações de Jacques

Thiérot, tradutor do “brasileiro”, pontuam a questão de um outro e distante português:

Eu digo que traduzo do brasileiro, não o digo sempre. Eu não diria, por exemplo, de Clarice Lispector, que ela escreve em brasileiro. [...] Trata-se de uma língua que, às vezes, nem mesmo é dicionarizada, com contribuições do português mas, também, com formas populares de falar no Brasil.²⁷⁸

João Guimarães Rosa inscreve em seu projeto literário a língua portuguesa na perspectiva que indica Jacques Thiérot: trata-se, portanto, de fundar uma língua integralmente brasileira, que ultrapassa o português; uma língua de criatividade. O tradutor descobre, desta forma, o desafio de traduzir esta língua brasileira ousada para um francês livre de seus jugos e inovador, concebendo, assim, uma nova língua francesa.

²⁷⁸ Transcrito de uma entrevista com Jacques Thiérot, convidado da Bienal do livro do Rio de Janeiro, 2005, Cf. Anexo para a citação completa.

Conclusão

A releitura de um livro é essencial, duvidar e contestar os livros lidos anteriormente também, a fim de lhes dar um novo olhar, parece ser uma das chaves da interpretação literária. Como o leitor, cada tradutor realiza evidentemente uma nova leitura, necessitando que se republiquem e se retraduzam as obras do patrimônio universal.

A retradução pode se alimentar das traduções precedentes ou marcar uma ruptura com essas últimas. Ela é sempre variação, graças à amplitude das possibilidades de expressão de uma língua e em razão dos gostos de sua época, dos modos de traduzir. Ela sempre cede lugar a uma leitura singular de seu tradutor.

Se as primeiras traduções se esforçam para "naturalizar" o texto, para introduzir a obra estrangeira, como diz Paul Bensimon, elas às vezes efetuam mudanças consideráveis, de maneira que o texto seja recebido por um novo público em uma outra cultura. A retradução, por sua vez, se esforça, de maneira geral, para diminuir as diferenças estruturais dos romances, mostrando-se mais atenta aos aspectos estilísticos, à forma, ao tom e ao relevo do texto original.

Nossa investigação começa, em um primeiro momento, lembrando as ideias e os conceitos dos teóricos mais importantes da história da tradução na França. O primeiro, Étienne Dolet, estabelece os princípios da tradução em *La manière de bien traduire d'une langue à une autre*, publicado em 1540. No século XVII, os tradutores consideram a tradução como uma forma de adaptação, pois as traduções desejam servir os preceitos que a língua francesa impõe, dentre os quais citamos a clareza, elegância e equilíbrio, realizando a supressão e a deformação das passagens que não correspondem a esse espírito. A tendência em traduzir conforme as "Belles Infidèles" se estende, segundo Antoine Berman, até os anos 80 na Alemanha e na França. É também o que confirmamos no estudo das traduções de 1910, época na qual se introduz a obra de Machado de Assis na França.

Numa nova seção do mesmo capítulo, inserimos as questões sobre a recepção (na qual também evocamos questões levantadas por Jauss concernente ao "horizonte de tradução" e o "horizonte de recepção") dos livros de Machado de

Assis e Guimarães Rosa na França. Um exame do aparelho crítico de cada época permite afirmar que a primeira década do século XX associa-se, desse ponto de vista, à representação de um Brasil exótico e, apesar dessa imagem excessiva do estrangeiro, ele é apresentado como um país próximo da cultura latina, comparando os dois gênios da literatura brasileira a equivalentes franceses ou latinos, pertencendo a cânones formados pelos leitores franceses (por exemplo, Anatole France por Machado e, digamos, o gênero épico e a poesia de Virgílio por Guimarães Rosa). No entanto, constatamos que ao longo das décadas, e após o *boom* das literaturas brasileiras na França por volta de 1980, sua representação se aprimora, e o aparelho de recepção, o "horizonte de tradução" visa a conceber Machado de Assis e Guimarães Rosa de modo mais autônomo, independentemente das referências culturais do hemisfério Norte, elevando-os a um *status* de mestres da literatura universal, cuja prosa é infinitamente rica e complexa.

No capítulo seguinte, por meio da análise de nosso *corpus*, encontramos numerosos exemplos que provam que os primeiros tradutores, quais sejam, Adrien, Delpech, Philéas Lebesgue, Victor Orban, aqueles cujo mérito se revela por terem trazido a obra de Machado para os leitores franceses do início do século, possuem uma tendência ao etnocentrismo, "naturalizando" o texto, ou seja, cortando sistematicamente as frases longas demais ou modificando o ritmo do original. Às vezes, eles também fazem adaptações (como o tradutor original Philéas Lebesgue que realiza cortes do início ao fim de "O enfermeiro", o que provoca uma alteração considerável na enunciação, atenuando a presença do narrador, bem como de várias frases "truncadas"). Este último tradutor, grande fornecedor de literaturas de margem (português, iugoslava, grega e brasileira) na década de 10, deseja prolongar o casamento entre a literatura portuguesa e brasileira. Por essa razão, ele resiste em representar a literatura brasileira de maneira autônoma, subordinando-a aos modelos da literatura europeia tradicionais.

Similarmente, os primeiros tradutores de Guimarães Rosa, Antônio e Georgette Tavares e Jean-Jacques Villard, manifestam certa tendência em querer transmitir a história (ou seja, a fábula) e se tornam mais prudentes em nível linguístico, respeitando sistematicamente as regras da retórica clássica de

Aristóteles e a conveniência impostas pelas *Belles Infidèles* no espírito das traduções dos anos 50 na França.

Também consideramos os retradutores que se propuseram traduzir, na maioria das vezes, dentro do âmbito de uma "vontade de estrangeiro". Os tradutores mais recentes, pensemos no caso de Maryvonne Lapouge-Pettorelli, tendo traduzido Machado com o cuidado de restituir a "letra" (de Berman) e de usar a "complementaridade das línguas" a fim de restabelecer o "núcleo intraduzível" da obra (segundo Walter Benjamin), firmam um compromisso com as exigências editoriais francesas tradicionais. A própria Michelle Giudicelli traduz os "particularismos" encontrando, por exemplo, correspondências entre os arcaísmos da língua francesa e portuguesa, ou então recorre à língua crioula para traduzir certas realidade brasileiras, sem no entanto pecar pelo exotismo excessivo.

Com relação aos retradutores de Guimarães Rosa – Inês Oseki-Dépré, Jacques Thiériot e Maryvonne Lapouge-Pettorelli -, eles buscam sempre a criatividade numa primeira tradução no interior da língua, da língua poética para o sentido em português, em seguida, do sentido para a língua poética em francês.

Isso prova, por um lado, como o assinala Octávio Paz, que o papel do tradutor se multiplica com o do leitor, crítico e criador: essas três entidades defendidas por cada tradutor do *corpus*, a sua maneira, desvelam as diferentes leituras operadas por cada um deles.

Por outro lado, mostramos que Machado de Assis e Guimarães Rosa têm uma íntima relação com a tradução. Um traduziu bastante e o outro se corresponde frequentemente com seus tradutores; ambos amam as línguas estrangeiras e se nutrem da literatura europeia (Machado é tradutor de Victor Hugo, entre outros).

Esses elementos se manifestam notadamente no estudo de suas traduções francesas: várias passagens denotam a influência de autores franceses. Do ponto de vista das ideias, "Le miroir", que inspirou Machado e depois Rosa, possui muito em comum com as *Fables* de La Fontaine ou com os *Écrits* de La Rochefoucauld (embora Machado se aproxime mais do "fabulista" que do "moralista"). Ademais, no plano estilístico e na tonalidade, a tradução de Lapouge-Pettorelli leva o traço da conto "Le Horla" de Maupassant. Dito de outro modo, esses ecos constituem a "biblioteca imaginária" do tradutor, sua "enciclopédia".

Esses traços de leituras e ecos franceses mostram também o quanto a tradução pode operar por deslocamento de tons. Com efeito, colocamos em destaque vários aspectos que marcam a divergência dos tradutores na retradução: o realismo, como mostramos, é pouco presente em Machado de Assis e ainda menos em Guimarães Rosa; ele é transposto, na tradução, por um tom "fantástico".

A observação e a crítica das traduções, por assim dizer, nos revelaram como o realismo de Machado é mais acentuado em Adrien Delpech e Victor Orban que em Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Esta aproxima o autor brasileiro de um gênero mais fantástico, com a presença do "Horla" de Maupassant no interior de sua tradução.

Concernente a Guimarães Rosa, seu primeiro tradutor Jean-Jacques Villard nos anos 50, por um cuidado editorial ou por sua leitura mais "racional" e "materialista", opta por uma tradução que, sob diversos aspectos, se encontra mais próxima da "realidade" do sertão, escondendo o aspecto mágico filosófico e a criatividade fulgurante da escritura, presente no projeto do autor. Guimarães Rosa menciona precisamente isso na correspondência com seu tradutor italiano: os leitores franceses são seduzidos pela "atmosfera onírica", que lhes agradava também graças ao caráter regionalista do sertão, "intelectualizante ou plebeizante", conforme suas palavras. Enquanto que, por outro lado, a tradução de Inês Oseki-Dépré, pioneira na tradução dos romances, e por isso, "retradutora", busca reconstituir a singularidade e a inventividade do autor e revela o autor brasileiro sob um novo ângulo, linha que Jacques Thiériot seguirá, efetuando constantemente a "intensificação" no estilo.

É assim que as diferentes questões colocadas pela obra de Machado de Assis e Guimarães Rosa, a distância com o realismo e a presença do narrador por Machado, do particular ao universal, e a língua recriada por Rosa, variam de estilos de uma tradução à outra.

Esse estudo diacrônico das traduções permitiu constatar a variação na estrutura (quando o tradutor altera, corta, omite), o que pode criar um deslocamento da enunciação (como em "O enfermeiro" de Lebesgue), uma mudança de tom (mais ou menos realista, mais ou menos familiar ou nobre), uma mudança de ritmo (nos cortes das frases e na pontuação).

Enfim, a retradução permite ter consciência das apostas ideológicas do original e da tradução pelo seu distanciamento temporal (por exemplo, a questão colonial ou a situação da mulher a partir dos anos 70). Eis porque os traços de traduções esboçados no nosso estudo, do ponto de vista formal e estrutural, além do sentido e das repercussões de outros textos da cultura do tradutor, revelam a cada vez o texto original sob uma forma particular.

Essa singularidade aparece também no aparelho crítico (dos prefácios ou das notas) e no trabalho de criatividade, sem dúvida, inegável. A retradução propõe então uma nova leitura, não somente por causa da evolução histórica da língua mas também por causa da mudança do lugar da obra na história da literatura, sua integração em uma dada paisagem e seu "horizonte de tradução".

Tentamos, assim, mostrar o quanto a tradução – e a retradução – enriquecem o próprio original, visto que elas existem conferindo ao texto original seu caráter polissêmico e sua complexidade, mesmo se elas não forem definitivas, pois esse original será sem dúvida, se for um grande texto, levado à retradução.

Bibliografia

1. Traduções francesas de MA

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria :

Mémoires d'outre tombe de Brás Cubas, trad. R. Chadebec de Lavalade, Rio de Janeiro : Ed. Atlântica, Les Maîtres des littératures Américaines, 1944.

Mémoires d'outre tombe de Brás Cubas [Memórias póstumas de Brás Cuba], trad. R. Chadebec de Lavalade, Paris : Éd. Emile-Paul Frères, 1948.

Mémoires posthumes de Bras Cuba [Memória póstumas de Brás Cuba], trad. R. Chadebec de Lavalade, Paris : Éd. Métailié, 1989.

Quincas Borba [Quincas Borba], trad. d'Alain de Acevedo, Paris : Éd. Nagel, Coll.Unesco d'Œuvres Représentatives, 1955.

Don Casmurro [Dom Casmurro], trad. de Francis de Miomandre, Paris : Éd. Albin Michel, 1956.

Don Casmurro [Dom Casmuro], trad. d'Anne-Marie Quint, Paris : Éd. Métailié, 1983.

Esau et Jacob [Esau e Jacó], trad. de Françoise Duprat, Paris : Éd. Métailié, 1985.

Dom Casmurro [Dom Casmurro], trad. de Francis de Miomandre, Paris : Éd. Albin Michel, 1989.

Quincas Borba [Quincas Borba], trad. Jean-Paul Bruyas, Paris : Éd. Métailié, 1990.

Ce que les hommes appellent amour [Mémorial de Aires], trad. Jean-Paul Bruyas, Paris : Éd. Métailié, 1995.

Le philosophe et le chien [Memorial de Aires], trad. de Jean-Paul Bruyas, Paris : Éd. Métailié, 1995.

La Théorie du Médaillon et autres contes, traduction de Florent Kohler, Paris : Éd. Métailié, 2002.

- « L'infirmier », *Várias histórias*, traduction d'Adrien DELPECH, Paris : Éd. Garnier Frères, 1910, épuisé.
- « L'infirmier », trad. Philéas LEBESQUE et Manoel GAHISTO, dans *Mille nouvelles nouvelles* n°14, Paris : Ed. La Renaissance du livre, mars 1911.
- « L'infirmier », trad. Victor ORBAN, dans *Machado, une œuvre littéraire, une vie*, Paris : Éd. Garnier Frères, 1917.
- « L'infirmier », traduction d'Adrien DELPECH, dans *La cartomancienne*, Toulouse : Éd. de l'Ombre, Petite Bibliothèque Ombres, 1997.
- Dom Casmurro*, trad. Francis de Miomandre, Paris : Éd. Stock, 1936.
- Mémoires d'outre tombe de Brás Cubas*, trad. R. Chadebec de Lavalade. Rio de Janeiro : Éd. Atlântica, Coll. Les Maîtres des littératures Américaines, 1944.
- Mémoires d'outre tombe de Brás Cubas*, trad. R. Chadebec de Lavalade, Paris : Emile-Paul Frères, 1948.
- Quincas Borba*, traduction d'Alain de Acevedo, Paris : Éd. Nagel, Collection Unesco d'Œuvres Représentatives, 1955.
- Don Casmurro*, trad. Francis de Miomandre, Paris : Éd. Albin Michel, 1956.
- Don Casmurro*, traduction d'Anne-Marie Quint, Paris : Éd. Métailié, 1983.
- Esau et Jacob*, trad. Françoise Duprat, Paris : Éd. Métailié, 1985.
- Dom Casmurro*, trad. Francis de Miomandre, Paris : Éd. Albin Michel, 1989.
- Mémoires posthumes de Bras Cuba*, trad. R. Chadebec de Lavalade, Paris : Éd. Métailié, 1989.
- Quincas Borba*, trad. Jean-Paul Bruyas, Paris, Éd. Métailié, 1990.
- Ce que les hommes appellent amour*, [*Mémorial de Aires*], trad. Jean-Paul Bruyas, Paris : Éd. Métailié, 1995.
- Dom Casmurro*, trad. Francis de Miomandre, Paris : Éd. Livre de Poche n° 3268, 1997.
- Le philosophe et le chien*, trad. Jean-Paul Bruyas, Paris : Éd. Métailié, 1995.
- La Théorie du Médaillon et autres contes*, trad. Florent Kohler, Paris : Éd. Métailié, 2002.

2. Livros críticos sobre Machado de Assis (francês e português)

AGUIAR Luiz Antônio, *Recontando Machado*. Rio de Janeiro : Record, 2008.

ANTUNES Benedito, Sérgio Vicente Motta, *Machado de Assis e a crítica internacional*, São Paulo : Ed. Unesp, 2009.

ARRIGUCCI Jr. David, *Enigma e comentário*, São Paulo : Ed. Cia das Letras, 1987.

BASTOS Dau, *Machado, num recanto, um mundo inteiro*, Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2008.

BOSI Alfredo, *Machado de Assis*. São Paulo : Ed. Ática, 1982.

- *O enigma do olhar*. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

BRASIL Ubiratan, *Machado de Assis, Roteiro de Consagração*, Rio de Janeiro : Ed. Eduerj, 2007.

CALDWELL Helen, *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*, traduction Fábio Fonseca de Melo. Rio de Janeiro, Ateliê Editorial, 2002.

CASTRO ROCHA João Cesar, *À roda de Machado de Assis, ficção, crônica e crítica*. Pacheco, Santa Catarina : Ed. Universitária Argos, 2006.

CHALHOUB Sidney, *Machado de Assis Historiador*, São Paulo : Ed. Companhia das Letras, 2003.

FERREIRA CUNHA Eliane Fernanda, *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*, São Paulo: Ed. Anna Blume, Academia Brasileira de Letras, Selo Universitário, 2004.

FISCHER Luis Augusto, *Machado e Borges, e outros ensaios sobre Machado de Assis*, Porto Alegre : Ed. Arquipélago Editorial, 2008.

GLEDSON John, *The deceptive realism of Machado de Assis*. Liverpool: Francis Cacus, 1984.

Machado de Assis impostura e realismo, tradução de Fernando Py. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1991.

Machado de Assis: história e ficção. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Coleção Literatura e Teoria Literária, v. 56, 1986.

Machado de Assis: Contos / uma antologia. 2v. São Paulo, 2001.

GUIMARÃES Hélio de Seixas, *Os leitores de Machado de Assis – O romance machadiano e o público no século 19*, São Paulo, Nankin Editorial EDUSP, 2004.

KOHLER Florent, *De la sénilité à la sérénité : lecture de Schopenhauer par Machado de Assis et Italo Svevo*, Université Paris IV, Sorbonne 1997. Thèse de doctorat / Littérature comparée ; dir. BRUNEL Pierre.

MASSA Jean-Michel, s.d. *Machado de Assis traducteur*, Poitiers (tese de doutoramento, mimegrafada).

MARTINS Álvaro, *Machado e Lima, da ironia à sátira*. Rio de Janeiro : Ed. Utópos, 2004.

MEYER Augusto, *A forma secreta*. Rio de Janeiro : Ed. Lidador, 1965.

- *Textos críticos*. São Paulo : Perspectiva, Brasília, 1986.

MONTELLO Josué, *Os inimigos de Machado*. Rio de Janeiro : Ed. Nova Fronteira, 1998.

MOURA Coelho, Márcia, e Marcos Fleury de Oliveira, *O bruxo do Cosme Velho, Machado de Assis no espelho, XV Moitará*. São Paulo : Ed. Valamedia, 2004.

ORBAN Victor, *Machado de Assis, une œuvre littéraire, une vie*. Paris : Éd. Garnier Frères, 1917.

PINHEIRO Passos Gilberto, *As sugestões do Conselheiro, A França em Machado de Assis, Esaú e Jacó e Memorial de Aires*. Rio de Janeiro : Ed. Ática, 1996.

PIZA Daniel, *Machado de Assis, um gênio brasileiro*, São Paulo : Imprensa Oficial, 2005.

PUJOL Alfredo, *Machado de Assis, Curso literário em sete conferências na sociedade de Cultura artística de São Paulo*. Ed. Imprensa Oficial, Academia Brasileira das Letras, 2007.

- RIVAS Pierre, *Encontro entre literaturas: França / Portugal / Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- ROUANET Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- SANCHES Neto Miguel, *Machado de Assis o ideal do crítico*. Rio de Janeiro : José Olympio, coleção Sabor Literário, 2008.
- SCHWARZ Roberto, *Ao vencedor as batatas forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo : Duas Cidades, 1976.
- Que horas são?* São Paulo : Ed. Companhia das Letras, 1987.
- SECCHIN Antônio Carlos e alii. *Machado de Assis – uma revisão*, Rio de Janeiro, In- Folio, 1998.
- SILVA da Helou Ivete, *Machado de Assis: o cronista míope*, coleção Ensaio – vol. 2, Rio de Janeiro, Ed. Galo Branco, 2002.
- TORRES Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*, Lille Presses Universitaires Artois, 2004.
- VALEZI STAUT Lea Mara, *A recepção da obra machadiana na França*. Universidade de São Paulo, thèse de doctorat non publiée.
- “O estilo machadiano e o tradutor”, in *Alfa*, Revista de Lingüística, Universidade Estadual de São Paulo, 1992, p. 111-117.
- VEIGA Cláudio, *Um brasilianista francês: Philéas Lebesque*. Rio de Janeiro: Topbooks, Salvador FCEB, 1999.
- R. MAGALHAES Júnior, *Machado de Assis, Vida e Obra*, vol. 5. Rio de Janeiro : Ed. Record, 1981.
- WISNIK José Miguel, *Sem receita – Ensaaios e canções*. São Paulo : PubliFolha, 2004.

3. Traduções francesas de GR

Buriti, traduit par Jean-Jacques Villard, Préface de Xavier Domingo. Paris : Éd. Seuil, 1961.

Les nuits du sertão, traduit par J-J Villard. Paris : Éd. Seuil, 1962 (choix de contes tirés de *Corpo de baile*).

Hautes plaines, traduit par Jean-Jacques Villard. Paris : Éd. Seuil, 1969.

Diadorim, traduit par Jean-Jacques Villard. Paris : Éd. Albin Michel, 1965.

Diadorim [*Grande sertão: veredas*], traduit par Maryvonne Lapouge-Pettorelli Paris : Éd. Albin Michel, 10/18, 1991.

Sagarana, traduit par Jacques Thiériot. Paris : Éd. Albin Michel, Les grandes traductions, 1997, p. 393

Mon oncle le jaguar, traduit par Jacques Thiériot. Paris : Éd. Albin Michel, Les grandes traductions, 1998, p. 113.

Premières histoires, traduits par Inês Oseki Dépré. Paris : Éd. Métailié, coll. Unesco d'œuvres représentatives, série brésilienne, 1982, p. 203.

Toutaméia, troisièmes histoires, traduit par Jacques Thiériot. Paris : Glossaire de Francis Uteza, Editions du Seuil, 1994, p. 282.

4. Livros sobre Guimarães Rosa (francês- português)

ADONIOS FILHO, *O. Lopes, C. Meyer-Clason, V. M. de Aguiar e Silva, Guimarães Rosa, Estudos*. Lisbonne : Ed. Instituto Luso Brasileiro, 1969.

AGEL DE MELLO William, *Cartas de Guimarães Rosa a William Agel de Mello*, São Paulo : Ateliê Ed., 2003.

ARRIGUCCI Júnior, Davi, “Guimarães Rosa e Góngora : metáforas ”, in *Achados e perdidos*. São Paulo : Ed. Polis, 1979.

A cultura popular em Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro : Ed. J. Olympio, 1970.

- BALTAR Alda, *Analyse de la traduction française de "Grande Sertão, Veredas, Diadorim"* de Guimarães Rosa : étude contrastive, Université de Nice, Thèse 3e cycle/Littérature comparée ; dir. LAUNAY (Michel), 1977.
- BELCHIOR Mendes, Lauro, Luiz Claudio Vieira de Oliveira, org, *A Astúcia das palavras*, ensaios sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1997.
- BERND Silà, *Littérature brésilienne et identité nationale*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- BITTENCOURT Ercília et Carlos THEOBALDO, *Duas visões, Guimarães Rosa e Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Ed. Agora da Ilha, 2000.
- BIZZARRI Eduardo, *Correspondência com o seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, Rio de Janeiro: Ed. UFMG, Ed. Nova Fronteira, 3a edição, 2003.
- BOLLE Willi, *Fórmula e fábula* (teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de J. G. Rosa). São Paulo : Perspectiva, 1973.
- BOSI Alfredo (org.), *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo : Cultrix, 1994.
- BRASIL, *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro : Org. Simões, 1969.
- CÂNDIDO Antônio, *Tese e antítese*. São Paulo : Ed. Nacional, 1964.
L'envers et l'endroit. Paris : Ed. Métailié, 1995.
- CAMPOS Haroldo de, *Metalinguagem, A linguagem do Iauaretê*. Petrópolis : Ed. Vozes, 1967.
- CASANOVA Pascale, *La république mondiale des lettres*. Paris : Seuil, 1999
- CASTRO Nei Leandro, *Universo e Vocabulário de Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- *Literatura e sociedade*. São Paulo : Cia Ed. Nacional, 1976.
- CASTRO Sílvio, *História da literatura brasileira*, vol. 3. Lisboa : Alfa Publicações, 1999.
- CASTELO José Aderaldo, *Modernismo e regionalismo*. São Paulo : EDART, 1961.
- CÉLIA LEONEL Maria, *Guimarães Rosa, Magma e gênese da obra*, São Paulo : UNESP Ed., 1999.
- COUTINHO Eduardo de Faria (org.), *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro : Fortuna Crítica, Ed. Civilização Brasileira, 1983.
- COVIZZI Lenira Marques, *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo : Atica, 1978.

- DANIEL Mary L., *João Guimarães Rosa : Travessia Literária*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1968.
- GALVÃO Nogueira Walnice, *Mitológica Roseana*. São Paulo : Ed. Ática, 1978.
- As formas do falso*, um estudo sobre a ambigüidade no “Grande sertão : veredas”. São Paulo : Ed. Perspectiva, 1972.
- “ O períplo Segundo Guimarães Rosa: numa aldeia, no sertão ”, in *Regards sur la ville et la campagne au XX e siècle*, textes présentés sous la direction de Christine Pâris-Montech, préface de Christophe Gonzalez. Toulouse : Université de Toulouse-le-Mirail, Département de portugais, 1997, p.57-62.
- HOLZEMAYR, Rosenfield Kathrin, *Grande sertão : veredas*. São Paulo : Ática, 1996, roteiro da leitura.
- Por que literatura*, ed. Vozes, Petrópolis, 1966, O sertão e o mundo, 73/95
- “ Figures du roman moderne : le maléfique et l’obscur chez Goethe et Guimarães Rosa ”, 1989, in *Táira*, Université Stendhal Grenoble, Crelit n°5, 1993, p. 61-78.
- KAMPPFF Lages, Susana, *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo : Ed. Ateliê Editorial, FAPESP, 2002, p.188.
- LIMA Luís Costa, *A metamorfose do Silêncio*. Rio de Janeiro : Eldorado Tijuca, 1974.
- LINS Álvaro, “Uma grande estréia”, in *Os mortos de sobrecasacas*, Ed. Civilização Brasileira, 1963.
- LISBOA Henriqueta, *Guimarães Rosa*. Belo Horizonte : Universidade de Minas Gerais, 1966.
- LOPES Oscar, “Dois escritores brasileiros”, in *Crítica e Interpretação Literária*. Porto : Ed. Inova, s.d.
- MACHADO Ana Maria, Recado do nome – *Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro : Ed. Imago, 1976.
- MARINHO Marcelo, *João Guimarães Rosa*. Paris: L’harmattan, Classiques pour demain, 2003, p 155.
- MARQUES COVIZZI Lenira, *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo : Ed. Ática, Ensaios, 49, 1978.

- MARTIN Costa, Ana Luíza, “ Voyage et récit: le sertão comme paysage littéraire ”, 1999, *The Paths of multiculturalism*, coord. Linda Labuschagne, Maria-Alzira Seixo, Graça Abreu and John Noyes, Lisboa, Cosmos, 2000, p. 225-233.
- MELO Melilo Moreira de, *As pessoas não morrem: ficam encantadas*. Rio de Janeiro : Ed. Academia Carioca de Letras, 1977.
- NOVIS Vera, *Tutaméia, Engenho e arte*. São Paulo : Ed. Perspectiva da Universidade de São Paulo, Literatura, debates, 1989.
- NUNES Benedito, *O dorso do tigre*. São Paulo : Perspectiva, 1969.
- OLIVEIRA Franklin de, “O modernismo na ficção: instrumentalismo”, in A. A.VV., *A literatura no Brasil* [dir. De A Coutinho], 2 a Ed., vol. 5, Rio de Janeiro, 1970.
- PASTA Júnior, José Antônio, “O romance de Rosa, temas de *Grande sertão* e do Brasil ”, in *La ville, exaltation et distanciation*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, sous la direction d’Anne-Marie Quint, *Etudes de littérature portugaise et brésilienne*. Paris : Cahier n°4, CREPAL, 1997, p. 159-170.
- PAZ-ANDRADE Valentín, *A galecidade na obra de Guimarães Rosa*. Sada, A. Coruna : Ed. do Castro, 1978.
- PIRES Alves, “Para compreender João Guimarães Rosa”, Alves Pires, in *Temas portugueses e brasileiros*, Luís Forjaz Trigueros e Lélia Parreira Duarte, Lisboa : Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua portuguesa, 1992, p.103-115.
- PORTELLA Eduardo, *Dimensões I*. Rio de Janeiro : Livraria José Olympio Ed., 1958, “Um romance e sua dialética ”, p. 87.
- PROENÇA Manuel Cavalcanti, *Trilha do Grande Sertão*, serv. de doc. do MEC. Rio de Janeiro, 1958.
- RIBEIRO Magdalena, “ Les rives et les cimes de la joie ou la jeunesse d’être ”, in *Langues Néo-latines, mondes lusophones*, fascicules 1 et 2, 1er et 2e semestre 1995, n°292-293, Association des enseignants de langues vivantes romanes, p. 250, p. 9-123.
- ROSA Vilma Guimarães, *Relembraimentos Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro : Nova fronteira, 1983.

- RONCARI Luiz, *O cão do sertão, Literatura e engajamento, ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo : Ed. UNESP, 2007.
- ROSENFELD Kathrin Holzermayr, *Desenveredando Rosa, A obra de J.G Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro : Topbooks, 2006.
- SANT'ANNA MARTINS Nilce, *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo : FAPASP, Ed. da Universidade de São Paulo, 2001, p. 536.
- SANTOS Júlia Conceição Fonseca, *Nomes dos personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Inst. Nac. Livro, MEC, 1971.
- SANTOS Wendel, *A construção do romance em Guimarães Rosa*, São Paulo : Ed. Ática, 1978.
- SIMÕES Irene Gilberto, *Guimarães Rosa: as paragens Mágicas*. Ed. Perspectiva-MCT/ CNPQ, São Paulo-Brasília, s.d.
- SCHWARTZ Roberto, *A sereia e o desconfiado*. Ed. Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1965, Grande sertão : a fala, p.23, Grande sertão e o Dr. Faustus, p.28.
- SCRIPTA, *Número especial Guimarães Rosa*. Minas Gerais, vol. 2, n° 3, 2 semestre 1998, p. 268.
- TEYSSIER Paul, *Dictionnaire de littérature brésilienne*. Paris : PUF, Quadrige, Référence, 1ère édition, 1994, 2000, p. 108.
- “ Le Brésil primitif et magique de Guimarães Rosa ”, in *Etudes de littérature et de linguistique*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1990, p. 135-142.
- “ Table ronde, João Guimarães Rosa : créateur d’une langue ? ”, en collaboration avec Dionysio Toledo, “ Sur la composition de Grande Sertão : Veredas ”, in *D’un inconscient post-colonial s’il existe, association freudienne internationale*. Paris : Ed. Maison de l’Amérique latine, 1995, p. 75 à 98.
- UTEZA Francis, *João Guimarães Rosa : Métaphysique du Grande Sertão*, Université Paul Valéry, Montpellier III. 1990. Thèse de doctorat (nouveau) / Etudes latino- américaines, dir. ROIG Adrien.
- VALADARES, Napoleão, *Os personagens de ‘Grande sertão: veredas’*, André Quincé Ed. Brasília, 1982.

- VARELAS Maria Helena, “João Guimarães Rosa : uma filosofia entre margens ”, in *Cultura*, revista de história e teoria das idéias. Lisboa : vol. 10, 2 série, p. 503-521.
- XISTO Pedro, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, *Guimarães Rosa em três Dimensões*. São Paulo : Ed. CEL, 1970.
- ZILDA Ferreira Cury, “ Le tricotage du récit ”, in *Les voix du conte dans l’espace lusophone*, sous la direction d’Anne-Marie Quint, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 109-126.
- A.A.VV, *Em memória de Guimarães Rosa* [org. De Paulo Rónai], José Olympio, Rio de Janeiro, 1968.

5. Livros teóricos sobre a tradução

- BAKER Mona (ed.), *Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 1998.
- BARBOSA Heloisa, *The Virtual Image: Brazilian Literature in English Translation*, Tese de Doutorado. Warwick University, 1994.
- BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Essai critique IV. Paris : Seuil, Essais, Points, 1984.
- BENEDETTI Ivone C. e Adail SOBRAI (org.), *Conversas com tradutores, balanços e perspectivas de tradução*. São Paulo : Ed. Parábola, 2003.
- BENJAMIN Walter, *Allemands*, préface Theodor W. Adorno. Paris : Bibliothèque allemande, P.O.L – Hachette, 1962.
- BENSIMON Paul, « Traduire la poésie », *Palimpsestes* (co-dir. Avec COUPAYE D.), n°2. Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1988.
- « Retraduire », dans *Palimpsestes*, n°4. Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de la linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1976-1980.
- BERMAN Antoine, *L’épreuve de l’étranger*. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique. Paris: Gallimard, 1984.

- Les tours de Babel*, recueils d'articles d'Henri MESCHONNIC, Gérard GRANEL, *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Editions du Seuil, 1999.
- « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes* n° 4. Paris: Publication de la Sorbonne Nouvelle, 1999.
- BERMAN Isabelle, *L'attachement à une œuvre*. Paris: Revue TTR v 14, n. 2, 2. sem., 2001.
- BLOOM Harold, ed. *Cervantes's Don Quixote. Modern Critical Interpretations*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001.
- BORGES Jorge Luis, "Pierre Ménard, autor del Quijote", in *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, p. 444-50 *Obras Completas*, 1974.
- Fictions*, trad. P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois. Paris : Ed. Gallimard, 1983.
- História de la eternidad*. Buenos Aires : Ed. Emecé, 1953.
- BRISSET Annie, *A Sociocritique of Translation: Theatre and Alterity in Quebec, 1968-1988*. Toronto: Toronto University Press, 1997.
- « Malaise dans la traduction. Pour une éthique de la réciprocité », in *L'altérité* dirigé par Janet Paterson, n 23-24, p. 321-356.
- BONNEFOY Yves, *La petite phrase et la longue phrase*, La Tilv éditeur, 1994.
- BORBA, M.C.S. "Two Brazilian-Portuguese translations of wordplay" in *Alice's Adventures in Wonderland. Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, p. 115- 26, 1997.
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris Fayard, 1982, *La distinction*, Minuit, 1972.
- Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, libre Examen, Seuil, 1992.
- CAMPOS Augusto de, *Verso, reverso, contraverso*. São Paulo : Ed. Perpectiva, 1978.

- CAMPOS Haroldo de, *Cantares de Ezra Pound*, avec Augusto de CAMPOS ET Décio, *Traduire et Trobair*, avec Augusto de CAMPOS. São Paulo : Ed. Papyrus, 1968.
- L'art et l'horizon du probable*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.
- Guimarães Rosa en trois dimensions*, avec Pedro Xisto et Augusto de Campos, São Paulo, Comissão Estadual de Literatura, 1970.
- L'opération du texte*. São Paulo : Ed. Perspectiva, 1976.
- Rupture des genres dans la littérature latino-américaine*. São Paulo : Ed. Perspectiva, 1974, 2e édition, 1980.
- Métalavage et d'autres « métras »*, 4e éd. Complétée par 14 essais, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992.
- CECCANTINI João Luiz, “A adaptação dos clássicos”, in *Proleitura*. São Paulo : Ed. Abril, 1997, p. 6-7.
- CHAPDELAINNE Annick et LANE-MERCIER Gillian, *Faulkner, une expérience de retraduction*. Montréal : Presses de l'Université, 2001.
- DELISLE Jean, *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1995.
- DOLET Etienne, *La manière de bien traduire d'une langue en autre*. Clássicos da teoria da tradução, v. 2, Núcleo de Tradução UFSC, 2004, p.14-18.
- DU BELLAY Joaquim, *La défense et illustration de la langue française*, in *Poésies* Paris : Gallimard et Librairie Générale de France, p. 197-267.
- ECO Umberto, *Á la recherche de la langue parfaite*. Paris : Seuil coll. Faire l'Europe, 1994.
- ETKIND Elfim, *Un art en crise*. Essai de poétique de la traduction poétique, Lausanne, L'âge d'homme, 1982.
- EVEN-ZOHAR Itamar, TOURY Gideon, eds. *Theory os Translation and intercultural relations special issue of Poetics today* 2, 4. Tel Aviv : The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1981.
- FOZ Clara, *(Re)Traductions, (R)Présentation(s): Première et dernière sortie du Quijote en français*. *Les Cadernos de tradução XI*. Florianópolis: PGET/UFSC, 2003, p.39-57.
- GAMBIER Yves, « La retraduction, retour et détour », in *Méta* 39, p. 413-417.

- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, « La littérature au second degré ». Paris : Le Seuil, 1982.
- GREEN Julien, *Le langage et son double*. Paris : Seuil, 1987.
- GODARD Barbara, « Une littérature en devenir ; la réécriture textuelle et le dynamisme du champ littéraire. Les écrivaines québécoises au Canada anglais », in *Voix et Images*, 1999, 72, p. 496-527.
- GUERINI Andréia, Marie-Hélène C. Torres, Walter Carlos Costa, *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2008.
- HAGEGE Claude, *Halte à la mort des langues*. Paris : Odile Jacob, 2002.
- HENRI-LEPAGE Svoaynne, *Traduire les voix dans « The Mill on the Floss » de George Eliot*, Orées, n° 4, vol 3, automne 2003 – hiver 2004.
- HULST L. d' Lieven, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*. Lille : P.U.L., 1990.
- KAMPPFF Lages Susana, *Walter Benjamin, tradução e melancolia*. São Paulo : Edusp, 2002.
- KUNDERA Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- LADMIRAL Jean-René, « Sourciers et ciblistes », in *Traduire* (Actes de la Journée mondiale de la traduction, 1999) n 184-185, février-mars 2000.
- LEFEVERE André, *Traducción reescritura y la manipulación del canon literario*, traduzido por Ma Carmen África Vidal y Román Alvarez, Ed. Colégio de España, Biblioteca de Traducción, Salamanca, 1997.
- LARBAUD Valéry, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*. Paris : Gallimard, 1946.
- LUTHER. *Œuvres*, tome VI, Trad. de Jean Bosc, Genève, Labor et Fides, 1965.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la Poétique I*, Paris: Gallimard, 1970.
Pour la Poétique II. Epistémologie de l'Écriture, Poétique de la traduction. Paris : Gallimard, 1973.
Poétique de la Traduction, Paris: Gallimard, 1973.
Poésie sans réponse. Paris: Gallimard, 1978.
Poétique du traduire. Paris: Verbière, 1999.
- MILTON John et TORRES, Marie-Hélène. *Cadernos de tradução n. 3*. Florianópolis: PGET/UFSC, 2001.
Cadernos de tradução n. 11. Florianópolis: Ed. PGET/UFSC, 2003.

- Tradução: teoria e prática.* São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- O poder da tradução.* São Paulo : Ed. Ars Poética, Coleção Ensaio, 1993.
- MOUNIN Georges, *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955-1959.
- NUCLEO DE TRADUÇÃO *Clássicos da teoria da tradução. v.1.* Florianópolis: UFSC, 2001.
- Clássicos da teoria da tradução. v. 2.* Florianópolis: UFSC, 2004.
- OSEKI-DEPRE Inês, *Remarques sur le concept de littérarité.* São Paulo : Ed. Perspectiva, 1990.
- Théories et pratiques de la traduction littéraire.* Paris : Armand Colin, 1999.
- De Walter Benjamin à nos jours.* Paris : Éditions Champion, 2005.
- OTTONI Paulo. (org.) et alli. *Tradução, A prática da diferença.* Campinas : Ed. da UNICAMP, 1998.
- PAULIN Catherine, *Langues et cultures en contact, Traduire e(s)t commenter*, collaboration de Philippe Rapatel, PUFC, 2002.
- PAES José Paulo, *Tradução a ponte necessária, aspectos e problemas da arte de traduzir*, São Paulo : Ed. Ática, 1990.
- PAZ Octavio, *Traducción : literatura y literidad.* Barcelone : Tusquets, 1971.
- L'art et la lyre*, Paris : Gallimard, 1965.
- Lecture et contemplation*, Paris : La Délirante, 1982.
- POE Edgar Allan, *Œuvres en prose*, trad. Charles Baudelaire. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
- POUND Ezra, *L'ABC de la lecture.* Paris : Gallimard, coll. Essai, 1967.
- RISTURECCI-ROUDNICKY Danielle, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites.* Paris : Armand Colin, Coll. Cursus, 2008.
- RONAI Paulo, *Écoles des traducteurs*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1956
- A tradução vivida.* Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981.
- ROUBAUD Jacques, *La vieillesse d'Alexandre.* Paris : François Maspero, 1978.
- Esquisse d'une théorie de la traduction poétique*, en collaboration avec Pierre LUSSON et Léon ROBEL, *Mezura*, Cahiers de poétique comparée, n° 4, 1979.
- La chasse au Snark*, de Lewis Carroll. Paris : Ed. Ramsay, 1986.
- RICOEUR Paul, *Sur la traduction*, Paris : Bayard, 2003.

- SAUSSURE Ferdinand de, *Ecrits de linguistique générale*, Ed. S. Bouquet, R. Engler. Paris : Gallimard, 1992.
- SCHLEIRMACHER Frederich. *Des différentes méthodes du traduire*. Tradução de Antoine Berman, Mauvezin. Paris: Seuil, 1985.
- STEINER George, *Après Babel*, traduction L. Lotringer. Paris : Albin Michel, 1978.
- TODOROV Teodor, *La conquête de l'Amérique*. Paris : Seuil, 1982.
- TORRES Marie-Hélène et MILTON, John, *Cadernos de tradução n 3*, Florianópolis: PGET/UFSC, 2001.
- *Cadernos de tradução n. 11*. Florianópolis: PGET/UFSC, 2003.
- *Variations sur l'étranger dans les lettres : cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*, Arras: Artois Presses Université, 2004.
- VAN HOOFF Henri, *Histoire de la traduction en Occident*. Paris : Bibliothèque de linguistique, Duculot, 1991.
- VENUTI Lawrence. *A invisibilidade do tradutor*. São Paulo: PUC, 1995.
- VIEIRA Adriana Silenem, "Monteiro Lobato Translator". *Emerging Views on Translation History in Brazil*, CROP (journal of the English Language and English and North-American Literature Courses), FFLCH, n. 6. São Paulo: USP, pp. 143-169, 2001.
- VIDA Raluca Anamaria, *La retraduction dans l'œuvre de Mallarmé*, thèse de doctorat, sous la direction de Michel Ballard, Université d'Artois, 2001.

6. Recepção da literatura brasileira na França

- BASTIDE Roger, *Études de littérature brésilienne*, (Euclides da Cunha, Cassiano Ricardo, Graciliano Ramos...). Paris : Université de Paris. Institut des Hautes Études de l'Amérique latine, Centre de documentation universitaire, 1956, 56 pages, épuisé - Nouvelle édition augmentée : *Études de littérature brésilienne et autres essais*. Édition de Gloria Carneiro do Amaral et Claude Ravelet. [Saint-Paul-de-Fourques, Eure], Bastidiana, n°37-38, 2002.
- BERND Zilá, *Littérature brésilienne et identité nationale*. Dispositifs d'exclusion de l'Autre, préface de Marc Angenot. Paris : Éd. L'Harmattan, « Recherches et Documents. Amériques latines », 1995.

- BOSI Alfredo, *La Culture brésilienne. Une dialectique de la colonisation*, traduit du portugais par Jean BRIANT. Paris : Éd. L'Harmattan, « Recherches et Documents. Amériques latines. Série Brésil », 2000.
- CÂNDIDO MELO E SOUZA Antônio, *L'Endroit et l'envers*. Essais de littérature et de sociologie, traduit du portugais par Jacques Thiériot. Paris : Éditions Métailié, « Leçons de choses », 1995.
- CARELLI Mario et Walnice Nogueira Galvão, *Le Roman brésilien*. Une littérature anthropophage au XXe siècle. Paris : Presses universitaires de France, « Écriture », 1995.
- COSTA Benedicto, *Le Roman au Brésil*, traduit du portugais. Paris : Éd. Garnier frères, « Bibliothèque d'études brésilienne » n°1, 1918.
- MICHELI Sérgio Pessoa de Barros, *Les Intellectuels et le pouvoir au Brésil*. 1920-1945, (*Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, 1979), traduit du portugais par l'auteur. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble / Paris, Maison des sciences de l'homme, « Brasilia », 1981.
- NEIVA Saul, *La France et le monde luso-brésilien*. Échanges et représentations (XVI et XVIII^{èmes} siècles), Actes du colloque international organisé par le Centre d'études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge classique. Clermont Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, « CERHAC », 2005.
- OLIVEIRI-GODET Rita, *Le modernisme brésilien*. Paris : Travaux et document, Paris 8, 2000.
- PENJON Jacqueline, José Antonio Pasta, *Littérature et modernisation au Brésil* (textes en français et en portugais). Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.
- PICCHIO Luciana Stegagno, *La Littérature brésilienne*, traduit de l'italien par Luc-François Garnier et Guia Boni. Paris : Presses universitaires de France, « Que sais-je ? » n°1894, 1981 – deuxième édition mise à jour, 1996.
- PIRES José Cardoso, *Jorge Amado, conversas com Alice Raillard*, tradução Annie Dumetman. Lisbonne : Ed. Asa Literatura, 1992.
- RIAUDEL Michel, « Littérature du Brésil » in *Europe*, revue littéraire mensuelle, Novembre-décembre 2005.

- RIVAS Pierre, *Encontro entre literaturas: França / Portugal / Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- SANTIAGO Silviano, *Uma literatura nos trópicos, ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo : Ed. Perspectiva, col. Debates, 1978.
- TETTAMANZI Régis, *Les Écrivains français et le Brésil. La constitution d'un imaginaire de La Jangada à Tristes tropiques*. Étude de l'imaginaire brésilien dans 100 textes écrits en français entre 1880 et 1960. Paris : Éd. L'Harmattan, « Recherches et Documents. Amériques latines », 2004.
- TEYSSIER Paul, *Dictionnaire de littérature brésilienne*, la participation de M. L. Aragão, M. Carelli, J. A. Castello, C. de Lara, R. Machado, S. Magaldi, A. Mansuy-Diniz Silva, J.-Y. Mérian, J. Orecchioni, J. Penjon, D. Toledo, L. Vassallo. (Extrait du Dictionnaire universel des littératures, publié sous la direction de Béatrice Didier. Presses universitaires de France, 1994). Paris : Presses Universitaires de France, « Quadrige Référence » n°315, 2000.
- *Dictionnaire de littérature brésilienne*, Paris : PUF, 2001.
- TETTANZANI Regis, *Les écrivains français et le Brésil*. « La construction d'un imaginaire de La Jangada à Tristes tropiques », LH, 434 p., 2004.

7. Obras de referências e sites

- Livro de Ouro da História do Brasil*, Mary Del Priore e Renato Pinto Venâncio, Ediouro, Rio de Janeiro, 2004.
- Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, de Antônio Houaiss, Lauro Salles Villar, et Franciso Manoel de Mello Franco, Ed. Objetiva, Instituto Antônio Houaiss, Rio de Janeiro, 2004.
- Novo Aurélio*, o dicionário da língua portuguesa, século XXI, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Rio de Janeiro, Ed. Nova fronteira, 1999.
- Dicionários de português-francês e francês-portuguais*, Porto: Porto Ed., 2 vol., 1999.

Le Nouveau petit Robert, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Éd.
Dictionnaires Le Robert, Paris, 2000.

Bibliothèque Nationale de France www.bnf.fr

Biblioteca Nacional www.bn.br

Bibliothèque da Maison de France www.livrofranca.com.br

Biblioteca da UFSC www.bu.ufsc.br

Biblioteca da UFRJ www.ufrj.br

Centre National du livre www.centrenationaldulivre.fr

Virtual Books on line <http://virtualbooks.terra.com.br>

UFSC www.edufsc.com.br

USP www.edusp.com.br

UFRJ www.ufrj.com.br

Éditions Garnier Frères

[www.bibliopoche.com/editeur/Garnier Freres Editions/593.html](http://www.bibliopoche.com/editeur/Garnier_Freres_Editions/593.html)

Éditions Seghers <http://www.editions-seghers.tm.fr/>

Éditions Garnier <http://www.classiques-garnier.com/>

Éditions Gallimard <http://www.gallimard.fr/collections/folio.htm>

Éditions 10-18 <http://www.10-18.fr/>

Maison d'édition Le Seuil www.leseuil.com

Albin Michel <http://www.albin-michel.fr/>

Éditions Chandeigne <http://www.editions-chandeigne.com/>

Éditions Métailié www.metailie.info.com.fr

Éditions de l'Ombre www.editionsombres.com

Éditions Livre de Poche <http://www.livredepoche.com/>

Éditions du Seuil <http://www.editionsduseuil.fr/>

Éditions Nagel http://www.village.ch/culture/offre_culturelle/editeurs_librairies.html

ACT : Association canadienne de traductologie/ Canadian Association for
Translations Studies <http://www.uottawa.ca/associations/act-cats>.

ATLAS : Assises de la traduction littéraires en Arles <http://www.atlas-citl.org>

ATLF : Association des traducteurs littéraires de France <http://www.atlf.org>

SFT : Société française des traducteurs <http://www.atanet.org>

FIT : Fédération internationale des traducteurs <http://www.fit-ift.org>

Méta, Presses de l'Université de Montréal <http://erudit.org/revue/meta>

Palimpsestes, Presses de la Sorbonne Nouvelle <http://www.eup.ed.ac.uk>

TTR, Université McGill, Montréal <http://www.uottawa.ca/associations.actcats>

Revue Internationale des Livres et des Idées www.rili.fr

Anexos

1. Abreviações
2. Citações compridas
3. Horizontes de tradução franceses de MA e GR
4. Apresentação do corpus e dos contos em francês

1. Abreviações

As abreviações seguintes estão utilizadas dentro da tese:

MA Machado de Assis

GR Guimarães Rosa

AGT Antônio e Georgette Tavares

AD Adrien Delpech

VO Victor Orban

PLG Philéas Lebesgue e Gahisto

JJV Jean-Jacques Villard

JT Jacques Thiériot

IOD Inês Oseki Dépré

MLP Maryvonne Lapouge-Pettorelli

MG Michelle Giudicelli

JB Jean Briant

GSV Grande Sertão: Veredas

PE Primeiras Estórias

T Tutaméia

S Sagarana

2. As citações compridas

A deconstrução da linguagem em Guimarães Rosa:

Je crois également que les mots doivent rendre beaucoup plus qu'ils ne signifient. Les mots doivent travailler aussi de par leur aspect graphique, suggestif, et de par leur sonorité, de façon à créer une sorte de 'musique sous-jacente' d'où le recours aux rimes, aux assonances et surtout, aux allitérations. Des formes brèves, rapides, énergiques. De l'énergie surtout. [...] Mais, le plus important, toujours, c'est de fuir les formes statiques, stagnantes, inertes, stéréotypées, les lieux communs... Mes livres sont faits, ou veulent être faits, du moins, à partir d'une dynamique audacieuse, qui si elle n'est pas attentive, le résultat sera pauvre et inefficace. Je ne cherche pas un langage transparent. Au contraire, le lecteur doit être choqué, réveillé dans son inertie mentale, de sa paresse et de ses habitudes. Il doit prendre conscience de l'écrivain, à tout moment. Il doit presque apprendre des nouvelles manières de sentir et de penser. Pas de manière disciplinaire, mais la force élémentaire, sauvage. Pas la clarté, mais la poésie, l'obscurité du mystère, qu'est le monde. Et c'est sur des détails, apparemment sans importance, qu'on obtient les résultats. La manière-de-dire doit fonctionner, en plus, pour soi. Le rythme, la rime, les allitérations, ou les assonances, la musique sous-jacente au sens valent la plus grande expressivité.²⁷⁹

A busca do estranho em Guimarães Rosa:

On doit noter que, dans mes livres, je fais, ou je cherche à faire cela, en permanence, constamment, avec le portugais : choquer, " rendre étrange ", le lecteur, ne pas le laisser se reposer dans la voie des lieux communs, des expressions domestiquées et accoutumées : l'obliger à sentir la phrase moitié exotique, une " nouveauté " dans les mots, dans la syntaxe. Cela peut paraître fou de ma part, mais je veux que le lecteur puisse affronter un peu le texte, comme devant un animal courageux et vivant. J'aimerais pouvoir parler tant au niveau inconscient et conscient du lecteur.²⁸⁰

²⁷⁹ “[...] Mas, o mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escritor, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado –mas a força elementar, selvagem. Não a clareza –mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música subjacente ao sentido –valem para maior expressividade. ”, in *Carta a Harriet de Onis, REF??*

²⁸⁰ “Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: chocar, “estranhar”, o leitor, não deixar que ele repouse na bengala

Paul Teyssier a propósito do trabalho lingüístico de Guimarães Rosa:

Il s'agit toujours de remplacer un premier jet banal par un texte plus riche, plus complexe, plus original, où s'accroissent les traits propres de sa langue. [...] On voit souvent, à l'occasion de ce travail de perfectionnement stylistique, apparaître les néologismes, [...] les distorsions morphosyntaxiques : l'imparfait du subjonctif remplace le parfait ou l'imparfait de l'indicatif. [...] Ce sont finalement tous les traits spécifiques de la langue de Guimarães Rosa qui apparaissent en pleine lumière à la faveur de cette confrontation. Il s'agit toujours d'accroître tout ce qui rend cette langue originale, nouvelle, parfois même obscure.²⁸¹

Carta entusiasta ao seu tradutor espanhol:

Je l'ai écrit avec la plus grande émotion et joie, après avoir lu notre livre, dont l'éditeur m'a envoyé par voie aérienne le premier exemplaire. Il croisse à chaque page, chaque ligne une forte admiration et gratitude grandissante en moi – grâce au fabuleux, au formidable Traducteur [...] je vois que vous avez traduit ce livre comme si c'était votre propre œuvre, dans un élan de poésie, avec une force complète et un amour féroce. Son pouvoir est magique, Angel Crepo, dans toute son ardeur et dans la finesse, dans l'épaisseur et dans le subtil, dans l'étincelle des phases et de l'ambition de la profondeur. PS. De toute la lecture, si vous me demandez, je dirai que seulement une expression, dans les centaines de pages la seule expression qui me plut moins est la suivante : « El agua caía, a cántaros » = pour [às despejadas]²⁸², original. Vous voyez ?²⁸³

dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas: obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfretar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor.”, in Carta à Harriet de Onis, Rio de Janeiro, 2/5/1959, IEB.

²⁸¹ Paul Teyssier, “Table ronde Guimarães Rosa : créateur d'une langue ?”, in *D'un inconscient post-colonial s'il existe*, association freudienne internationale, Maison de l'Amérique Latine, 1995, p. 420, de p. 75 à 98.

²⁸² Em francês, [às despejadas] é formado de [despejar] : « vider », « verser », qui equivaldria a um neologismo tel « videment ».

²⁸³ “Escrevo-lhe na maior emoção, alegria, depois de ler o nosso livro, do qual a Editora me enviou por via aérea o primeiro exemplar. Creia, a cada página, cada linha, pulam em mim, mais altas, a enorme admiração e gratidão – pelo fabuloso, formidável Tradutor. [...] vejo que Você traduziu o livro como se fosse obra sua, própria, num arranco inteiro de poesia, com força completa e feroz amor. Seu poder é mágico, Angel Crespo, no ímpeto e na finura, no denso e no subtil, em cintilação de faces e âmbito de profundura. PS. De toda a leitura, se Você me perguntar, diria que só uma expressão, nas centenas de páginas, me agradou menos: aquele “ El agua caía, a cántaros (p.65) = pelo “ às despejadas ”, original. Vê ? ”

O crocodilo, metáfora de uma dupla vida:

Je vais vous révéler un secret : je crois que j'ai déjà vécu une fois. Dans cette vie, j'étais aussi brésilien et je m'appelais aussi João Guimarães Rosa. Quand j'écris, je répète ce que j'ai vécu auparavant. Et pour ces deux vies, un lexique ne suffit pas. [...] En d'autres mots, j'aimerais être un crocodile qui vivrait dans le fleuve de Saint Francisco. Le crocodile vient d'un autre monde comme un magistère de métaphysique, et pour lui le fleuve est un océan, une mer de savoirs, même s'il atteint cent ans. J'aimerais être un crocodile car j'aime les grands fleuves et les profondeurs comme celles de l'âme d'un homme. À la superficie, ils sont très vivants et clairs, mais en profondeur, ils sont tranquilles et obscurs comme la souffrance des hommes. J'aime encore une chose dans nos grands fleuves : leur éternité.²⁸⁴

Propósito de Jacques Thiériot, tradutor de “ brasileiro ” :

Quand je dis que je traduis du brésilien, je ne le dis pas toujours ; je ne dirai pas, par exemple, de Clarice Lispector, qu'elle écrit en brésilien. Quand je parle ainsi, c'est à un grand romancier comme Antônio Callado, que je pense. Ce sont des écrivains qui ont en commun d'avoir voulu couper le lien avec le Portugal, en rassemblant tous les matériaux d'une langue nationale : bien entendu, ce qu'il a de portugais, mais aussi des mots africains, indiens, tous les mots des espèces de la faune et de la flore qui n'existent qu'au Brésil, tous les mots qui expriment du folklore, des actes de la vie quotidienne, la cuisine. Il s'agit d'une langue qui parfois n'est même pas dictionnarisée, avec des apports portugais mais aussi avec des formes populaires de parler au Brésil.

A expressividade do vivo e das palavras enfeitados:

Vous n'avez que le résidu logique, c'est-à-dire, ce que l'on peut plus ou moins expliquer dans ces expressions que j'ai utilisées justement parce qu'elles débordent du seul sens commun, parce qu'elles disent plus que les mots sauraient dire, de par leur pouvoir de suggestion. En général ce sont des expressions cueillies vivantes, au

²⁸⁴ “Vou lhe revelar um segredo: crio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que já vivi antes. E para estas duas vidas, um léxico só não é suficiente. Em outras palavras, gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um ‘magister’ da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar de sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo porque amo os grandes rios, pois são profundas como e alma de um homem. Na superfície são muitos vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilas e escuras como os sofrimentos dos homens. Amo ainda uma coisa dos nossos grandes rios: sua eternidade.”

Brésil profond, dans l'univers envoûté des vachers. Ce sont des mots envoûtés.
Veillez-leur du bien, je vous prie.²⁸⁵

3. Os « horizontes de tradução » franceses de MA e de GR

- Os romances traduzidos de MA de 1910 a 2010

- Horizontes de tradução de MA dos anos 1910-1950 / 1950-1980 / 1980-2000

- As traduções de GR de 1958 a 2010

- Horizonte de tradução de GR dos anos 1950-1980 / 1980-2000

²⁸⁵ Apud Vilma Guimarães Rosa, *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, p. 343

Figura 1: Os romances retraduzidos em francês de Machado de Assis - de 1911 a 1997²⁸⁶

Obra original (título, data de parução)	1 ^{ère} tradução (título, tradutor, data)	Re-traduições ou republicações (título, tradutor, data)
<i>Mémoire d'outre tombe de Brás Cubas</i> 1880	<i>Mémoires posthumes de Brás Cubas</i> A. Delpech 1911	<i>Mémoires posthumes de Brás Cubas</i> R. Chadebec de Lavalade 1944 Republição Idem Mesma trad 1989
<i>Dom Casmurro</i> 1899	<i>Dom Casmurro</i> F. de Miomandre 1936	<i>Dom Casmurro</i> F. de Miomandre 1956 <i>Dom Casmurro et les yeux de ressac</i> A-M Quint 1983
<i>Quincas Borba</i> 1891	<i>Le philosophe et le chien</i> A. de Acevedo 1955	Idem J-P Bruyas 1997
<i>O alienista</i> 1881	<i>L'aliéniste</i> M. Lapouge-Pettorrelli 1984	Idem même traducteur 1992
<i>Esau e Jacó</i> 1904	<i>Esau et Jacob</i> F. Duprat 1985	
<i>Mémorial de Aires</i> 1908	<i>Ce que les hommes appellent amour</i>	

²⁸⁶ Esse trabalho se refere às pesquisas da Estela dos Santos Abreu, que constitui um catálogo de obras atualizados de obras brasileiras traduzidas na França, cada obra original e sua data de publicação e ao livro *Variation sur l'étranger des Lettres: 100 ans de traduction française des Lettres Brésiliennes*, Marie-Hélène Catherine Torres. Arras : coll. Traduction Presses Universitaires d'Artois, 2004.

J-P Bruyas
1995

Fig.2. O horizonte de traduções de 1910 a 1940 de Machado de Assis na França

Ano	Traduções	Tradutor	Livros sobre a tradução e a literatura brasileira na França	Autores
1904			<i>Roman Brésilien, anthologie des écrivains brésiliens</i>	A. Delpech
1906			<i>Aux fenêtres de France : essai sur la formation du goût français</i>	P. Lebesgue
1910	<i>Quelques contes</i>	A. Delpech	<i>Petropolis</i>	A. Delpech
1911	<i>Mémoires posthumes de Bras Cubas</i>	A. Delpech		
1912			« Poèmes » <i>Anthologie des poètes brésiliens</i>	
1917	<i>Machado de Assis, son œuvre littéraire</i>	V. Orban		
1921			<i>Du meilleur genre d'orateurs</i>	Cicéron
1934			<i>A b c de la lecture</i>	E. Pound
1936	<i>Dom Casmurro</i>	F. de Miomandre		
1939	« Un apologue » <i>Várias histórias</i>	L. Annibal Falcão		
1944 et 1948	<i>Mémoires d'outre-tombe de Bras Cubas</i>	R. Chadebec de Lavalade		
1946-1957			<i>Sous l'invocation de St Jérôme</i>	J. Larbaud

Fig.3. O horizonte de tradução de Machado de Assis na França de 1950 a 1980

Ano	Traduções de MA	Traduções	Obras sobre a tradução e livros críticos sobre a literatura brasileira	Autores
1955	<i>Quincas Borba</i>	A. de Acevedo	<i>Les Belles Infidèles</i>	G. Mounin
			<i>Les problèmes théoriques de la traduction</i>	G. Mounin
1921			« La tâche du traducteur » in <i>Mythes et Violence</i>	W. Benjamin traduit par M de Gandillac
			« Poétique de la traduction » in <i>Pour la poétique II</i>	H. Meschonnic
			« Joyce traduit par Joyce »	J. Risset
1956	<i>Dom Casmurro</i>	F. de Miomandre		
1961			<i>L'auteur brésilien Machado de Assis et le mystère de Sisyphe</i>	H. Houwens Post
1968			“Algumas traduções francesas de Machado de Assis”	H. Vianna
1978			<i>Pour une esthétique de la réception</i>	H.R Jauss
1979	Dona Bénédicte « Un portrait »	M. Carelli, J. et T. Thiériot		

Fig.4. Traduções francesas de Guimarães Rosa e livro crítico

Título e datas das obras originais	1 ^{ère} tradução (título, tradutor)	Re-traducões ou reimpressões (tradutor, data) & Livros criticos sobre a tradução
“A hora e a vez de Augusto Matraga” <i>Sagarana</i> 1946	« L’heure et la chance d’Augusto Matraga » A. D. Tavares-Bastos 1958	« L’heure et la fois de Augusto Matraga » <i>Sagarana</i> J. Thiériot 1997 et 1999
<i>Sagarana</i> 1946	<i>Sagarana</i> J.Thiériot 1997	J. Thiériot 1999 (poche)
<i>Corpo de baile</i> 1956 (1 ^{ère} partie)	<i>Buriti</i> J-J. Villard 1961	<i>Buriti</i> J-J. Villard 1987
<i>Corpo de baile</i> 1956 (2 ^{ème} partie)	<i>Les nuits du sertão</i> J-J.Villard 1962	
<i>Corpo de Baile</i> 1956	<i>Hautes Plaines</i> J-J. Villard 1969 et réimp. 1989	
<i>Grande sertão : veredas</i> 1956	<i>Diadorim</i> J-J. Villard 1969	<i>Diadorim</i> M.Lapouge-Pettorrelli 1990 Réimp. 1995 Réimp. 2006
		Carpentier, M. Angel Asturias, J-L. Borges, J. Guimarães Rosa Critique : <i>Portraits et propos</i> 1970
<i>Primeiras estórias</i> 1962	<i>Premières histoires</i> I.Oseki–Dépré 1982	« Légendaire » <i>Magazine littéraire</i> 1982

« La troisième rive du fleuve »
Réédition 1989, 1997 et 1998

Critique de « Antiperiplea »
José Muñoz (trad. S. Tabares)
1988

Tutaméia
Terceiras Estórias
1967

Toutaméia, troisièmes histoires
J.Thiériot
1994

« Dénouement »
J.Thiériot
1994

Meu tio iauaretê
1962

Mon oncle le jaguar
J.Thiériot
1998

Réédition
2000

M. Marinho
J.Guimarães Rosa
2003

“Páramo”
“Étendue”
in *Estas Estórias*
trad. M. Dosse
2009

Fig5. O horizonte de tradução dos anos 1950 a 1980

Datas de publicação	Obras traduzidas	Tradutores	Livros críticos ou sobre a tradução	Autores
1946-1957			<i>Sous l'invocation de Saint Jérôme</i>	Valéry Larbaud
1954-1963 1955-1964			<i>La stylistique</i> <i>La sémantique</i>	Guiraud Paul
1956			<i>La traduction dans le monde moderne</i>	Edmond Cary
1958	<i>L'heure et la chance d'Augusto Matraga</i>	A. et G. Tavares-Bastos		
1961	<i>Buriti</i>	J-J. Villard		
1963			<i>Les problèmes théoriques de la traduction</i>	G. Mounin
1965	<i>Diadorim</i>	J-J. Villard	<i>Ecoles de traducteurs</i>	P. Ronái
			<i>L'arc et la lyre</i>	O. Paz
1968			<i>Essai d'une philosophie du style</i>	G. G. Granger
			<i>Les problèmes théoriques de la traduction</i>	G. Mounin
1970			Critique : Portraits et propos A.Carpentier, M.Angel	

	Asturias, J-L Borges, J. Guimarães Rosa Trad. R. Hilleret	
	<i>Les cinq rouleaux</i>	H. Meschonnic
1973	<i>Pour la poétique</i>	H. Meschonnic
1976-1980	<i>Problème de linguistique générale</i>	E. Benveniste

Fig. 7. O horizonte de tradução de Guimarães Rosa de 1980 a 2010

Datas	Tradutores		Títulos	Autores teóricos
1982			<i>Ce que parler veut dire</i>	P. Bourdieu
1982	I.Oseki- Dépré	<i>Premières histoires</i>		
1984			<i>L'épreuve de l'étranger</i>	A. Berman
1985			<i>Des différentes méthodes de traduction</i> trad. Antoine Berman	F. Schleiermacher
1987	J.J. Villard		<i>Buriti</i>	
1988			Critique de « Antiperiplea » - L'Agonie de Haffner, le rufian mélancolique trad. Silvia Tabares	J. Munoz
1990			<i>Palimpsestes : Retraduire</i>	P. Bensimon
	M. Lapouge- Pettorelli		<i>Diadorim</i>	
1994	J. Thiériot	<i>Toutaméia</i>	<i>A la recherche de la langue parfaite</i>	U. Eco
1995	M. Lapouge- Pettorelli		<i>Diadorim</i>	
1997 et 1999	J. Thiériot	« L'heure et la fois de Augusto Matraga »	<i>La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain</i>	A. Berman

<i>Sagarana</i>			
1998	J. Thiériot	<i>Mon oncle le jaguar</i>	
1999		<i>Théories et pratiques de la traduction littéraire</i>	I. Oseki-Dépré
2001		<i>La métaphysique du sertão</i>	F. Uteza
2003		<i>João Guimarães Rosa</i>	M. Marinho
2004		<i>Sur la traduction</i>	P. Ricoeur
		<i>Variations sur l'étranger dans les lettres : cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes</i>	M-H C. Torres

Fig. 7. O horizonte de tradução de Guimarães Rosa na França de 1980 a 2010

Ano	Traduções de MA e Obras críticas de literatura brasileira	Tradutores	Livros críticos sobre MA na França
1980	<i>Chant nuptial</i>	M. Carelli	
1983	<i>Dom Casmurro</i>	A-M Quint	
1984	<i>L'Aliéniste</i>	M. Lapouge-Pettorelli	
1985	<i>Poèmes du Brésil</i>	Choix B. Lorraine	
	<i>Esaii et Jacob</i>	F. Duprat	
1987	<i>La Montre en or : et autres contes</i>	M. Lapouge-Pettorelli	
1989	<i>Dom Casmurro</i>	F. de Miomandre	
	<i>Mémoires posthumes de Brás Cubas</i>	R. Chabedec de Lavalade	
1989 1997	« Le miroir »	M. Lapouge-Pettorelli, dans <i>Histoires étranges et fantastiques d'Amérique</i>	
1990	<i>Quincas Borba</i>	J-P Bruyas	
	<i>L'aliéniste</i>	M. Lapouge-Pettorelli	
1995	<i>Idem</i>	idem	
	<i>Quincas Borba</i>		

	<i>Ce que les hommes appellent amour</i>	J-P Bruyas
	« Chanson des accordés »	D. Lamaison dans <i>Caravanes</i> n°5
	« Nuit de pacha »	D.Lamaison dans <i>Caravanes</i> n°5
	« Un apologue », dans <i>Caravanes</i> n°5	D. Lamaison
<hr/>		
1997	<i>La cartomancienne : histoires diverses</i>	A. Delpech
	<i>Dom Casmurro</i>	F. de Miomandre
	« Messe de minuit » dans <i>Contes de Noël brésiliens</i>	J.Thiériot
<hr/>		
1998	<i>La montre en or : et autres contes</i>	M.Lapouge-Pettorelli
<hr/>		
1999	<i>La pantoufle turque & l'église du diable</i>	P. Billé
<hr/>		
2000	<i>Mémoires posthumes de Brás Cubas</i>	R. Chabedec de Lavelade
<hr/>		
2002	<i>Dom Casmurro et les yeux de ressac</i>	A-M Quint
	<i>La théorie du médaillon : et autres contes</i>	F. Kolher
<hr/>		
2002	“Des bras” dans <i>Histoires d'amour</i>	M. Lapouge-Pettorelli
<hr/>		

<i>d'Amérique latine</i>			
2004			<i>Littérature et nation</i> Machado de Assis en Europe latine Trad. F. Kholer et S. Castro
			<i>Schopenhauer, Machado de Assis, Italo Svevo ou L'homme sans Dieu</i> F.Kholer
2005	<i>Conte d'école</i>	M. Giudicelli	M. Riaudel dans <i>Europe</i> « Note sur la littérature brésilienne actuelle : Instinct de nationalité » Trad. F. Kohler
	<i>L'aliéniste</i>	M.Lapouge-Pettorelli	
	<i>Esaii et Jacob</i>	F. Duprat	
2006	<i>Chasseur d'esclaves : père contre mère</i>	A-M Quint	
2007	<i>Ce que les hommes appellent amour</i>	J-P Bruyas	
2010	<i>Trois contes</i>	J. Briant	

Fig.8. O horizonte de tradução de Machado de Assis na France de 1980 a 2000

4. O corpus dos contos em francês

Fig. 10. Corpus dos contos de MA referentes detalhados

Obras originales (título, data de parução, editor)	1 ^{ère} tradução (título, tradutor, data, editor)	Re-traduições (tradutor, data, editor)
<p>“O Enfermeiro” de <i>Várias histórias</i> (ou <i>Coisas íntimas</i>) 1896</p>	<p>“L’infirmier”, trad. Adrien DELPECH, <i>Quelques contes</i> Éditions Garnier Frères, 1910</p>	<p>“ L ’infirmier” trad. P. LEBESGUE et Manoel GAHISTO <i>Les Mille nouvelles nouvelles</i> n°14 La Renaissance du livre mars 1911</p>
		<p>"L'infirmier" trad. Victor ORBAN <i>Machado de Assis, son œuvre</i> <i>littéraire</i>. Préface d' Anatole France Études littéraires Articles et discours sur l'œuvre de Machado de Assis 1914</p>
		<p>“ L ’infirmier” <i>La Cartomancienne</i> <i>Histoires diverses</i> trad. d' Adrien DELPECH revue et corrigée par l'éditeur Toulouse Éd. Ombres « Petite Bibliothèque Ombres » n°98 1997</p>
<p>“A causa secreta” In <i>Varias histórias</i> 1896 Trad. 1910 1997 / 1987 / 1998</p>	<p>trad. Adrien DELPECH <i>Quelques contes</i> Éditions Garnier Frères, 1910</p>	<p><i>La Cartomancienne. Histoires</i> <i>diverses</i> trad. d' Adrien DELPECH revue et corrigée par l'éditeur Toulouse Éd. Ombres « Petite Bibliothèque Ombres » n°98 1997</p>
<p>Choix de contes tirés des recueils <i>Papéis avulsos</i> 1882</p>		<p>« Le mobile secret » trad. Maryvonne LAPOUGE- PETTORELLI in <i>La Montre en</i> <i>or</i></p>

Histórias sem data
1884
Varias histórias
1896

précédé de « Machado de Assis :
schéma » Conférence de 1968
recueillie dans *Vários escritos*
1970
Antônio Cândido de Melo e
Souza
Trad. par Jorge Coli et Pierre
Laurens. Éd. A-M Métaillé
Bibliothèque brésilienne
Coll. Unesco d'œuvres
représentatives
Série brésilienne
1987

Rééd. « Suite brésilienne » n°10
1998

« Le Miroir
Ébauche d'une nouvelle théorie
de l'âme humaine »
Maryvonne LAPOUGE-
PETTORELLI dans *Histoires*
étranges et fantastiques d'Amérique
latine
Métaillé
1989 et 1997

“O espelho, esboço de um”
“Le miroir”
in *Pápeis avulsos* (1882)

La théorie du médaillon
et autres contes
Florent KOLHER
Métaillé
coll. « Suites »
2002

La montre en or et autres contes
Maryvonne LAPOUGE-
PETTORELLI
Métaillé, coll. Suites
1998

“Conto da escola”, *Vários*
contos, 1899

Quelques contes
Trad. Adrien DELPECH
Garnier
1910

« Le conte d'école »
La cartomancienne, Histoires
diverses
Adrien DELPECH
éditions Ombres
col.« Petites Bibliothèque
Toulouse
1997

Le conte de l'école
Michelle GIUDICELLI,
Chandeigne, coll. « Lusitane »,
édition bilingue
2004

Présentação dos contos do corpus

1. « Le Miroir, ébauche d'une nouvelle théorie de l'âme humaine », dans *Histoires étrangères et fantastiques d'Amérique Latine*, trad. Maryvonne Lapouge Pettorelli. Paris : Éd. Métailié Suites, 1997, p. 443-456.
2. Machado de Assis, Joaquim « La cause secrète » dans *Quelques contes*, traduction d'Adrien Delpech. Paris : Ed. Garnier Frères, 1910.
3. Machado de Assis Joaquim, « La cause secrète », dans *La cartomancienne, Histoires diverses*, traduction d'Adrien Delpech, (traduction revue et corrigée). Toulouse, Éd. Ombres, 1997, p. 69-82.
4. Machado de Assis Joaquim, « Le mobile secret » dans *La montre en or et autres nouvelles*, trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris : Ed. A-M Métailié, 1987, p. 129-140.
5. « L'infirmier », dans la revue *Mille Nouvelles Nouvelles* n°14, La Renaissance du livre, trad. Philéas Lebesgue et Manoel Gahisto. Paris : mars 1911, p.97-104.
6. « L'infirmier », dans *Machado de Assis, son œuvre littéraire*. Trad. Victor Orban, préface d'Anatole France, Paris : 1917, p. 109-131.
7. Machado de Assis Joaquim, « L'infirmier », dans *La cartomancienne, Histoires diverses*, trad. du portugais Adrien Delpech. Toulouse : Éd. Ombres, 1997, p. 102-113.
8. Machado de Assis Joaquim, « Conte d'écolier », dans *Quelques contes de Machado de Assis*, trad. Adrien Delpech. Paris : Éditions Garnier Frères, 1910, p. 241-258.

9. Machado de Assis Joaquim, « Conte d'écolier », dans *La Cartomancienne, histoires diverses*, traduite du portugaise par Adrien Delpech. Toulouse : Éditions Ombres, Petite Bibliothèque de l'Ombre, 1997, p. 139-149.
10. Machado de Assis Joaquim, « Le conte d'école », trad. Michelle Giudicelli, édition bilingue. Paris : Éditions Chandeigne, 2004, p.1-47.
11. Guimarães Rosa João, « Légendaire », dans *Premières histoires*, traduit par Inês Oseki-Dépré. Paris : Éd. Métailié, 1982, p. 9-14.
12. Guimarães Rosa João, « Le troisième rivage du fleuve », dans *Premières histoires*, traduit par Inês Oseki-Dépré. Paris : Éd. Métailié, 1982, p. 79-84.
13. « L'heure et la chance d'Augusto Matraga », dans *Les vingt meilleures nouvelles de l'Amérique Latine*, trad. Antônio et Georgette Tavares, textes choisis par Juan Liscano. Paris : Ed. Seghers, 1958, p. 87-125.
14. Guimarães Rosa João, « L'heure et le tour d'Augusto Matraga », dans *Sagarana*, trad. Jacques Thiériot. Paris : Éd. Albin Michel, 1997, p. 341-388.
15. « Dénouement », dans *Toutaméia*, trad. Jacques Thiériot. Paris : Éd. Seuil, 1994, p. 60-63.

Machado de Assis

« O espelho ou esboço de uma teoria da alma humana »

Alguns amigos estão sentados em torno de uma mesa, filosofando sobre o homem, sobre a natureza e a duplicidade da alma humana, a externa (representando a existência social) e a interna (representando o caráter profundo). Um deles, mais afastado, começa a contar porque ele defende a existência de uma alma dupla (externa e interna). Ele conta sua história de jovem que acabou de ser nominado tenente. Na solidão total, e tomado por uma grande angústia, ele precisa do reflexo de seu uniforme no espelho para se reconhecer vivo. Um dia a imagem torna-se vaga e desaparece, como sua identidade.

«O enfermeiro»

O conto «O enfermeiro», cujo primeiro título foi «Coisas íntimas », foi publicado pela primeira vez em 1896, e reeditado na coleção *Várias Histórias* em 1903, depois, em 1921, em uma outra coleção, *Páginas escolhidas*, em 1937, em *Várias histórias*, pela editora WJ, enfim, em 1959, nas *Obras Completas* de José Aguilar. O conto « O enfermeiro » mostra um escriba que vive no Rio a quem é dada a possibilidade de trabalhar como enfermeiro no interior do Estado do Rio de Janeiro, para cuidar de um velho doente rico e rabugento. Ele aceita a proposta, mas a relação com o doente se complica muito rapidamente e dele se torna vítima de injúrias e humilhações de toda sorte. Um dia, com os nervos à flor da pele, para se defender de uma agressão, ele estrangula o velho doente. Escondendo o crime, ele não deixa ninguém suspeitar da verdadeira razão da morte do Coronel. Depois do enterro, ele recebe uma carta anunciando-lhe a herança de toda a fortuna. Primeiramente reticente, ele acaba aceitando o reconforto e engole sua culpa, dando-se desculpas. A história é contada em seu leito de morte.

« Conto de escola »

O conto « Conto de escola » também é publicado no *Jornal das Notícias*, e republicado em 1897, 1903, 1937 e 1959. « Conto de escola » narra a iniciação de uma criança no « sórdido » mundo dos adultos, ou nos serviços ilegais que podem ser comprados e na delação. Raimundo compra o conhecimento do narrador Pilar, para passar em uma disciplina que ele não consegue entender – mas Curvelo o vende ao professor, o pai de Raimundo.

« A causa secreta »

O conto « A causa secreta » é publicado no Brasil em 1885 na *Gazeta de Notícias*, e depois, em 1896, 1903, 1937 e 1959. Estes contos, antes de serem publicados em coleções, são sistematicamente lidos nos jornais, o que lhes dá um aspecto particular, devido a seu tipo de suporte mais efêmero, o jornal que se joga fora, ao invés de um livro. O conto acontece em 1861 e apresenta a história de um homem, Fortunato, que sente prazer vendo os outros sofrerem ao realizar experiências em animais. Este conto é a história de um triângulo amoroso infeliz. Um jovem, Garcia, recentemente diplomado doutor, conhece um homem misterioso e rico, Fortunato, recém casado com uma jovem de nome Maria Luísa. Quando um marinheiro chamado Gougeai se acidenta, Fortunato e Garcia se encontram e cuidam, os dois, do ferido. Em seguida, G e F montam um hospital onde Fortunato se permite, secretamente, fazer experiências sádicas em animais. Neste momento, Maria Luísa e Garcia descobrem o vício do personagem Fortunato. Garcia, chegado ao casal e vivendo com eles, apaixona-se secretamente por Maria Luísa. A jovem, não suportando a brutalidade de seu marido, cai doente e morre de tuberculose. Garcia não consegue salvá-la e descobre a verdadeira natureza de Fortunato : a felicidade de ver o sofrimento físico e moral alheio.

O conto tende ironicamente à apresentação do mal encarnado como uma força dominadora de F. sobre todos os outros personagens : Gouvêia, o ferido que agradece a F, Garcia, por seu fascínio por F, e Maria Luísa, por sua condição de mulher e sua fragilidade, são todos submetidos ao seu poder. Machado de Assis apresenta um conto anti-cristão. De fato, os mandamentos do Antigo Testamento : « não matarás, não desejarás a mulher do próximo, etc., são piedosamente respeitados pelos

personagens fracos », como G e ML, quando quem domina não parece piedoso, mas « peca » com suas experiências científicas. Com a morte da jovem, o adultério não realizado se revela como uma verdadeira derrota, uma fraqueza em favor de um respeito moral. Ao mesmo tempo que subentende-se que sua realização teria provavelmente salvo todos do domínio de F, os códigos morais se voltam contra os três personagens, vítimas do segredo do homem central, que se chama, ironicamente, Fortunato (aquele que tem sorte, fortuna, riqueza).

Outros romances de Machado de Assis

Os principais romances de Machado tratam do percurso social de personagens moradores do Rio de Janeiro no final do Império e no começo da República. [*Memórias postumas de Brás Cubas*] revela retrospectivamente a vida de um homem dandy. *Quincas Borba* também é retraduzido (1955 e 1997); Bentinho, chamado Dom Casmurro, leva ao extremo uma vida de ciúmes, pois ele suspeita que sua esposa, Capitú, o esteja traindo com seu melhor amigo, Escobar, e que tenha tido desta relação um filho, Ezequiel.

João Guimarães Rosa:

“A hora e a vez de Augusto Matraga”

Trata-se da história de um homem, Augusto Matraga, bandido, assassino, pai e marido indigno, que, ao longo de um percurso de iniciações, torna-se um homem « virtuoso » e muda de destino.

« A terceira margem do Rio »

Os membros de uma família em Minas Gerais se separam de seu pai que decide viver em um barco no rio ao lado de sua casa. Todos os dias, o filho – que é o narrador – leva a ele comida nas margens do rio, e todos os eventos da família (casamento, nascimento) são mostrados ao pai, exilado e ausente. Depois de uma

vida inteira, o filho decide ir substituir o pai, e no momento em que o pai decide voltar, o filho foge, face ao terror do medo do além.

« Famisgerado »

O conto « Famisgerado », extraído da coleção *Primeiras Estórias*, publicado em 1962 no Brasil é traduzido por Inês Oseki-Dépré em 1982 pela Éditions Métailié, acompanhado de um auto-comentário, publicado no *Magazine littéraire* n°187, em 1982. Este conto narra como um homem culto - o único letrado de uma cidadezinha do *sertão* - recebe a visita de imponentes cavaleiros, pedindo-lhe o significado de uma palavra : famisgerado. Ele explica então, gaguejando, petrificado de medo, e justifica que o termo é positivo, aplicado aos corajosos guerreiros. Os homens partem satisfeitos.

« Desenredo »

O terceiro conto escolhido é tirado da coleção *Tutameia*, publicado em 1967, no Brasil : « Desenredo ». Traduzido por Jacques Thiériot, é publicado primeiramente na revista *Liberté* (n°211), sendo depois republicado na *Seuil* no mesmo ano, pelo mesmo tradutor. O narrador conta, em um tom humorístico, como um homem traído por sua mulher a traz amorosamente de volta para casa graças à ajuda dos vizinhos, preferindo perdoá-la para uma vida feliz (o contrário de Dom Casmurro, de Machado de Assis).