

A TRADUÇÃO DE GUIMARÃES ROSA NA FRANÇA

Claudia Borges de Faveri

Abordar a questão das traduções de Guimarães Rosa, para quaisquer línguas, é tarefa fácil e tarefa difícil. Fácil porque, de alguma maneira, algo terá de ser deixado para trás, negociado, omitido ou explicado. Suposta resenha se alimentaria, então, de todos os obstáculos que, conscientemente ou não, o tradutor não transpôs. Difícil porque, diante desta facilidade primeira, outro olhar é requisitado para este exercício de transcrição – para utilizar um termo caro a Haroldo de Campos – que precisa ser uma tradução de Guimarães Rosa. Os Estudos da Tradução parecem por vezes se colocar questões absolutas, traduzir o intraduzível é uma delas. Traduzir o possível pode parecer, e ser, mais ameno. Mas o que é o possível diante da escrita de Guimarães Rosa? A imensidão literária de seu texto, suas reverberações rizomáticas, seus multimatizes, sua verticalidade metafísica, enfim, são silêncio eterno para o tradutor desses espaços infinitos. Barthes nos inspira aqui: o possível é o que se faz. Tautologia ou não, fiquemos com essa possibilidade, talvez a única verdadeira que ao tradutor se apresenta.

Neste olhar dirigido ao estrangeiro que traduz e publica literatura brasileira, guiam-nos reflexões de teóricos que, de diferentes maneiras, se voltam para a questão do outro, da diferença que ele institui, de sua aceitação e acolhida, ou, ao contrário, de sua aculturação, questão central no campo da tradução desde Friedrich Schleiermacher (1813). Sendo assim, balizam nossa análise o tradutor de carne e osso e a intercultura de Anthony Pym (1998), a tradução ética que é o “albergue do longínquo”, na bela fórmula de Antoine Berman (1999), acompanhados de Lawrence Venuti (1995) para quem as traduções são sempre, em certa medida, naturalizadas, ou domesticadas. Segundo Venuti (1995), a domesticação de uma tradução é sua redução aos valores culturais dominantes.* Ele não descarta que o texto estrangeiro possa ser traduzido a partir de um método estrangeirizante, mas esta não é a prática tradicional da tradução no Ocidente, lembra-nos Berman, que insiste sobre o caráter destrutivo da prática tradutória em voga desde Roma.*

Será este nosso horizonte teórico e metodológico ao estudar as traduções de Guimarães Rosa em francês. Em outras palavras,

* (VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London/New York: Routledge, 1995: 81.)

* (BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999: 31-32.)

interessa-nos qual Guimarães Rosa a França conhece. Como resolveram, se resolveram, seus tradutores, as dificuldades inegáveis trazidas pela originalidade de sua escrita. Ao clássico, e normalmente esvaziado, conceito de fidelidade preferimos a ideia de “unicidade” (o termo “conceito” é aqui propositadamente evitado). Berman a atribui a Boris Pasternak: a característica que faz de uma tradução um texto autônomo, ligado ao original “como uma planta a seu broto”, sendo ela mesma uma obra de arte, e não uma “pálida paráfrase” sem nenhuma força.*

Com este horizonte, postulamos que traduzir Guimarães Rosa equivaleria, assim, não somente a transpor a inegável especificidade de temas, palavras e expressões de uma realidade cultural particular, mas, sobretudo, estar à altura de um texto que se forma a partir de procedimentos de escrita absolutamente inovadores, muitas vezes desconcertantes.

Passemos, isto posto, ao que se fez com Guimarães Rosa em francês. Segue, primeiramente, uma breve descrição dos caminhos trilhados pelas traduções de suas obras, sua ordem de publicação, quem são seus tradutores e as editoras que as publicaram. Estas informações apenas aparentemente são acessórias. Elas dizem muito, na verdade, sobre como um sistema literário acolhe determinado texto, como ele será recebido por público e crítica, como se dará sua trajetória neste novo ambiente cultural.

O primeiro livro de Guimarães Rosa traduzido para o francês foi *Corpo de Baile*, publicado pela Seuil em dois volumes, em 1961 e 1962, sob os títulos de *Buriti* e *Les Nuits du Sertão*. Publicado originalmente no Rio de Janeiro em 1956, *Corpo de Baile* chega à França pelas mãos de Jean-Jacques Villard. É do mesmo tradutor a primeira tradução para o francês de *Grande Sertão: Veredas*, publicado pela Albin Michel, em 1965. Em francês a obra passa a se chamar *Diadorim*. Villard traduzirá também, em 1969, ainda para a Seuil, o terceiro volume de *Corpo de Baile*, com o título de *Hautes Plaines*.

Treze anos passarão antes que uma nova obra de Guimarães Rosa chegue ao mercado editorial francês. Inês Oseki-Dépré traduz *Primeiras Estórias*, em 1982: *Premières Histoires*. A editora é a pequena Métailié, que possui uma coleção intitulada “Bibliothèque Brésilienne”. Uma retradução de *Grande Sertão: Veredas*, por Maryvonne Lapouge-Pettorelli é publicada em 1991, pela mesma Albin Michel da primeira edição de 1965. Segue *Tutaméia-Terceiras Estórias*, em

* (BERMAN, Antoine. *Pour une Critique des Traductions: John Donne*. Paris: Gallimard 1995: 28.)

1994, para a Seuil, traduzido por Jacques Thiériot. Curiosamente, *Sagarana*, publicado no Brasil em 1946, só é apresentado ao público francês em 1997, pelo mesmo tradutor: Jacques Thiériot. Ou seja, lá chega como obra de escritor conhecido e consagrado, aqui, livro de estreia de um Guimarães Rosa ainda desconhecido. *Sagarana* sai na coleção “Les Grandes Traductions” da Albin Michel, assim como *Grande Sertão: Veredas*. Jacques Thiériot traduzirá ainda, em 2000, *Meu Tio o Iauaretê: Mon Oncle le Jaguar*.

Temos aí quatro tradutores, seis obras traduzidas, uma retradução, e, dado importante, retradução da obra maior do escritor. Quem são estes tradutores? E por qual razão traduzem Guimarães Rosa? Jean-Jacques Villard é tradutor profissional, traduz diversas línguas e nada leva a supor uma relação mais íntima com o cenário literário brasileiro. Apesar disso, é ele que vai introduzir Guimarães Rosa no sistema literário francês, com suas traduções de *Corpo de Baile* e de *Grande Sertão: Veredas*. Inês Oseki-Dépré, diferentemente, é brasileira de nascimento, naturalizada francesa, professora de literatura comparada na Universidade de Aix-en-Provence e tradutora de autores brasileiros e portugueses consagrados: Haroldo de Campos e Fernando Pessoa, além de Guimarães Rosa. Do mesmo modo, o tradutor de *Sagarana*, Jacques Thiériot, parece ter com a literatura brasileira uma relação bem mais próxima do que aquela que teria Villard. Além de Guimarães Rosa, Thiériot traduziu Mario de Andrade, Clarice Lispector, João Ubaldo Ribeiro e Luiz Ruffato, entre outros. Maryvonne Lapouge-Pettorelli, que retraduz *Grande Sertão: Veredas* em 1991 é, especificamente, tradutora de obras de autores brasileiros e portugueses.

Parece válido postular, neste cenário, uma mudança na relação de obras brasileiras traduzidas com o sistema literário francês. Senão deste com o sistema literário brasileiro, ao menos com a obra de Guimarães Rosa. E neste ponto é quase irresistível especular se são esses tradutores que modificaram aquela relação ou se esta última, em se transformando, exigiu novos tradutores. Uma relação dialógica provavelmente despontaria no horizonte. Pym oferece a hipótese inicial de que tradutores são as causas ativas e efetivas de traduções, e por isso eles merecem a atenção de pesquisadores, que frequentemente os deixam de lado, em favor de análises comparativas, literárias ou textuais. À figura abstrata, impessoal e invisível do tradutor, Pym propõe um tradutor de carne e osso, que tem um corpo, se move, tem desejos: “I refer to people with flesh-and-blood

bodies. If you prick them, they bleed”.* Marie-Hélène Torres chama a atenção sobre o ambiente da tradução, que seria “o conjunto de fatores interdependentes que vão produzir um certo impacto sobre a tradução”.* A seleção e a iniciativa da tradução, de seus editores e tradutores são alguns desses fatores. Quem teve a ideia e a iniciativa de traduzir determinada obra? O editor? O tradutor? O quanto este último está pessoalmente envolvido com determinado projeto de tradução?

Quatro tradutores, diferentes trajetórias e motivações. Jean-Jacques Villard e Maryvonne Lapouge-Pettorelli parecem corresponder muito mais à figura tradicional do tradutor profissional, traduzindo para uma grande editora, influenciando muito pouco no projeto tradutivo que realizam. Inês Oseki-Dépré e Jacques Thiériot, ao contrário, parecem, de maneira muito mais clara, situar-se no que Pym (1998) chama de intersecção de culturas, com uma relação muito próxima com o Brasil e sua literatura. Ao que tudo indica, por exemplo, foi Thiériot quem sugeriu a Antunes Filho a adaptação teatral de *Macunaima*, como o próprio diretor conta em entrevista à *Folha de S. Paulo*:

Aí alguém escrevia. A gente avançou assim, cena por cena. Quando juntou mais ou menos tudo, dava seis horas de espetáculo. Aí a gente chamou o homem que estava vertendo para o francês, Jacques Thiériot. “Fica ali na mesinha escrevendo”, outro ficava fazendo a cena, e foi assim. Foi assim que foi criado, na base da improvisação o tempo todo. [...] A ideia do *Macunaima* sabe quem deu? Foi o próprio Jacques Thiériot, na mesa do Gigetto (restaurante em São Paulo). Foi aí que eu fui pegar. Eu peguei e li.¹

Esse episódio parece ilustrar a relação de Thiériot com o universo cultural brasileiro, e esta é uma relação próxima. O mesmo pode ser dito sobre Oseki-Dépré, que mantém estreita relação com o sistema literário brasileiro, tanto como tradutora quanto como pesquisadora da área. A afirmação segundo a qual “an un-specified number of translators can be seen as members of intercultures or as having some degree of interculturality”^{**} circunscreve bastante apropriadamente o lugar e o horizonte destes dois tradutores, relativamente aos sistemas literários francês e brasileiro.

Grande Sertão: Veredas já havia sido traduzido pelos americanos, em 1963, e pelos alemães, em 1964, quando chegou pela pri-

* (Pym, Anthony. *Method in translation history*. Manchester, UK: St Jerome Publishing 1998: 161.)

* (TORRES, Marie-Hélène C. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Arras: Artois Presses Université, 2004: 50.)

** (Pym, Anthony. *Method in translation history*. Manchester, UK: St Jerome Publishing 1998: 177.)

¹ Entrevista concedida a Nelson de Sá e Marcelo Rubens Paiva para o jornal *Folha de S. Paulo* de 6 de fevereiro de 2000.

meira vez na França, em 1965. Vinha então como obra já consagrada no mercado literário internacional, talvez por isso tenha merecido fazer parte da coleção “Les Grandes Traductions” de uma prestigiada editora como a Albin Michel. A obra-prima de Guimarães Rosa é retraduzida vinte e seis anos depois, publicada na mesma coleção e reeditada pelo menos mais duas vezes até o fim da década. As duas reedições que seguem, em 1995 e 1997, se distinguem pelo fato de a primeira delas ser publicada numa edição de bolso, o que atesta seu sucesso comercial, e a segunda merecer uma edição mais cara em termos editoriais. Em ambos os casos, o sucesso e a estabilidade da obra no mercado francês se evidenciam. Uma terceira reedição de *Grande Sertão: Veredas* (em francês: *Diadorim*), em 2006, parece confirmar esta interpretação.

Curiosamente, as traduções para as outras línguas europeias conservam o título original, ou pelo menos parte dele: *Grande Sertão: Roman* em alemão, *Grande Sertão: Romanzo* em italiano e *Gran Serton: Veredas* em espanhol. Os dois tradutores franceses preferiram *Diadorim* como título. As razões desta escolha não são mencionadas em parte alguma. Torres (2004) sugere que talvez se tenha querido evitar uma confusão possível com a tradução de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, cuja tradução de 1947 havia recebido o título francês de *Les Terres de Canudos – Os Sertões*. Ou ainda, sempre segundo Torres (2004), estaríamos diante de uma tentativa de evitar um título muito estrangeiro e pouco familiar, com termos muito marcados, como “sertão” e “veredas”. O que é inegável, quaisquer que tenham sido as razões desta mudança, é que *Diadorim*, como título, certamente direciona muito mais a leitura para a trama/romance/mistério que envolve a personagem Reinaldo/Diadorim do que faz a obra original ou suas outras traduções europeias.

Os prefácios e textos que acompanham as traduções de *Grande Sertão: Veredas*, em 1965 e 1991, o que Gérard Genette (1982) chama de “paratextos”,^{*} podem demonstrar o grau de comprometimento do tradutor com sua obra e também, não menos relevante, qual a importância que a editora empresta a este projeto de tradução. A tradução de 1965 vem acompanhada tão somente de uma nota do tradutor, Jean-Jacques Villard, na qual nada se fala de tradução. O tradutor não nos informa sobre sua visão de tradução ou que estratégias tradutivas empregou, seu projeto e horizonte de tradução permanecem ocultos ou inconscientes. Limita-se a situar a trama e resumir (!) a obra em poucas linhas. Para uma obra impor-

* (GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.)

tante, como é *Grande Sertão: Veredas*, e considerando-se que é esta a tradução que a introduz no cenário literário francês, a ausência de informações, a não ser por um pequeno texto elogioso na contracapa, faz pensar que o acompanhamento e investimento editorial na obra apresentam lacunas consideráveis.

Duas décadas e meia depois, nova tradução e nova edição parecem evidenciar um outro olhar sobre a obra. Agora há um prefácio de Mario Vargas Llosa que empresta notoriedade à obra, visto que o escritor peruano é bastante conhecido e apreciado na França. Segue o prefácio um “avant-propos”, que é na realidade um excerto da correspondência de Guimarães Rosa com Edoardo Bizzarri, seu tradutor italiano, no qual o autor explica certos termos topográficos e geográficos: veredas, chapadas, chapadões, cerrado e outros. Nenhuma alusão é feita ao fato de que este texto foi escrito no contexto da tradução de *Corpo de Baile*, que fazia Bizzarri à época da correspondência.

Encerra o conjunto dos paratextos que antecedem a obra uma nota da tradutora, não mais que dois parágrafos, na qual ela explica sua estratégia de tradução para os numerosos termos relativos à fauna e flora. Ela explica que segue as recomendações feitas pelo próprio Guimarães Rosa ao primeiro tradutor francês e também a seu tradutor italiano, quais sejam: substituir termos brasileiros por termos franceses familiares, sem preocupar-se muito com a exatidão, utilizar procedimentos pouco usuais de criação vocabular misturando as duas línguas (o que a tradutora confessa achar surpreendente) e, finalmente, dar preferência às dimensões poética e mítica, que devem “dans l’esprit des traducteurs, et des lecteurs futurs, toujours primer sur celle de l’immédiate réalité”² Um detalhe desta edição que não pode deixar de surpreender é a fotografia da capa: um vaqueiro gaúcho laçando cavalos. A referência da fotografia é dada na contracapa: “Adelante cavalos! Gaucho brésilien da la Campanha (D.R.)” Talvez seja o caso de lembrar: trata-se da tradução da obra maior de um de nossos maiores autores, mundialmente reconhecido, e de uma tradução para uma das mais prestigiadas editoras francesas.

Sagarana, como já dissemos, teve tardia publicação (1997) em terras francesas. A tradução é publicada pela Albin Michel, na coleção “Les Grandes Traductions”, como a primeira tradução de

² [...] no espírito dos tradutores, e dos leitores futuros, sempre primar sobre aquela da imediata realidade.

* (LAPOUGE-PETTORELLI, Maryvonne. “Note de la traductrice”. Em: ROSA, João Guimarães. *Diadorim*. Paris: Albin Michel, 1991: 17.)

Grande Sertão: Veredas trinta e dois anos antes. Como em muitas outras traduções de autores brasileiros, aparece na contracapa a indicação: “traduit du brésilien par”, o que denota certo cuidado e interesse dos editores em bem demarcarem que estão conscientes das diferenças linguísticas e culturais entre Brasil e Portugal, e mais, que esta tradução específica as leva em conta.

A edição francesa de *Sagarana* conta ainda com um prefácio do tradutor e um glossário em fim de volume. A conhecida carta a João Condé, em que Guimarães Rosa fala de seu trabalho de composição em *Sagarana*, é também traduzida e figura à guisa de prefácio. O prefácio de Thiériot lança alguma luz sobre sua relação com o texto de Guimarães Rosa e, citando a correspondência deste com Edoardo Bizarri, lembra a preocupação do autor com a música e a cor dos vocábulos, com sua força expressiva em um sistema de ecos e ressonâncias. Nota que as novelas e contos de *Sagarana* são uma incursão nos diversos caminhos da escrita e que a língua de Guimarães Rosa “se fraie, dans l’univers à la fois géographique et métaphysique de Minas Gerais, des voies parfois tortueuses, semées de pièges”.³ Uma sensação de estranheza espacial e temporal assalta, segundo ele, o tradutor, que deve procurar seus apoios na erudição do escritor – erudição que é, ao mesmo tempo, artesanal e telúrica, livresca e esotérica – e, também, na ambição de Guimarães Rosa pela língua perfeita.

O prefácio de Jacques Thiériot em *Sagarana*, em muitos aspectos, se diferencia daqueles dos tradutores de *Grande Sertão: Veredas*. Logo de início ele situa a obra em suas origens e explicita, sem ambiguidades, seu texto de referência: a sexta edição de 1960. O tom é francamente pessoal, fala de suas dificuldades e desejo. Aqui, o tradutor se mostra, não é invisível e, através de sua relação com o autor que traduz, ele se torna a ponte que liga, ou espelho que mostra o autor ao leitor que o lê:

nous avons jouté, joué, cherchant dans le défi verbal les reflets en français des éclats, fulgurances et mystères de la langue de João Guimarães Rosa, mais aussi – téméraire projet – les échos des “archétypes” que celui-ci voulait “traduire” dans son écriture.⁴

* (THIÉRIOT, Jacques, “Note du traducteur”. Em: ROSA João Guimarães. *Sagarana*. Paris: Albin Michel, 1997: 8.)

* (THIÉRIOT, Jacques, “Note du traducteur”. Em: ROSA João Guimarães. *Sagarana*. Paris: Albin Michel, 1997: 8.)

³ [A língua de Guimarães Rosa] abre, no universo ao mesmo tempo geográfico e metafísico de Minas Gerais, vias às vezes tortuosas, permeadas de armadilhas.

⁴ [...] nós duelamos, jogamos, procurando no desafio verbal os reflexos em francês dos clarões, fulgurâncias e mistérios da língua de João Guimarães Rosa, mas também – temerário projeto – os ecos dos “arquétipos” que ele queria “traduzir” em sua escrita.

Inês Oseki-Dépré, tradutora de *Primeiras Estórias*, é professora de literatura comparada na Universidade de Aix-en-Provence, pesquisadora da área de Estudos da Tradução e tradutora de autores brasileiros e portugueses importantes. Sua relação com os sistemas literários francês e brasileiro acrescenta, portanto, um tom especializado ao conjunto de tradutores de Guimarães Rosa na França. Em seu livro *Théories et Pratiques de la Traduction Littéraire* (1999), ela relata a experiência de traduzir Guimarães Rosa e apresenta uma análise crítica de sua própria tradução. Mostrando os limites que encontrou no seu processo tradutivo, ela abre caminho para desvendar em que medida a prosa de Guimarães Rosa, na confluência de duas línguas, é o lugar do encontro com o outro. Segundo a autora/tradutora, traduzir, neste caso, é muito mais do que dominar duas línguas ou conhecer profundamente duas culturas:

Il s'agit, par conséquent, de maintenir les écarts ou les rapports entre la "langue" de l'auteur et le portugais "standard", en ce qui cela comporte de travail et de recherche, et entre les différents registres qui différencient les vingt et une histoires les unes des autres, voire les diverses voix qui se parlent dans chacune d'elles, dans une autre langue, ici le français, avec tout ce que cela implique de résistances linguistiques et culturelles.⁵

Dos tradutores e seu universo, seus prefácios, suas análises, a profundidade de seu desejo de encontro com uma outra escrita, voltamos agora aos textos, às traduções propriamente ditas, que nos falam desse desejo, ou da ausência dele. E também, consequentemente, do Guimarães Rosa que chegou aos leitores franceses.

Quando Berman defende seu conceito de tradução ética, ele desvenda as tensões subjacentes ao ato tradutório, no qual a noção clássica de bela escrita e a supremacia do sentido, em detrimento da forma, são, no mais das vezes, um freio, mesmo que inconsciente, ao processo de deixar a prosa literária se manifestar em toda sua heterogeneidade. A grande prosa "capte, condense et entremêle tout l'espace polylangagier d'une communauté. Elle mobilise et active la totalité des "langues" coexistant dans une langue".⁵ Ele cita, como exemplo, Balzac, Proust, Joyce, Roa Bastos e Guimarães Rosa. Daí, segundo Berman, certa informidade, resultante do cosmos de línguas e registros atuando na obra. Para ele, homogeneizar o hete-

Trata-se, portanto, de manter os desvios ou as correlações entre a "língua" do autor e o português "standard", com tudo o que isso comporta de trabalho e de pesquisa, e entre os diferentes registros que diferenciam as vinte e uma histórias umas das outras, e mesmo as diversas vozes que se falam em cada uma delas, em uma outra língua, aqui o francês, com tudo o que isso implica de resistências linguísticas e culturais. (OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris: Armand Colin, 1999: 230.)

⁵ (BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999: 50.)

⁵ [A grande prosa] capta, condensa e mistura todo o espaço polilinguístico de uma comunidade. Ela mobiliza e ativa a totalidade das "línguas" que coexistem em uma língua.

rogêneo é trair a obra de arte naquilo que ela tem de mais essencial: sua polilogia informe. A grande prosa literária apresenta uma estrutura que manifesta sua negação da bela forma, da língua padrão sancionada culturalmente. Mal traduzir equivale, então, a tornar claro o que no original não é, explicando, quebrando o ritmo e a sintaxe originais em nome de certa ideia de ordem do discurso.

A tradução ética é a que deixa falar o estrangeiro, a que acolhe o outro em sua especificidade, o que implicaria a abertura ao diferente e na descentralização em relação aos próprios valores. À tradução ética Berman opõe o que ele chama de tradução etnocêntrica, ou, nos termos de Venuti (1995), a domesticação, que destrói o texto original em favor dos valores culturais dominantes. A tradução etnocêntrica opera em vários níveis do texto, num complexo sistema de deformações que vão pouco a pouco minando o original, destituindo-o de sua força e especificidade. Saber ouvir esta força exige do tradutor um trabalho que é bem maior do que a simples – e, muitas vezes, nem tão simples assim – transposição entre línguas. Na tradução que criticam Berman e Venuti, é como se o tradutor esquecesse muito do que provavelmente sabe de literatura, e o que fez brotar nele o desejo de traduzir, seu convívio com as obras, sua emoção ao ler esta ou aquela passagem, aquilo que o fez voltar ao texto mais uma vez e compreender, num lapso, o que é fazer arte com palavras.

Um exemplo disso é o que Berman (1999) chama de destruição de sistematismos: a perda de marcas próprias ao original e que formam um sistema de significações, ultrapassando o nível do significante, criando ritmo e se mostrando como texto. Pode ser o uso de um tipo de construção, uma frase, uma palavra que retorna de tempo em tempo. Sabemos o quanto, em Guimarães Rosa, tais procedimentos são abundantes, mas escolhemos apenas um que, em nosso entendimento, ilustra o que viemos dizendo. “Nonada”, a palavra que abre o *Grande Sertão: Veredas*. Ali, solitária, forte, porta de entrada, ela volta várias vezes ao longo do texto, ritmando o solilóquio-avalanche de Riobaldo Tatarana. Não é, portanto, palavra qualquer. Se existe palavra que mereça este adjetivo em *Grande Sertão: Veredas*, “nonada” não é certamente uma delas.

As duas traduções francesas selecionam dois modos de tratamento diferentes para a palavra. Jean-Jacques Villard se prende ao sentido, deixando de lado o caráter de negação do termo: ‘foutaises’ (coisa insignificante), ‘bêtises’ (besteira), “quelque peu” (um

pouco). Maryvonne Lapouge-Pettorelli escolhe, às vezes, um termo que possui o aspecto de negação: “que nenni” (nada). Outras vezes, traduz apenas o sentido: “des sornettes” (invençônicas), “broutilles” (coisa insignificante). Qualquer que fosse a escolha dos tradutores – não nos interessa proceder aqui, a uma “caça à palavra” – inegável é o fato de que “nonada” se perdeu na tradução francesa. O sistematismo do texto original desapareceu: “não é mais nada”. O tradutor à escuta do autor que traduz escolheria um termo que tivesse a força do termo original (“que nenni”, neste sentido, parece-nos a escolha mais feliz), e o repetiria à exaustão, se assim fosse preciso, cada vez que “nonada” despontasse.

Em sua análise sobre a tradução dos neologismos em *Grande Sertão: Veredas*, Torres (2004) mostra que ambos os tradutores empregam estratégias de criação lexical, mas que este emprego é pontual. Assim, aparecem, em ambas as traduções, aqui e ali, marcas da invenção dos tradutores: “jaguncerie” (jagunçagem), “essaim-essaimant” (xamenxame), “parlementeries” (parlagem), “désenfoler” (desendoidecer).^{*} Mas essa criação é tímida, perdendo-se a maioria das palavras criadas por Guimarães Rosa num oceano de um francês absolutamente normal. Esta é, ainda, uma situação de destruição de sistematismos. A coisa toda se passa como se os tradutores não conseguissem ultrapassar certo limite de ousadia em seus textos. Assim, inventam um pouco, dão um passo a frente em direção ao seu autor, mas logo voltam à segurança da língua comum, como se não ousassem transpor um limite de aceitabilidade qualquer, limite este que lhes é culturalmente imposto. O resultado é sempre um texto que não é verdadeiro, não se institui como texto, não irradia sua própria verdade.

A destruição dos sistematismos faz de uma tradução um não-texto, mas o que é ainda mais insidioso é que esta destruição permanece muitas vezes escondida, “dissimulée par ce qui reste de la systématité de l’original”.⁶ Resta um mal-estar, o leitor que conhece Guimarães Rosa não o reconhece, aquele que não o conhece, não o conhecerá. O leigo não sabe dizer a razão, mas sente que falta algo ali, pensa que é porque as línguas são irredutíveis e que traduzir é trair. Nada mais longe da verdade quando o tradutor sabe ver num texto sua trama, reconhece seus sistematismos, suas zonas de força. A tradução atinge, então, relativamente a seu original, o que Boris Pasternak chama de uma dependência mais real e atinge

^{*} (TORRES, Marie-Hélène C. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Arras: Artois Presses Université, 2004: 240-243.)

⁶ (BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999: 63.)

⁶ [...] dissimulada pelo que resta da sistematicidade do original.

sua própria unicidade: “Si la traduction est concevable, c’est dans la nature où, idéalement, elle doit être aussi une œuvre d’art, et atteindre, à partir d’un texte commun, le niveau de l’original grâce à sa propre unicité.”^{7*}

* (PASTERNAK, Boris, 1990: 1343-1344 apud BERMAN, Antoine. *Pour une Critique des Traductions: John Donne*. Paris: Gallimard 1995: 28.)

O sistema de deformações denunciado por Berman age em vários níveis do texto, podendo ser mais ou menos destrutivo, a depender da esfera em que atua. Não nos parece válido proceder ao exame de todas as deformações presentes nesta ou naquela tradução, apontar erros é certamente mais fácil do que propor soluções viáveis, o que nos faz pensar em Lutero em sua *Carta Aberta sobre a Tradução* de 1530: “Quem constrói junto ao caminho tem muitos mestres.” Berman (1995) fala de uma crítica produtiva, aquela que aponta as inconsistências para aprofundar a autoconsciência do ato tradutivo, no esforço de articular os princípios de um novo projeto de tradução.

* (LUTERO, Martinho. “Carta aberta sobre a Tradução”. Trad. de Mauri Furlan. Em: FURLAN, M. (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução. Antologia bilingue*, vol. 4, Renascimento. Florianópolis: NUPLITT, 2006: 97.)

Inês Oseki-Dépré, na análise que faz de sua própria tradução, aponta soluções comprometidas com um projeto tradutivo que se quer coerente. Respeitar a dinâmica literária do original, seus níveis de criatividade, tons e nuances, sem perder a coerência da poética profundamente particular do autor, deve constituir o horizonte do tradutor. Se ela reconhece que nem tudo pode ser transposto, sendo o francês uma língua muito mais rígida e apegada a padrões clássicos da boa escrita, ela também propõe uma constante negociação. Lá onde o francês permite, a inovação deve vir. Segundo a tradutora, os procedimentos puramente poéticos, que não se chocam com o modelo da língua estabelecida, sendo sobretudo o produto de um movimento criativo pessoal, permitem ao tradutor uma esfera de negociação e inovação bem maior. Entram aí as onomatopeias (glougloussements, murmurs, entretamtemps), aliterações (nous nettoions nos nettes lunettes), rimas, jogos de palavras, refrões, etc. Ela, no entanto, admite que uma língua como o francês, embora muito rica, “est peu permissive en ce qui concerne ses structures et les habitudes de lecture-écriture de ses usagers”.^{8*}

* (OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris: Armand Colin, 1999: 234.)

A Análise que a tradutora apresenta de sua própria tradução, a sua tradução de *Primeiras Estórias* em si e as traduções de Jacques Thiériot mostram que Guimarães Rosa vem sendo diferentemente

⁷ Se a tradução é concebível, é pelo fato de que, idealmente, ela deve ser também uma obra de arte, e alcançar, a partir de um texto comum, o nível do original graças à sua própria unicidade.

⁸ [...] é pouco permissiva no que concerne a suas estruturas e aos hábitos de leitura-escrita de seus usuários.

traduzido para a língua francesa. De suas primeiras traduções, nos anos sessenta, a estas *Premières Histoires* até *Mon Oncle le Jaquard*, seu universo cultural e poético se desdobra, permitindo ao leitor francês uma melhor aproximação com sua obra. E este progresso se deve muito a estes tradutores que fazem seu um projeto, às vezes, francamente desbravador. Este é o percurso de Guimarães Rosa, talvez ainda não o ideal, na língua de Montaigne.

Mas..., paradoxalmente, era o próprio Montaigne que dizia: “que le gascon y aille, si le français n’y peut aller.”⁹

Repensando o pensado, à guisa de considerações finais, parece válido contemplar “autrement” o universo das traduções de Guimarães Rosa em francês, e quase não resistimos a perguntar se a tão propalada “*facture classique*” do francês não é senão o apego a uma ideia de língua, que uma cultura cria e recria, à medida que vai reforçando suas estruturas culturais e institucionais. É inegável que a língua francesa, desde o classicismo, e mesmo antes, se construiu sobre uma ideia de elegância e clareza, mas também é verdade que os “inventores da língua” também lá existem, como aqui. Raymond Queneau, Michel Leiris, Jean Genet, Georges Perec torceram e retorceram, com talento e felicidade, para nossa sorte e deleite, esta língua tão pouco permissiva que dizem ser o francês. É Raymond Queneau, por exemplo, que, já em 1959, em *Zazie dans le métro*, abre seu romance com a emblemática expressão: “Doukipudonktan”.¹⁰

O que linguistas já sabem desde algum tempo, e escritores muito antes deles, é que não é a língua “em si” que impõe rígidas estruturas ou hábitos de leitura e escrita imutáveis. Simplesmente porque a língua “em si” não existe. E se ela existir, na rigidez dos dicionários e gramáticas, e no desejo de controle que engendra o preconceito dos guardiões da língua padrão – mas aí é língua morta –, será sempre pela arte e para a arte que se transformará. O tradutor é um dos agentes desta transformação, pois a tradução muda a língua, como também o faz (pode fazer) a literatura. Se no dizer de Riobaldo Tatarana “viver é muito perigoso”, traduzir também é. E traduzir Guimarães Rosa ainda mais, na medida em que exige do tradutor esta coragem de forçar a língua, talvez de deformá-la, até. Quando Antoine Berman (1999) se insurge contra o

⁹ Que o gascão vá, se o francês não pode ir.

¹⁰ Escrita fonética de: “D’où qui pue donc tant”. Frase por si mesma inusual em francês significando, literalmente: “onde quem fede tanto”. O leitor que abre *Zazie dans le métro* se depara com a frase: “Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé.”

que ele chama de figura destrutiva da tradução ocidental, quando ele demonstra em suas análises o quanto um texto que era literário transformou-se, tão somente, em um texto correto, são sempre as mesmas vozes em contrário que se ouvem. Vozes dizendo que a língua não permite isso e aquilo, que a sintaxe não comporta esta ou aquela modificação, que o leitor não vai entender por que “aquilo” não existe na sua língua. Número de razões que reforçam o que já existe, o que institucionalizado está. A função da tradução é outra, certamente. “Travessia”.

Claudia Borges de Faveri

Doutora em Sciences et Techniques du Langage pela Université de Nice – Sophia Antipolis (1995) e professora da Universidade Federal de Santa Catarina, no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e na Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET). Atua na área de Teoria, Análise e Crítica da Tradução, com ênfase nos seguintes campos: teoria, análise e história da tradução, tradução literária e literatura traduzida. Entre suas últimas publicações destacam-se Marcel Schwob em tradução. *Cadernos de Tradução*, v. XXI, p. 123-134, jan./jun. 2008 e O problema da temporalidade em tradução. In: Andréia Guerini; Marie-Hélène Catherine Torres; Walter Carlos Costa (orgs.) *Literatura traduzida e literatura nacional*. São Paulo: 7 Letras, 2008, p. 112-117.

Resumo

Guimarães Rosa vem sendo traduzido para o francês desde 1961. Quem são os agentes desta passagem, editores e tradutores, qual sua relação com a literatura brasileira e como estes aspectos determinam a maneira pela qual a obra do autor é apresentada ao sistema literário francês? A análise de elementos propriamente textuais de algumas traduções também balizam esta reflexão, que busca compreender como a França recebe a prosa complexa de Guimarães Rosa, como e em que medida a transforma.

Palavras-chave: teoria da tradução; literatura brasileira traduzida; França; Guimarães Rosa.

Abstract

Guimarães Rosa has been translated into French since 1961. Who are the agents of this transposition, publishers and translators, how do they relate to the Brazilian literature and how do they determine the way the author's work is presented to the French literary system? The analysis of textual aspects in itself extracted from some translations also guides this consideration that tries to understand how the complex prose of Guimarães Rosa is received in France, how and to what extent it is transformed.

Résumé

Guimarães Rosa est traduit en français depuis 1961. Qui sont les agents de ce passage, éditeurs et traducteurs, comment se présente leur relation avec la littérature brésilienne et dans quelle mesure ces aspects vont déterminer l'insertion de l'oeuvre de l'auteur dans le système littéraire français. Notre réflexion est également guidée par l'analyse d'éléments proprement textuels de certaines traductions, dans le but de comprendre comment la France accueille la prose complexe de Guimarães Rosa et dans quelle mesure elle la transforme.

Key words: translation theory; brazilian literature in translation; France; Guimarães Rosa.

Mots-clés: théorie de la traduction; littérature brésilienne traduite; France; Guimarães Rosa.

Recebido em
20/06/2009

Aprovado em
25/07/2009