

Juvelina Zompero Pereira

Graciliano Ramos Tradutor de Camus



1910000572



E R R A T A

PÁGINA	LINHA	ONDE SE LÊ	LEIA-SE
02	última	in memorian	in memoriam
14	9	sobra	sobre
15	11-12	desde que conheça	desde que se conheça
17	4-14	língua	línguas
23	1	condiçõs	condições
41	22	Pageaus	Pageaux
45	9	de	se
49	25	Dr.	doutor
108	9	rencontré	rencontre
112	11	a	à
115	8	anxiéte	anxiété
142	7	da	de
143	3	existente	existentes
151	11	problème	problème



1992

JUVELINA ZOMPERO PEREIRA

GRACILIANO RAMOS TRADUTOR DE CAMUS

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas
da Universidade Estadual Paulista Júlio
de Mesquita Filho (UNESP), Campus de
São José do Rio Preto - SP, para obten-
ção do título de Mestre em Letras - Á-
rea de concentração em Teoria da Lite-
ratura.

Orientador: Prof. Dr. Gentil Luiz de
Faria



572/92

1992



AGRADECIMENTOS

À Fundação Universidade Estadual de Maringá, que me concedeu afastamento, possibilitando-me dedicação em tempo integral aos meus estudos de pós-graduação.

Aos funcionários da Biblioteca da UNESP, campus de São José do Rio Preto - S.P., da Biblioteca Municipal de São Paulo e arquivo do jornal Folha de São Paulo.

DEDICATÓRIA

Aos professores do curso de pós-graduação, que me abriram novos horizontes em Teoria Literária.

Ao professor e orientador - Dr. Gentil Luiz de Faria - pelo incentivo e segura orientação.

À professora Jeanette, pelo auxílio na revisão.

À CAPES, pela concessão de alguns meses de bolsa de estudos.

Ao meu marido, companheiro de todas as horas, pela datilografia.

A meus pais:

Alcides

Aurora (in memorian)

AGRADECIMENTOS

À Fundação Universidade Estadual de Maringá, que me concedeu afastamento, possibilitando-me dedicação em tempo integral aos meus estudos de pós-graduação.

Aos funcionários da Biblioteca da UNESP, campus de São José do Rio Preto - S.P., da Biblioteca Municipal de São Paulo e arquivo do jornal Folha de São Paulo.

Aos professores do curso de pós-graduação, que me abriram novos horizontes em Teoria Literária.

Ao professor e orientador - Dr. Gentil Luiz de Faria - pelo incentivo e segura orientação.

À professora Jeanette, pelo auxílio na revisão.

À CAPES, pela concessão de alguns meses de bolsa de estudos.

Ao meu marido, companheiro de todas as horas, pela datilografia,

minha eterna gratidão!



RESUMO

ABSTRACT

O presente trabalho está dividido em duas partes. A primeira preocupa-se com reflexões teóricas sobre a tradução; apresenta aspectos da vida e da obra de Camus, especialmente sobre A Peste; tece considerações sobre o romance existencial, bem como sobre o estilo de Graciliano e de Camus.

A segunda parte procede à análise de aspectos lingüísticos da tradução de A Peste (1947), de Albert Camus, realizada por Graciliano Ramos em 1950, objetivando comprovar a forte presença do estilo de Graciliano no texto traduzido.

O cotejo dos textos mostra que as alterações e modificações efetuadas pelo tradutor acontecem em função da sobriedade de seu estilo e não por imposição da língua de chegada.

Índice

Introdução 7

PRIMEIRA PARTE – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Capítulo I : Tradução ABSTRACT

1.1 - Tradução literária 10

1.2 - Tradução e literatura comparada 24

1.3 - Tradução como resgate cultural 31

Capítulo II : Camus e Graciliano 44

2.1 - Camus e sua obra 44

The present work is divided into two parts. The first part presents theoretical reflections on translation; it considers aspects of Camus' life and work, especially The Plague; it comments on the existential novel and on Graciliano's and Camus' styles.

The second part analyses the linguistic aspects of the translation made by Graciliano Ramos in 1950 of Albert Camus' The Plague (1947). Its aim is to prove the great influence of Graciliano's style in the translated text.

Text comparison shows that alterations and change by the translator were made rather because of the tautness of his style and not as a result of the exigence of the Target Language's necessity.

BIBLIOGRAFIA 149

ÍNDICE

Introdução.....	7
-----------------	---

PRIMEIRA PARTE - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Capítulo I	: Tradução:	
1.1	- Tradução literária.....	10
1.2	- Tradução e literatura comparada.....	24
1.3	- Tradução como resgate cultural.....	31
Capítulo II	: Camus e Graciliano:	
2.1	- Camus e sua obra.....	44
2.2	- Camus do Brasil.....	54
2.3	- O romance existencial.....	58
2.3.1	- O romance existencial em Graciliano Ramos.....	64
2.4	- O estilo em Graciliano e em Camus....	68

SEGUNDA PARTE - GRACILIANO E A TRADUÇÃO DE A PESTE

Capítulo I		
1.1	- Supressão sumária de termos da frase.	77
1.2	- Alteração da estrutura frasal.....	101
Capítulo II	Os nomes próprios.....	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		140
BIBLIOGRAFIA.....		146

INTRODUÇÃO

Camus publicou La Peste, em 1947. Em 1950, Graciliano Ramos, quase sexagenário, tendo já publicado sua obra romanesca, traduziu para o português o livro do jovem romancista francês Albert Camus que, embora conhecido, ainda estava longe da consagração que viria com o prêmio Nobel (1957). Trata-se do encontro de dois grandes escritores por meio do exercício da tradução. Experiências ocorreram antes com Machado de Assis traduzindo Victor Hugo, com Carlos Drummond de Andrade a Mauriac, etc.

A atividade tradutória parece não ocupar lugar de destaque entre os trabalhos executados por Graciliano. A maior parte da bibliografia especializada nem sequer faz alusão às traduções de Memórias de um Negro (1940), do norte-americano Booker Washington, e de A Peste (1950), do franco-argelino Albert Camus. Isso não significa, no entanto, que o grande romancista não tenha se esmerado em tal tarefa. É exatamente esse aspecto, talvez ainda um tanto desconhecido no meio acadêmico, que constitui o objetivo do presente trabalho.

Um primeiro momento preocupa-se com o embasamento teórico. Aspectos relevantes da tradução literária, sua importância para a literatura comparada e sua contribuição para o desenvolvimento da cultura são focalizados.

A seguir, discute-se a vida e a obra de Camus; o absurdo camusiano é examinado, na tentativa de comprová-lo na obra de Graciliano. Ponderações a respeito do estilo de Graciliano e de Camus encerram a primeira parte deste estudo.

A segunda parte, sem pretensão de esgotar o assunto, se propõe a abordar alguns aspectos lingüísticos da tradução de A Peste, trabalhada por Graciliano, a fim de se verificar até que ponto a personalidade artística do tradutor permeia a obra traduzida.

O primeiro capítulo analisa a supressão sumária de termos da frase; trata da alteração sistemática da estrutura frasal. O segundo apresenta a questão dos nomes próprios.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA



CAPÍTULO I

TRADUÇÃO

1.1 - Tradução literária

PRIMEIRA PARTE

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A teoria normativa da tradução tem uma origem antiga, desde os gregos, quando se discutia a possibilidade de uma tradução perfeita. O problema da tradução é, portanto, um problema de natureza filosófica, e não apenas de natureza técnica. A tradução é, portanto, um processo complexo, que envolve a compreensão do texto original, a escolha das palavras e a construção da frase no idioma de destino. A teoria da tradução, portanto, é uma disciplina que busca explicar e normatizar este processo.

A linguística ignorava qualquer interesse por tradução até há bem pouco tempo. Foi a partir da década de 1950, graças à necessidade crescente de textos traduzidos e às tentativas de estabelecer os princípios da tradução automática, que se realizou no plano teórico a conjugação da linguística e da tradução.

Ao definir tradução, a bibliografia especializada res-
alta dois aspectos que integram a maior parte das definições ou

CAPÍTULO I

TRADUÇÃO:

1.1 - Tradução literária

A tradução tem sido praticada há séculos como exercício próprio de escritores-tradutores, que codificavam, segundo princípios da retórica e da estilística, a experiência que possuíam nesse terreno. Não era considerada um objeto digno de estudos por parte da maioria dos gramáticos, filósofos e lingüistas, pois dominava o empirismo, conforme se pode depreender das palavras de Revzin e Rosencvajg:

A teoria normativa da tradução tem uma origem empírica, baseada na análise comparativa de originais e traduções. Os recursos teóricos procedem da lexicologia, da gramática, e em outros casos - da teoria literária. É evidente que nesses procedimentos não pode ser alcançada a determinação teórica do processo da tradução. A ciência que pretende descrever a tradução - como processo - não é normativa, e sim teórica. (1)

A lingüística ignorava qualquer interesse por tradução até há bem pouco tempo. Foi a partir da década de 1950, graças à necessidade crescente de textos traduzidos e às tentativas de estabelecer os princípios da tradução automática, que se realizou no plano teórico a conjugação da lingüística e da tradução.

Ao definir tradução, a bibliografia especializada resalta dois conceitos que integram a maior parte das definições ou

descrições do processo tradutório: o sentido e a equivalência.

Jakobson insiste no aspecto da equivalência, ao escrever que "a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes" e que a "equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da lingüística".

(2) Ele considera três espécies de tradução, conforme a maneira pela qual se interpreta um signo verbal:

a) a tradução intralingual, que compreende a interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua;

b) a tradução interlingual, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua;

c) a tradução intersemiótica, que é a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. (3)

Em suma, traduzir é buscar a equivalência na diferença. É preciso que o tradutor interprete a mensagem para poder encontrar na mesma língua, numa outra língua ou num sistema de signos não lingüísticos, uma outra mensagem equivalente.

Para este estudo interessa o conceito de tradução interlingual ou tradução propriamente dita, uma vez que se trata da análise da tradução do romance A Peste de Camus, no estilo inconfundível, bastante pessoal, de Graciliano Ramos.

Ao definir tradução, muitos autores mostram que a equivalência de sentido constitui a base desse processo.

Vinay enfatiza que a tradução exige pesquisa semântica visando a encontrar equivalentes não do ponto de vista da forma, mas da mensagem. Na tradução "é preciso exprimir o sentido, todo o sentido, e não palavras". (4)

Catford, por sua vez restringe sua pesquisa ao âmbito lingüístico com base no texto e despreza a contextualidade como aspecto nunca inteiramente "traduzível". Define tradução como sendo "a substituição de material textual numa língua (LF) | língua-

fonte| por material textual equivalente noutra língua (LA) |lín-
gua-alvo|". (5)

Teóricos como Jean Fourquet, Jean-Marie Zemb, Lederer em suas definições de tradução, também apresentam o sentido como o objeto da atividade tradutória.

Nida e Taber confirmam a concepção de tradução baseada na equivalência semântica e acrescentam a preocupação por uma equivalência no plano formal:

Traduzir consiste em reproduzir na língua-alvo o equivalente natural mais próximo da mensagem da língua-fonte, primeiro quanto ao sentido e depois quanto à forma.
(6)

O respeito a esse princípio de prioridades também é preconizado por Theodor. Para ele traduzir é:

(...) transferir o conteúdo de um texto com os meios próprios de outra língua. A equivalência informativa precisa ser assegurada e, tratando-se de texto literário também a correspondência formal. (7)

A maior parte dos autores citados manifesta uma unanimidade em suas definições: o que constitui a essência do processo de tradução é a decodificação do texto na língua-fonte, com vistas à identificação de seu sentido, e a recodificação do texto na língua-alvo, assegurando a equivalência de sentido. A equivalência a nível semântico, embora importante, não esgota a conceituação de tradução.

Algumas definições, no entanto, se concentram na análise da tradução como processo essencialmente lingüístico e buscam as soluções na possibilidade de equivalência a nível sobretudo formal, lexical, gramatical, isto é, a nível de expressão.

À medida que o enfoque lingüístico vai perdendo sua rigidez e evoluindo para uma noção mais ampla de sentido que engloba dimensões não estritamente lingüísticas, vai se fortalecendo uma postura a favor da traduzibilidade. O cerne do problema desloca-se da expressão para o pensamento que se exprime.

Jakobson, em seu esclarecedor ensaio sobre a tradução (8), apresenta uma abordagem lingüística mais condizente com a concepção cognitivista. Segundo ele, não há experiência cognitiva que não possa ser expressa por outra língua, ainda que o sistema gramatical não permita. O maior problema reside na combinação dos elementos semânticos que varia de língua para língua e que determina as diferenças estruturais. Além disso, o fato de ter apelado para o conceito de função, contribui para determinar a universalidade das categorias lingüísticas a partir do critério de destinação da mensagem.

Com base nesse conceito, o próprio texto passa a representar uma diferença específica, envolvendo o princípio hierárquico de dificuldade. É o que se depreende da seguinte afirmação: "(...) sobretudo na poesia as categorias gramaticais têm teor semântico elevado. Nessas condições a questão da tradução se complica (...)". (9) A única possibilidade que resta, então, é a "transposição criativa". (10)

As imposições do sistema gramatical tanto mais se fazem sentir quanto mais se eleva e se especializa o nível do texto e exercem sua pressão maior no momento em que o próprio texto se torna mensagem realizando a função poética da linguagem.

A literatura é um trabalho sobre a língua em si mesma. É o estudo da palavra, da sua utilização, ou melhor dizendo, é a exploração das palavras em todas as suas possibilidades e potencialidades.

Na opinião de Larbaud, compete ao tradutor reconhecer o sentido implícito de cada texto:



Cada texto tem um som, uma cor, um movimento, uma atmosfera que lhe são próprios. Agora um sentido material e literal, um sentido menos aparente e que, sozinho, cria em nós a impressão estética desejada pelo poeta. Pois bem, é este o sentido que é preciso trazer e é nisso sobretudo que consiste a tarefa do tradutor. (11)

Benjamin também levanta algumas questões sobre a tradução literária:

Mas o que diz uma obra literária? O que comunica? Muito pouco a quem a compreende. O que ele tem de essencial não é a comunicação, não é a enunciação. Contudo, uma tradução que queira comunicar, saberia somente transmitir a comunicação, logo, algo inessencial. Seguramente, aqui está um dos signos nos quais se reconhece a má tradução. Mas o que contém um poema além da comunicação - e mesmo o mau tradutor concordará que é o essencial - não é o universalmente tido como o imperceptível, o misterioso, o "poético"? (12)

Contudo, as razões mencionadas não permitem concluir que a tradução literária seja impossível. A tradução é uma necessidade. Ninguém pode conhecer todas as línguas e poucos conhecem muitas. Por isso, ao traduzir, tenta-se transpor todos os obstáculos que possam impedir o leitor da obra traduzida de captar efeitos semelhantes aos produzidos num leitor da obra original.

Rónai salienta que demonstrar a impossibilidade teórica da tradução significa afirmar que a mesma é arte.

O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradu-

tor se empenhe em traduzir o intraduzível.
(13)

A tradução de textos criativos será sempre recriação, conforme afirmou Guimarães Rosa ao tradutor italiano de sua obra: "a invenção e a criação devem ser constantes". (14) Nesse nível, traduz-se o próprio signo, sua materialidade, não apenas o significado.

Na realidade, a tradução é um exercício eficaz para se penetrar na intimidade de um grande espírito. Através dela se esquadrinha o sentido de cada frase, se investiga a função de cada palavra.

Ao lado dos que julgam a verdadeira versão literária impossível há os que advogam a viabilidade de todas as traduções, desde que conheça o nível cultural dos povos que falam a respectiva língua.

Em torno da traduzibilidade de obras literárias se defrontam ainda duas posições defendidas por um e outro partido há milênios: a da "tradução fiel", que pretende a correspondência, muitas vezes, de palavra por palavra (o que alguns teóricos da tradução rotulam de literal), e a da "livre", cujos defensores vão ao extremo de recomendar que o tradutor conserve apenas o título da obra original e que todo o resto seja de sua lavra pelo menos estilisticamente.

Para melhor compreensão do que vem a ser tradução literal, é preciso refletir sobre as várias possibilidades:

a) tradução "ao pé da letra", isto é, tradução em que determinado seguimento textual é expresso na língua de chegada, mantendo-se as mesmas categorias, numa mesma ordem sintática, utilizando vocábulos cujo significado seja aproximativo ao dos vocábulos correspondentes no texto em língua de partida;

b) tradução em que se mantém uma fidelidade semântica estrita, porém com adequação da morfo-sintaxe e do estilo às normas e usos da língua de chegada;

c) a tradução em que se conserva uma fidelidade semântica-contextual estrita, adequando a morfo-sintaxe e o estilo às normas e usos da língua de chegada.

Para se avaliar o alcance e aplicação da máxima "evitar a tradução literal", é imprescindível determinar a que conceito de literalidade se está fazendo menção.

É fácil perceber que a tradução de um texto relativamente longo jamais poderá se dar ao pé da letra.

Torna-se difícil falar em tradução literal porque não há línguas bastante semelhantes, para permitirem que a tradução se limite a uma simples transposição de palavras ou expressões de um idioma para outro. Devido a inúmeras divergências estruturais entre a língua do original e a tradução, o tradutor se vê obrigado a escolher duas ou mais soluções, inspirando sua escolha na língua para a qual traduz.

É preciso que ele tente reformular, com os meios próprios da língua a sua disposição, a vivência oferecida pelo original.

As pesquisas teóricas desenvolvidas sobre a tradução até o presente momento têm-se concentrado sobretudo na poesia. No entanto, na prosa pode-se detectar problemas que podem ser, ou os mesmos da poesia ou outros de dificuldades semelhantes. Tudo que se diz sobre a poesia também pode ser válido para a prosa. Esta pode ter significado completamente dependente dos significantes, como é o caso da prosa poética.

Costuma-se fazer uma graduação de dificuldades dentro do próprio campo da tradução literária. Traduzir obra em prosa é normalmente mais fácil do que traduzir obra dramática e esta por sua vez se adapta mais prontamente à transferência a outro idioma do que a obra poética.

Como já foi visto, traduzir não é uma atividade puramente mecânica. Não basta conhecer as duas línguas e substituir uma por

uma as palavras de uma frase na língua "A" por seus equivalentes na língua "B", pois as palavras existem apenas dentro da frase, e o seu sentido depende dos demais elementos que entram na composição desta. Pode-se ter dois vocábulos de duas línguas diferentes definidos de maneira igual, mas os enunciados de que eles podem fazer parte não são os mesmos e portanto as conotações evocadas não serão idênticas.

O trabalho do tradutor passa por um caminho ladeado de armadilhas, segundo Paulo Rónai. (15) A maioria dessas dificuldades provém da fé na existência autônoma das palavras e da convicção inconsciente de que a cada palavra de uma língua corresponde necessariamente outra, noutra língua.

O conhecimento da etimologia da palavra é um auxiliar precioso principalmente em se tratando de duas línguas da mesma origem. Essa consciência etimológica permite, não raro, adivinhar o significado da palavra estrangeira vista pela primeira vez, porém pode produzir enganos. Em línguas da mesma família, palavras da mesma origem quase sempre têm evolução diferente.

Os cognatos aparentes, ou falsos amigos representam uma armadilha para o tradutor. A grande proximidade do espanhol, do italiano e do francês muitas vezes ilude o tradutor lusófono a respeito da possível facilidade de sua tarefa, oferecendo-lhe possibilidade de deslizos. Assim é possível encontrarmos indevidamente traduzidos do castelhano para o português *dirección* por "direção" em vez de "endereço"; *nudo* por "nu" em vez de "nó"; *oso* por "osso" em vez de "urso"; *crianza* por "criança" em vez de "educação", etc.

Outra série de problemas é constituída pelas palavras holófrásticas, isto é, as que designam noções peculiares a uma civilização, sem correspondentes nos demais ambientes culturais. A tradução da holófrase só é possível por meio de circunloquções extensas. Em geral tais palavras acabam impondo-se sobre sua forma original aos idiomas cultos que, na impossibilidade de forjarem seus

seus equivalentes, as incorporam ao próprio vocabulário. Disto seriam exemplo em português, "saudades", "jeito" e "sertão"; em inglês-americano, "Know-how"; em francês, "savoir-faire"; em italiano, "mafia".

Os topônimos, uma categoria aparentemente neutra, podem representar um sério problema de tradução. Rio de Janeiro significa uma coisa para o carioca que nele vive e trabalha, outra para o turista estrangeiro, outra para o paulista que aí vai passar férias. O poema Tragédia Brasileira de Manuel Bandeira, por essa razão, está incluído entre os textos mais difíceis de serem traduzidos em nossa literatura.

A tradução de expressões metafóricas constitui uma outra armadilha. Os termos que dela participam perdem o seu significado próprio. Por exemplo, "quatro" deixa de significar duas vezes dois na locução italiana *facciamo quattro passi* (vamos dar alguns passos). Como se vê esse "quatro" é tão pouco determinado como o "sete" português em locuções como "o homem de sete instrumentos" ou "pintar o sete", ou como os numerais franceses das frases feitas *faire les cent coups* (levar vida desregrada) e *faire ses trente-six mille volontés* (fazer o que lhe dá na veneta).

É muito raro existirem expressões metafóricas de sentido paralelo em duas línguas. É mais fácil encontrar correspondência entre locuções metafóricas compostas de elementos diferentes. Assim a "matar dois coelhos com uma cajadada" corresponde o francês *tirer d'un sac deux moutures* ou a "estar no mato sem cachorro", *ne pas savoir à quel saint se vouer*.

Os sinônimos também podem representar uma emboscada. De acordo com Rónai, por não haver sinônimos perfeitos eles não são permutáveis em todos os enunciados. (16) Quando há abundância de sinônimos para determinada noção nas duas línguas, o bom tradutor procurará determinar o matiz, o sabor daquele que figura no original para transportá-lo em sua língua. Exemplos disso são alguns si-

nônimos, do nosso verbo "morrer": "falecer", "entregar a alma ao criador" e "esticar a canela", que de maneira alguma são permutáveis.

A língua escrita possui ainda recursos complementares que não a palavra, e cada língua faz uso diverso desses recursos acessórios, como os sinais de pontuação, o travessão, o emprego de iniciais maiúsculas ou minúsculas, as aspas, o grifo, o uso pessoal das reticências. Outros componentes de um texto, que modificam o sentido do enunciado, embora não consistam em vocábulos, são os elementos estruturais aos quais possivelmente não corresponde nada semelhante na língua-alvo. Esta, então, há de fazer uso de recursos sintáticos.

A ordem de colocação de palavras na frase é um meio de explicitar ou matizar a comunicação. Nem todas as línguas tiram desse recurso os mesmos efeitos, nem o exploram na mesma extensão. Há idiomas, como o francês, em que essa ordem é bem fixa, outros, como o latim, em que reina a liberdade quase total quanto à colocação das palavras. Mas liberdade não quer dizer indiferença. O sentido de um enunciado modifica-se conforme o lugar que nele ocupa determinada palavra.

Os pronomes, que à primeira vista não apresentam dificuldades, constituem um problema. Os pessoais, em particular, estão envolvidos numa tal rede de convenções e complicações de hierarquia social, que é impossível desenredá-la sem conhecimento íntimo da língua de partida. Precisamente, por seu sentido ser óbvio, eles se prestam mais ao erro que os substantivos menos familiares, os quais são abordados com desconfiança.

A língua francesa é a que faz maior emprego de pronomes pessoais sujeitos. Devido à queda das consoantes finais e ao emudecimento das vogais da última sílaba, as flexões número-pessoais de diversas pessoas do verbo pronunciam-se da mesma forma, e para

se fazer essa distinção recorre-se obrigatoriamente aos pronomes pessoais.

Portanto, toda e qualquer tradução envolve uma série de considerações e aspectos operacionais. Além das dificuldades já mencionadas, o tradutor se depara com o problema da sincronização, das adaptações culturais, da evolução das traduções, das imagens e dos estilos e dos níveis de conhecimento do país de partida, pelo público que vai receber a obra traduzida.

A tradução de obras antigas, com um vocabulário ou sintaxe arcaica, é sempre um desafio. Mas, para Henri Meschonnic, "a tradução, sendo instalação de uma nova relação, só pode ser modernidade, neologia, mesmo que uma concepção dualista veja a tradução de um texto como forma e arcaísmo". (17)

Além do problema das diferenças lingüísticas, há sempre uma distância entre cada cultura. Cada povo cria seu próprio universo cultural. Podem-se encontrar vários pontos de contato entre culturas diferentes. Às vezes, razões históricas, geográficas e antropológicas são as causas das diferenças, assim como a economia e o comércio são um fator de aproximação entre culturas. Entretanto, mesmo quando se fala a mesma língua, em países diferentes, podem-se encontrar diferenças notáveis na maneira de cada povo se exprimir.

As normas de uma tradução apropriada são ditadas pelo público leitor, e o tradutor deve possuir sensibilidade especial para captar quais as preferências do ambiente para o qual traduz, quais as peculiaridades do autor a traduzir que mais se afinam com esses gostos. A respeito do método na tradução de autores estrangeiros, o renomado tradutor francês, Le Tourneur, em 1769, ao traduzir Noites, de Young afirmou que sua intenção era transformar o Young inglês num Young francês, que pudesse agradar ao mesmo tempo à sua nação e ser lido com interesse, sem que se pensasse na questão de ser original ou cópia. Assim, tudo que os vizinhos in-

gleses apresentassem de bom seria transformado em propriedade francesa e aquilo que não houvesse necessidade de ler ou conhecer, seria deixado de lado. Era a defesa da tradução livre, que pretendia assimilar ao estilo da época e da nação as obras de interesse de países estrangeiros. (18)

Cada língua manifesta uma cosmovisão particular e específica à comunidade que dela se serve como veículo de expressão e comunicação. A passagem de uma para outra implica necessariamente uma mudança de perspectiva, na medida em que este mundo é visto de maneira diferente.

Nesse processo, muitas vezes, para assegurar a inteligibilidade do texto, o tradutor vê-se obrigado a se libertar das amarras do texto original. E isto acontece desde São Jerônimo, protetor dos tradutores: "Non verbum e verbo, sed sensum exprimeri de sensu". (Não a palavra a partir da palavra e sim exprimir o sentido a partir do sentido). (19) E a fidelidade ao original manifesta-se ao ater-se à mensagem, mesmo que para isso seja necessário empregar formas lingüísticas e organizações textuais mais ou menos divergentes do original. A fidelidade ao conteúdo da mensagem exige, portanto, infidelidade à forma, que será mais acentuada quanto maiores forem as divergências sócio-lingüísticas, léxico-gramaticais e antropológico-culturais entre os universos textuais de partida e de chegada.

Rosemary Arrojo, em Oficina de Tradução, lembra que a fidelidade não se impõe por um critério apenas. Tem que se levar em consideração aquilo que pensamos ser o texto original, nossa própria interpretação dele, nossa concepção de tradução e os objetivos a que ela se propõe. (20)

Nenhuma tradução é definitiva. À medida que o tempo passa, uma cultura pode tornar-se mais conhecida por outra. Más interpretações ou erros cometidos em traduções antigas podem ser corrigidos. Uma tradução pode melhorar-se na seguinte. A interpretação

falsa ou parcial do tradutor, fruto da sua opinião preconcebida, de sua visão de mundo deformada, dará origem a traduções mal acabadas. Se tiver uma visão de mundo mais ampla, poderá acrescentar elementos extra-textuais tomados na história porém inexistentes, ou melhor não explícitos na obra de partida, que vão enriquecer o significado da obra, dando-lhe um valor mais preciso, mais atual.

Para se criticar uma tradução literária, é preciso se

colocar no lugar daquele que a elabora para ver se houve erros, deslizes, traições ou se se trata de uma opção estilística.

Segundo José Paulo Passa, o crítico, além de cultura literária e conhecimento de línguas, deve ter certa intimidade com os procedimentos tradutórios, seja pela sua própria seja pela

No momento, a influência crescente dos meios de comunicação vem contribuindo para o abandono progressivo da literatura de alta classe em prol dos eventuais "best-sellers", literatura interessante, mas de segunda categoria do ponto de vista literário. É ela que dá mais lucro aos editores. Traduzir essas obras envolve uma responsabilidade bem menor do que traduzir, por exemplo, Proust, Faulkner, etc.. Os tradutores de "best-sellers" percebem uma remuneração melhor do que os tradutores daquelas obras mais difíceis mas que interessam a um público bem menor.

O predomínio cada vez maior do quantitativo sobre o qualitativo se deve a pressa de muitos editores que, preocupados em aproveitar o momento favorável à vendagem do livro, não hesitam em confiar o trabalho de tradução a quem fizer mais rápido e/ou mais barato.

Nessa atividade multifacetada é na tradução literária que o tradutor mais dá de si e menos recebe, porque quase nunca é pago de acordo com a maior ou menor dificuldade apresentada pelo original.

No entanto, um ou outro editor mais esclarecido e responsável já começa a preocupar-se em recorrer a profissionais com-

petentes e oferecer-lhes melhores condições de trabalho, inclusive eventual pagamento de direitos autorais.

O nível das traduções feitas no Brasil melhorou e a quantidade cresceu, fazendo com que o injusto preconceito contra elas diminua com o passar dos tempos.

Para se criticar uma tradução literária, é preciso se colocar no lugar daquele que a elabora para ver se houve erros, deslizes, traições ou se se trata de uma opção estilística.

Segundo José Paulo Paes, o crítico, além de cultura literária e conhecimento de línguas, deve ter certa intimidade com os procedimentos tradutórios, seja pela sua prática, seja pela leitura regular de tradução de nível. Quem melhor reúne essas condições são os próprios tradutores, cujos pronunciamentos tendem a mostrar aquela moderação e pertinência de juízos que faltam na maioria das vezes aos resenhistas, que costumam pecar pelo ligeirismo em suas censuras e louvores. (21)

Em geral, só quem conhece as dificuldades desse ofício será capaz de fazer uma crítica procedente e eficaz. Criticar não basta, é necessário propor soluções alternativas.

As dificuldades do tradutor não podem ser circunscritas. Não há problemas de tradução solucionados definitivamente. Cada palavra se apresenta, cada vez, num contexto diferente, que a embebe de sua atmosfera e lhe altera o sentido. Por isso seu ofício "é um comércio íntimo e constante com a vida". (22)

1.2 - Tradução e Literatura Comparada

A tradução sempre desempenhou papel importante nos contatos interliterários. A literatura comparada reserva-lhe, por isso, um lugar de destaque e trata-a com especial atenção, no seu vasto campo de trabalho e pesquisa. Escritores famosos e influentes como - Homero, Sófocles, Shakespeare, Dostoiévski, Ibsen - foram mais lidos em tradução do que no original.

O estudo das traduções é uma tarefa indispensável, para a literatura comparada. As traduções foram, em todas as épocas, o modo mais difundido de conhecimento das obras estrangeiras. É preciso ao comparatista analisar e criticar os papéis que as mesmas e seus tradutores desempenharam em cada período da história. Na opinião de Guyard,

o estudo da tradução, ingrato por si mesmo, vale porque nos ensina sobre os tradutores: os mais medíocres refletem o gosto de um grupo ou de uma época; os mais fiéis contribuem a uma melhor inteligência das culturas estrangeiras; outros, enfim, verdadeiros criadores, transpõem e transmutam a obra que é um pretexto para eles. Mas todos contribuem à indispensável base concreta de uma reflexão séria sobre estes problemas teóricos da tradução que estão no centro do comparativismo atual. (23)

Segundo os comparativistas Machado e Pageaux, convém distinguir dois tipos de estudo no que diz respeito às traduções: o que pode levar a uma teoria da tradução e que, portanto, tem interesse quer para a literatura geral quer para possíveis aplicações práticas, e, por outro lado, aquele que tem a ver com a prática da tradução em diversas épocas. É este segundo tipo que interessa à literatura comparada. (24)

O estudo da tradução pode não se situar, antes de mais nada, a nível lingüístico. As investigações feitas sobretudo pela escola de Telavive e na Europa levam-nos a ter em consideração a importância dos elementos sociais e culturais da tradução. O papel desempenhado pelas traduções nas relações culturais entre dois ou mais países num determinado período é a questão essencial, a única verdadeiramente importante em literatura comparada.

Para se atingir esse objetivo, diversos ângulos de abordagem deverão ser utilizados. Deve-se verificar qual é a importância quantitativa das traduções em relação ao que imprime, e, se possível, qual é a importância da difusão, da venda, etc. Assim como a literatura nacional forma um sistema fechado em si mesmo ou vários sistemas hierarquizados, a literatura traduzida paralelamente a este sistema ou a estes sistemas, constitui também um sistema e é interessante então ver as articulações que levam a formação dum "polissistema". Desta forma, partindo da história quantitativa, o investigador acaba por avaliar e explicar a função da tradução na produção literária global de uma determinada época.

No estudo da literatura traduzida é preciso estar atento ao papel desempenhado pelas traduções na evolução dos gêneros literários e da própria linguagem literária: contributos lexicais, mudança de estilo, mudança de gênero de uma cultura para outra. Estes fenômenos permitem não só compreender o estilo de uma época,

a sua mentalidade, a sua sensibilidade, como também obter elementos para uma reflexão genérica sobre a literatura, sobre o papel desempenhado pelo tradutor ou anotador na elaboração de uma leitura de autor estrangeiro. Por exemplo, a primeira tradução francesa de Os Lusíadas (1773), devida a Du Perron Castera, impôs durante muito tempo a idéia de um poema complicado, na medida em que é um poema "à clés" a nível simbólico. O tradutor assinala ao leitor que Baco é o Diabo, Vênus a Religião, Marte é Jesus Cristo, as Nereidas são as virtudes divinas e humanas, Doto, Niseu e Nerina são as três virtudes teologais, Adamastor representa Maomé e o Velho do Restelo simboliza o próprio Portugal. Ao explicar assim Os Lusíadas, o tradutor leva o leitor a considerá-los uma obra não só complexa, mas também confusa e obscura. (25)

As funções da tradução (fazer contatos entre literaturas e, portanto, entre culturas) são estudadas tradicionalmente pelos comparatistas numa perspectiva histórico-causal, que pode ser entendida como:

a) o estudo da popularidade, da penetração de um autor sobre uma determinada literatura, a partir do levantamento das traduções e de seus tradutores;

b) o estudo da maneira pela qual uma época concebeu e praticou a arte de traduzir.

Sob o prisma histórico-causal, as traduções são, pois, focalizadas como intermediárias entre um autor e seu público, como possíveis agentes de uma influência, diretamente responsáveis pela imagem que se criou de um autor e de sua arte em determinado país.

De acordo com a metodologia comparatista, o levantamento

e a análise das traduções podem constituir uma primeira etapa obrigatória no estudo das influências de um autor sobre determinada literatura.

As traduções podem ser focalizadas não apenas como "causa" mas também como "conseqüência" de uma influência. É nesse sentido que a professora Onédia Célia de Carvalho Barbosa procurou orientar seu trabalho. (26)

A existência ou não de traduções assinadas por escritores conhecidos permite ver em que hierarquia cultural se situa, num determinado momento, o ato de traduzir. No princípio do séc. XVIII, em Portugal, as traduções de francês para o português são relativamente abundantes, mas não estão ligadas a nenhum grande nome. Em contrapartida, no final do séc. XVIII, a tradução por escritores célebres desenvolve-se, sendo o caso mais importante o de Bocage, tradutor de Delille e sobretudo de Paul et Virginie, de Bernardin de Saint-Pierre.

Os comparatistas devem estudar sob todos os ângulos as obras traduzidas, pois segundo Brunel, Pichois e Rousseau:

... o estudo de uma tradução pertence essencialmente à história da literatura receptora. A personalidade do tradutor deve ser perfeitamente conhecida, associada a elementos sociológicos e comerciais (demanda do público). Ela explica, às vezes, a escolha do texto; explica sempre o valor e orientação da tradução. (27)

Uma obra prima na língua-fonte pode tornar-se uma obra prima em outra língua, rivalizando com a original. Um livro pode ser mais conhecido por sua tradução do que pelo seu original. E, deste modo, a tradução provocará interesse pelo original.

A receptividade da tradução é um outro aspecto que o comparatista deve analisar. A possibilidade de suscitar interesse



num outro país justifica a tradução de uma obra. Mas para que a mesma tenha sucesso, nesse outro universo cultural, é necessário que esteja integrada nas tradições literárias e culturais deste país, sob pena de não ser compreendida. No caso de diferenças culturais muito grandes, o risco de incompreensão será ainda maior. Pode-se aproveitar este momento para se colocar em relevo o gosto do público receptor da época. Em certas épocas, exigem-se traduções isentas de influências lingüísticas estrangeiras; em outras, o interesse se volta para o que o texto tem de único e exótico. Nessa ocasião, o tradutor deve provocar a extensão de sua língua "até o seu ponto de ruptura, de maneira que lhe permita absorver o mais possível riquezas estrangeiras". (28)

A adaptação, um procedimento próximo da tradução, é uma prática cujos resultados devem ser observados pelos comparatistas.

Segundo Heloisa Gonçalves Barbosa, a adaptação é o limite extremo da tradução. É aplicada quando o texto na língua original apresenta situações não existentes na realidade extralingüística dos falantes da língua de tradução. Nesse caso, tal situação pode ser recriada por uma outra equivalente na realidade extralingüística da língua para a qual se traduz. (29)

Há ainda outros procedimentos, como a paráfrase, a paródia, a estilização, que têm ligação muito estreita com a tradução.

Pode-se definir paráfrase como a reafirmação em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Pode ser uma reafirmação geral da idéia de uma obra como esclarecimento de uma passagem obscura, na opinião de Beckson e Ganz. (30)

A aproximação entre tradução e paráfrase, na literatura, aparece mais claramente em Dryden. Para ele o tradutor possui a liberdade de variar, não apenas de palavra e sentido, mas até de abandoná-los, quando houver necessidade. A tradução palavra por palavra, linha por linha, de uma língua para outra constitui o que ele denomina de metáfrase. A tradução com maior amplitude

mantendo o sentido, mas não seguindo tão estritamente as palavras, constitui a paráfrase. (31)

A paródia é uma ode (originalmente um poema para ser cantado) que perverte o sentido de outra ode. Tem portanto, origem musical. Modernamente, autores contemporâneos consideram paródia um mero sinônimo de "pastiche", ou seja, um trabalho de ajuntar pedaços de diferentes partes de um ou de vários escritores.

Na paródia o autor emprega a fala de um outro. Essa segunda voz, depois de alojada na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. Na paródia há um desvio total em relação ao original, enquanto na paráfrase o desvio é mínimo.

Na estilização o autor também emprega a fala de outro, mas, ao contrário da paródia, não há discordância entre o plano do estilizando e do estilizado. A fusão de vozes torna-se possível. O desvio é tolerável, isto é, o texto pode admitir o máximo de inovação sem que se lhe subverta, perverta ou inverta o sentido. Não ocorre uma "traição" à organização ideológica do sistema, como ocorreria na paródia, em que há perversão do sentido original.

Mounin imputa aos comparatistas o erro de não darem atenção aos problemas lingüísticos da tradução, de levarem em consideração apenas seus aspectos históricos, literários ou estéticos. (32) Etiemble, em compensação, para melhor esclarecimento do original, propõe uma estilística comparada, um estudo comparado de várias traduções na mesma língua ou em línguas diferentes. (33)

Essas preocupações com a tradução provocaram maior reflexão sobre sua natureza, sua história e a "objeção prejudicial", ou seja: "antes mesmo de praticar a tradução, prejudgam-se as suas possibilidades; decidindo-se pela negativa. (34) Em contrapartida, Berman afirma que:



(...) a tradução está a priori presente em todo o original: toda obra, tão longe quanto pudermos remontar, é já, em diversos graus, um tecido de traduções ou uma criação que tem alguma coisa a ver com a operação traduzível, na medida mesmo que ela se coloca como "traduzível", o que significa simultaneamente "digna de ser traduzida", "possível a traduzir" e "devendo ser traduzida" para atingir sua plenitude como obra.

(35)

Atualmente, os estudos comparatistas da tradução evoluíram. Fala-se agora em tradutologia, considerando que a tradução traz nela mesma um saber próprio, que vai constituir a origem de todo conhecimento. A tradutologia seria um espaço de reflexão e pesquisa que:

cobriria simultaneamente o campo da tradução no seio de outros campos de comunicação interlingüísticas, interliterárias e interculturais, a história da tradução e a teoria da tradução literária, "literária" englobando tanto a literatura, no sentido estrito, como a filosofia, as ciências humanas e os textos religiosos.

(36)

1.3 - Tradução como Resgate Cultural

A interpenetração de culturas, a instituição de organismos internacionais, a prática de congressos e de periódicos multilíngües, a multiplicação de viagens e intercâmbios mundiais o interesse para as literaturas estrangeiras, a necessidade de leituras que trazem os novos métodos de ensino, a criação de instrumentos de difusão como o rádio, o cinema, a televisão, enfim a transformação do mundo em aldeia global, aumentaram consideravelmente o interesse pelo progresso da tradução.

Esse interesse é antigo. No século I antes da era cristã, Cícero refere-se à tradução que ele mesmo fez dos Discursos do grego Demóstenes. Em meados do século II a.C., em Roma, Lívio Andronico, colocou o romano em contato com a arte helênica traduzindo em latim a Odisséia de Homero. Na época do renascimento, Lutero já sistematizava os princípios da tradução. Em 1521, iniciou a tradução da Bíblia, pelo Novo Testamento, a primeira feita diretamente dos originais. Essa monumental tradução desempenhou um papel fundamental na formação, na definição, no amadurecimento e fixação do idioma alemão.

A partir do Concílio de Trento (1545-1563) sucessivas traduções da Bíblia começaram a aparecer em todo o mundo. A enorme influência literária da Bíblia realizou-se, portanto, através das traduções. A literatura da Alemanha protestante é fortemente determinada pela linguagem da Bíblia, o que vale também para as li-



teraturas holandesa e escandinava. Na literatura francesa pode-se citar os nomes de Bossuet, Racine e Lamennais. Expressões bíblicas são freqüentíssimas nas obras de autores tão pouco cristãos como Shakespeare e Goethe.

Do ponto de vista cultural, a tradução é uma experiência extremamente fértil, porque é através dela que se ultrapassam as fronteiras de uma determinada área delimitada, que é a área de uma língua, para alcançar as verdades, as experiências cristalizadas em outra.

A transposição de um universo lingüístico para outro implica também uma reelaboração, uma recriação. Nenhuma cultura que se preze dispensa a atividade tradutória. É pela tradução que uma cultura pode assimilar elementos de outras, enriquecer-se, universalizar-se nos seus conteúdos.

Numa perspectiva de política cultural, há dois tipos de tradução: aquela que pode ajudar o povo em sua luta pela emancipação, trazendo para o debate nacional textos que possam ajudar a desenvolver uma consciência crítica da realidade, e em segundo lugar existe a tradução que serve basicamente aos interesses do imperialismo, desenvolvendo entre os povos subdesenvolvidos uma mentalidade de colonizado, fazendo com que a população aceite todos os valores que lhes são inculcados de fora para dentro.

Sabe-se que a história da cultura brasileira foi marcada pelo trágico elitismo. Em meio às inúmeras adversidades que a compõem está a da destruição das culturas indígenas e da imposição de uma vida cultural similar à européia, pelo menos na sua gênese, na sua inspiração, em algumas de suas instituições.

Existe um discurso ideológico que tenta mostrar o otimismo do progresso enquanto fator de desenvolvimento. O número de traduções realizadas seria sinônimo de progresso, de aproximação das nações mais civilizadas.

Estaremos, mesmo, nos aproximando ou nos distanciando cada vez mais, se o nosso saber não circula lá fora, se é apenas o saber de lá que circula aqui?

Cabe a essa altura uma reflexão sobre a dependência cultural. O saber que chega aqui através da tradução (técnica) não é apenas um fator de conhecimento, é também fator de dominação, que se dá por uma noção de progresso exógena. A idéia de desenvolvimento transmitida pelo livro técnico traduzido não advém de uma reflexão sobre as limitações e necessidades de nossa sociedade. Essa concepção de conhecimento exterior a nós mostra o perigo a que pode conduzir uma ideologia do progresso feita sem considerar a dinâmica de um desenvolvimento endógeno.

É preciso uma política cultural do livro importado a ser traduzido, e não se ficar traduzindo a partir de um complexo de inferioridade que ditaria a escolha do livro a ser traduzido como sendo o da última novidade. Muitas vezes a novidade lá fora pode não corresponder às necessidades reais da dinâmica do progresso do país.

Hoje é impossível tomar conhecimento de todas as grandes literaturas na sua língua original. Muitos especialistas sabem somente o francês; especialistas em línguas vivas ou literatura comparada conhecem geralmente uma ou duas línguas estrangeiras. Logo, a maior parte deles e dos leigos entram em contato com as obras por meio da tradução.

A cultura, sobretudo em nossos dias, à mercê dos meios de comunicação, sem fronteiras, é um patrimônio universal. Todos os povos têm direito de acesso a esse bem. Ninguém pode impedi-lo de circular. Por outro lado, subjacente ao nosso conceito atual de cultura está o conceito de desenvolvimento e de progresso material. Todas as nações deram e darão sua contribuição, maior ou menor, ao crescimento tecnológico. Todos interferem e mantêm alguma relação de interdependência cultural.



O progresso corre no tempo e o estágio de desenvolvimento de um povo é herança de estágios anteriores de outros povos. Pode-se dizer que a cultura, sob todos os aspectos e todas as suas heranças, é o alimento vital do espírito humano, tão importante à sobrevivência e à felicidade do homem e das nações como o alimento fisiológico. Os povos mais desenvolvidos, desinibidos de complexos de pequenez e conscientes do dever de facultar ao seu meio as novas idéias e novas técnicas, traduzem fartamente.

A literatura é considerada com frequência como a única e melhor etnografia da cultura de um país, no sentido próprio da palavra etnografia. Quase todas as imagens e idéias mais tenazes e concretas que temos sobre os ingleses, os russos ou gregos, por exemplo, vieram ou foram confirmadas por obras traduzidas.

O reconhecimento da importância da tradução faz-nos compreender o surgimento simultâneo de várias traduções e também a sucessiva retradução de obras clássicas em cada época. Nos países cultos, cada geração se empenha em reapossar-se dos tesouros legados pela literatura das idades anteriores, como:

Ilíada e Odisséia, de Homero;

Eneida, de Virgílio;

A Divina Comédia, de Dante;

Os Lusíadas, de Camões;

Hamlet, de Shakespeare;

Paraíso Perdido, de Milton.

As traduções representavam o gosto, o espírito da época há muito tempo. Em 1847, Baudelaire descobriu afinidades entre Edgar Allan Poe e ele. A partir daquele momento o escritor-tradutor procurou ler tudo o que Poe escreveu e saber tudo a seu respeito. Baudelaire traduziu Poe porque no fundo se pareciam muitíssimo.

"Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait". (37)

No Brasil, o exercício da tradução literária como atividade profissional, passou a ser uma realidade, a partir dos anos trinta, com o surgimento de uma indústria editorial realmente digna de nome, aliada ao considerável crescimento, qualitativo e quantitativo, do público leitor.

Monteiro Lobato, com a impressão e distribuição por conta própria dos seus Urupês, revolucionou as nossas práticas editoriais, ampliando o mercado, lançando grande número de títulos, especialmente de autores novos.

As décadas de 40 e 50 correspondem ao período áureo da tradução no Brasil. Seu grande volume dava consistência à vida literária. Editoras como Civilização Brasileira e Martins em São Paulo, José Olímpio no Rio, e Globo em Porto Alegre, entre outras, incrementaram suas linhas de traduções, confiando-as a escritores de renome como: Manuel Bandeira, Raquel de Queirós, Mário Quintana, José Lins do Rego, Rubem Braga, Graciliano Ramos, etc. Foi um momento de excepcional vitalidade. Alguns traduziam sistematicamente, outros, esporadicamente.

Entre os que traduziam sistematicamente encontra-se Manuel Bandeira, que exerceu sua atividade tradutória a princípio por necessidade econômica, depois pelo gosto e/ou prestígio do ofício, desde a década de 30 até o fim de sua vida. Dentre as suas numerosas traduções merecem destaque: Maria Stuart, de Schiller; Macbeth, de Shakespeare.

O São João Batista do modernismo deixou-nos um testemunho muito válido sobre suas experiências como tradutor:



Aliás só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informúladas. Os meus achados em traduções como em originais resultam sempre de intuições. (38)

Bandeira, num comentário que escreveu para a segunda edição de Festas Galantes de Verlaine, tradução de Onestaldo de Pennafort, manifesta seu apreço ao trabalho deste tradutor, observando uma contingência fatal dessa operação.

A tradução de um poema é, afinal de de contas, uma recriação. Assim que ela só é total e perfeita quando sai fiel ao poeta traduzido e fiel ao poeta tradutor; quando se pode dizer como neste caso das Festas Galantes: Isto é Verlaine! e, ao mesmo tempo: Isto é Onestaldo! (39)

Esta postura crítica do poeta-tradutor anuncia o conceito de tradução criativa ou transcrição, desenvolvido por Haroldo de Campos, que dá à obra traduzida não uma autonomia completa em relação ao original, mas uma equivalência, uma vez que a obra transcrita deverá esgotar o campo possível, dentro do idioma e do tempo em que foi traduzida. Dessa forma, a tradução não fica diminuída pelo original.

A atividade tradutória, para Haroldo de Campos, deve partir, primeiramente, de uma posição crítica com relação à criação literária.

A tradução de poesia (ou prosa que a equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela frágilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado em uma língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (40)

No período áureo da tradução, o tradutor era alguém que gostava de literatura. Os escritores traduziam aquilo que apreciavam. De um modo geral as traduções refletiam muito o que o escritor-tradutor era, sua formação, seu temperamento.

Outros escritores-tradutores de prestígio podem ser citados:

Guilherme de Almeida:

Flores das Flores do Mal, de Baudelaire;

Entre Quatro Paredes, de Sartre;

Antígona, de Sófocles.

Érico Veríssimo:

O Contraponto, de Huxley;

Cecília Meireles:

Orlando, de Virgínia Woof;

Bodas de Sangue, de Lorca.

Carlos Drummond de Andrade:

As Relações Perigosas, de Laclos;

A Fugitiva, de Proust;

Dona Rosita, a Solteira, de Lorca.

Por que a maioria dos escritores dessa época, e outros, como Machado de Assis, se dedicaram à tradução? Necessidade econômica? Prazer? Afinidades com suas próprias teorias, tendências e/ou estilo? Prestígio do ofício naquela oportunidade?

Entre os escritores que traduziram esporadicamente está Graciliano Ramos. Mas o que significa traduzir para Graciliano? Que vínculos ele mantém com a esfera teórica? O resultado de seu trabalho demonstra maior preocupação com a fidelidade lexical, gramatical e sintática, ou com a fidelidade ao conteúdo, com conseqüentes concessões à liberdade formal, ou oscila entre esses dois pólos, numa posição intermediária? Qual a sua postura diante do texto, do contexto, da situação? Como ele os enfrentará? Como os resolverá? Satisfará o princípio da originalidade, da fidelidade? Suas escolhas serão suficientemente criativas para preservar quanto possível, as próprias intenções do texto original? Conseguirá captar, como receptor, e reproduzir, como emissor, o mesmo teor estético e emocional do texto original, a partir da decodificação correta, da compreensão? Seria possível supor a neutralidade de Graciliano ou mesmo ignorar sua presença na obra traduzida?

Estas considerações são importantes num momento em que, avaliando criticamente a tradução de Graciliano, pretende-se, ao final, observar se o estilo de Camus se mantém intato ou se a personalidade artística de Graciliano se interpõe, alterando em algum aspecto a obra original.

08 - JAKOBSON, R. "Aspectos lingüísticos da tradução". In: Op. cit. pp. 63-72.

09 - Idem, p. 70.

10 - Id., p. 72.

11 - LARBAUD, Valéry. Sous l'invocation de Saint-Jérôme. Paris, Gallimard, 1946, pp. 69-70.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 01 - Apud Erwin Theodor. Tradução: ofício e arte. 3 ed. São Paulo, Cultrix, 1986, p. 35.
- 02 - "Aspectos lingüísticos da tradução". In: Lingüística e comunicação. Trad. de Isidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1970, p. 65.
- 03 - Idem, pp. 64-65.
- 04 - Apud Ignacio Antonio Neis. "Do conceito de tradução". In: Letras de hoje, nº 37, PUC, Rio Grande do Sul, 1979, p. 79.
- 05 - CATFORD, J. C. Uma teoria lingüística da tradução. Trad. do Centro de Especialização de Tradutores do Inglês do Instituto de Letras da Puc de Campinas, São Paulo, Cultrix, 1980, p. 22.
- 06 - NIDA, E. e TABER, Charles R. In: LADMIRAL, J. R. A tradução e seus problemas. Trad. de Luiza Azuaga, Lisboa, Edições 70, 1972, p. 88.
- 07 - THEODOR, Erwin. Tradução: ofício e arte. 3 ed. rev., São Paulo, Cultrix, 1986, p. 21.
- 08 - JAKOBSON, R. "Aspectos lingüísticos da tradução". In. Op. cit. pp. 63-72.
- 09 - Idem, p. 70.
- 10 - Id., p. 72.
- 11 - LARBAUD, Valery. Sous l'invocation de Saint-Jérôme. Paris, Gallimard, 1946, pp. 69-70.

"Chaque texte a un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère, qui lui sont propres. En dehors de son sens matériel et littéral, un sens moins apparent, et qui seul, crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout que consiste la tâche du traducteur."

- 12 - "La tâche du traducteur". In: Mythe et Violence. Trad. de M. de Chandilhac, Paris, Donoël, 1971, p. 261.

"Mais que 'dit' une oeuvre littéraire? Que communique-t-elle? Très peu à qui la comprend. Ce qu'elle a d'essentiel n'est pas la communication, n'est pas énonciation. Une traduction cependant, qui veut communiquer, ne saurait transmettre que la communication - donc quelque chose d'inessentiel. Et c'est là, aussi bien, l'un des signes auxquels se reconnaît la mauvaise traduction. Mais ce que contient un poème hors de la communication - et même le mauvais traducteur conviendra que c'est l'essentiel - n'est-il pas universellement tenu pour l'insaisissable, le mystérieux, le 'poétique'?"

- 13 - Escola de tradutores. 2 ed. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1956, pp. 9-10.

- 14 - Apud Erwin Theodor. Op. cit., p. 120.

- 15 - A tradução vivida. 2 ed. rev e aum. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, pp. 34-58.

- 16 - Idem, p. 45.

- 17 - Pour la poétique II. Paris, Gallimard, 1973, p. 311.

"... la traduction, étant installation d'un nouveau rapport, ne peut qu'être modernité, néologie, alors qu'une conception dualiste voit la traduction d'un texte comme forme et archaïsme."

- 18 - THEODOR, Erwin. Op. cit., p. 120.

- 19 - LARBAUD, Valery. Op. cit., p. 50
- 20 - Oficina de tradução: a teoria na prática. São Paulo, Ática, 1986, p. 46.
- 21 - PAES, José Paulo. Tradução: a ponte necessária. São Paulo, Ática, 1990, p. 116.
- 22 - LARBAUD, Valery. Op. cit., p. 85.
- 23 - La Littérature comparée. Paris, PUF, 1978 (Que sais-je) p. 27.

"Ingrate en elle-même, l'étude des des traductions vaut par ce qu'elle nous apprend des traducteurs: les plus médiocres reflètent le goût d'une époque; les plus fidèles contribuent à une meilleure intelligence des cultures étrangères; d'autres enfin, vrais créateurs, transposent et transmutent l'oeuvre qui leur est prétexte. Mais tous constituent l'indispensable base concrète d'une réflexion sérieuse sur ces problèmes théoriques de la traduction littéraire qui sont au centre du comparatisme actuel."

- 24 - MACHADO, Alvaro Manoel e PAGEAUS, Daniel-Henri. Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura. Lisboa, Edições 70, 1981.
- 25 - "Orientações estrangeiras e contatos culturais". In: Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura. Op. cit., pp. 15-26.
- 26 - Byron no Brasil: Traduções. São Paulo, Ática, 1974.
- 27 - Qu'est-ce que la littérature comparée. Paris, Armand Colin, 1983, p. 44.

"...l'étude d'une traduction appartient au premier chef à l'histoire de la littérature réceptrice. La personnalité du traducteur doit être parfaitement connue: associée à des éléments sociologiques et commerciaux (demande du public), elle explique

parfois le choix du texte; elle explique toujours la valeur et l'orientation de la traduction."

28 - Idem, p. 46.

"...jusqu'à son point d'éclatement, de manière à lui permettre d'absorber le plus possible de richesses étrangères."

29 - "Proposta de caracterização dos procedimentos técnicos da tradução". In: Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta. Campinas, São Paulo, Fontes, 1990, p. 76.

30 - Apud Affonso Romano de Sant'Ana. Paródia, paráfrase & Cia. 2 ed., São Paulo, Ática, 1985, p. 17.

31 - Apud Affonso Romano de Sant'Ana. Op. cit., p. 18.

32 - Linguistique et traduction. Bruxelles, Dessart & Mardaga, 1976, p. 155.

33 - Comparaison n'est pas raison. Paris Gallimard, NRF, 1963, pp- 95-96.

34 - Apud José Paulo Paes. Tradução: a ponte necessária. São Paulo, Ática, 1990, p. 34.

35 - L'Epreuve de l'étranger. Paris, Gallimard, 1984, pp. 293-294.

"...la traduction est a priori présente dans tout original: toute oeuvre, aussi loin qu'on puisse remonter, est déjà, à divers degrés, un tissu de traductions ou une création qui a quelque chose à voir avec l'opération traduisante, dans la mesure même où elle se pose comme 'traduisible' ce qui signifie simultanément; 'digne d'être traduite', 'possible à traduire' et devant être traduite' pour atteindre sa plénitude d'oeuvre".

36 - Idem, p. 291.

"Couvriera simultanément le champ de la traduction au sein de autres champs de communication interlinguistiques, interlittéraires et interculturels, l'histoire de la traduction et la théorie de la traduction littéraire, 'littéraire' englobant aussi bien la littérature au sens strict que la philosophie, les sciences humaines et les textes religieux."

37 - Apud GUILLÉN, Claudio. Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada. Barcelona, Editorial Crítica, 1985, p.354.

38 - Intinerário de Pasárgada. Rio de Janeiro, Ed. do autor, s.d., p. 123.

39 - SCALZO, Nilo. "Onestaldo de Pennafort, tradutor e poeta". Suplemento literário de O Estado de São Paulo nº 360, ano VII, p. 3.

40 - Da tradução como criação e como crítica". In: Metalinguagem. Rio de Janeiro, Vozes, 1967, p. 31.

CAPÍTULO II

CAMUS E GRACILIANO:

2.1 - Camus e sua obra

A abordagem deste capítulo procura, antes de tudo, detectar pontos comuns entre Camus e Graciliano. Justifica-se o espaço maior reservado à vida e obra camusianas, pela dificuldade de acesso ao material de pesquisa, elaborado geralmente em língua estrangeira e disponível somente nos grandes centros. Assim julga-se contribuir para um melhor esclarecimento sobre o autor de A peste. Já com relação a Graciliano, deter-nos-emos apenas nos aspectos que interessam mais diretamente ao trabalho, levando em conta a maior facilidade bibliográfica.

Albert Camus nasceu em 1913, na cidade de Monrovi, Argélia, no seio de uma família de trabalhadores agrícolas. Seu pai, francês, morreu na guerra de 1914; sua mãe era de ascendência espanhola. Coursou estudos superiores na Faculdade de Argel, em condições difíceis. Dedicou-se ao jornalismo. Organizou grupos

teatrais, dirigiu peças, foi ator. No momento em que chegou a Paris (1940), já era um homem de mentalidade formada. A África do Norte lhe dera o hábito do sol e ele ia encontrar, na França um nevoeiro cinza, que estava na paisagem e que podia também existir nos pensamentos. A novidade que Camus insuflou na literatura francesa vinha em grande parte dessa diferença de continente.

Seus primeiros livros refletem suas origens mediterrâneas. À medida que vai escrevendo começa a descobrir a defasagem profunda entre a realidade sobre a qual debruçava e os princípios com os quais convivia. Nos seus primeiros escritos, encontramos a disponibilidade do homem diante da natureza. Existe no jovem Camus uma espécie de identificação corporal com a natureza.

Os países do norte da África ficaram durante séculos entregues a seus próprios hábitos e costumes. A cultura européia, profundamente impregnada pelas idéias do pecado, transmitidas pela Igreja medieval, não teve grande influência na civilização norte-africana. O prazer físico e o sensualismo representam para o africano um dos bens da vida e devem ser normalmente usufruídos sem as complicações e limitações impostas pela igreja do continente europeu.

Ao lado da influência africana, Camus considerava a Grécia como sua parente espiritual mais próxima. Na Grécia essas virtudes mediterrâneas tão admiradas por ele encontravam sua expressão intelectual mais sofisticada.

Na década de 40, a literatura questionava sua razão de ser em um mundo revirado e sacudido pela guerra, e o engajamento parecia ser a saída natural para os escritores preocupados com sua própria época. É nesse clima de insegurança, de expectativa, num dos períodos mais agudos da história da França, que aparecem o ensaio O Mito de Sísifo (1942) e o romance O Estrangeiro (1942).

Em O Estrangeiro, o personagem empregado em um escritório mata um árabe em consequência de um encadeamento de circunstâncias absurdas; depois, indiferente ao seu destino, volta a si e sai de uma passividade próxima ao torpor. Nesse romance Camus propõe-se a mostrar a incoerência da vida humana. O absurdo é apreendido pela descrição de diversas experiências relatadas pelo próprio herói, que na criação de Camus é confuso, perplexo, incapaz de compreender claramente.

Em A Peste (1947), o autor transpõe o sofrimento individual de O Estrangeiro para o plano coletivo. A ação se passa em Oran, cidade norte-africana, e os estranhos acontecimentos vividos pelo seu povo são narrados por uma personagem, o Dr. Rieux. Os oraneses levam uma vida mecânica e automática. Em O Estrangeiro, a existência de Meursault também é maquinal, sua consciência é transparente às coisas, mas opaca a suas significações.

O Homem Revoltado (1951), outro ensaio com tendências filosóficas, é um estudo a respeito dos movimentos de revolta desde os gregos até nossos dias. Nota-se que a preocupação do autor é com a revolta e não com a revolução. A primeira é uma filosofia de vida, enquanto a segunda é um fenômeno político-social.

A narrativa A Queda (1956) é a história de um advogado francês que, num bar de Amsterdã, faz seu exame de consciência, traça seu próprio retrato, espelho em que seus contemporâneos podem igualmente se reconhecer.

Paralelamente a sua obra de ficção e na mesma direção, Camus desenvolveu também atividades no campo da arte cênica. O teatro camusiano caracteriza-se pela simplicidade da história, por uma argumentação direta e por uma oratória eloquente. As personagens são colocadas em cena com uma missão específica, nada é deixado à deriva.

A intenção do escritor era retratar no teatro os dilemas metafísicos de nossa época. A crise espiritual contemporânea deve-



ria encontrar em cada personagem seu retrato vivo. Para isso escolheu a tragédia como meio mais próprio de expressão. Em sua célebre conferência, L'avenir de la tragédie, ele disse porque a tragédia prestava-se melhor do que os outros gêneros dramáticos para transmitir a ambigüidade da vida contemporânea. Na tragédia, disse Camus, "cada força ou confronto é ao mesmo tempo boa e má".

Pode-se distinguir dois estágios na dramaturgia camusiana. No primeiro, as peças Calígula (1944) e O Mal-Entendido (1944) elucidam a metafísica do absurdo; no segundo, Estado de Sítio, (1948) e Os Justos (1950) refletem suas preocupações com o tema da revolta, como único meio de superar o absurdo, particularmente nas suas formas políticas e sociais.

O romance A Peste (1947) já de imediato fez um sucesso enorme. Em menos de três meses após a publicação, Camus escreveu a seus amigos Michel e Janine Gallimard: "A Peste, já vendeu 96 mil exemplares. Fez mais vítimas do que eu imaginei". (1)

Pela primeira vez, os direitos autorais permitiram ao escritor saldar uma dívida. Quando era estudante pobre, Camus solicitou um empréstimo para prosseguir os estudos. Ele havia recebido 4.500 francos e enviou 60.000 francos à Universidade de Alger.

Em 1957, aos 44 anos, dez anos após a publicação de A Peste, Camus conquistou o Prêmio Nobel de Literatura, o mais ambicionado laurel literário. Antes dele, apenas o inglês Rudyard Kipling, na mesma faixa de idade, havia conseguido o mesmo prêmio, tradicionalmente oferecido a escritores mais idosos, consagrados e em plena maturidade literária. O Camus premiado era jovem demais e sua obra inquietava tanto a direita como a esquerda. Ele condenava qualquer forma de totalitarismo, e a liberdade que perseguia não

era a possibilitada pelas relações sociais, mas aquela interior, essencial, aquela que deve explodir dentro do ser humano.

O secretário perpétuo da Academia Sueca, Anders Osterling declarou que: " Albert Camus era coroado por sua importante obra literária que põe em destaque os problemas que se colocam em nossos dias à consciência dos homens". (2)

Dois detentores do Prêmio Nobel, Martin du Gard e Mauriac, dirigiram calorosas saudações ao novo laureado, no Le Figaro Littéraire. Escreveu Mauriac, homenageando seu antigo adversário:

O Prêmio Nobel é mais freqüentemente a recompensa de uma obra e de uma vida. Coroando Albert Camus, ainda em plena juventude, a Academia de Estocolmo quis sem dúvida não somente homenagear um escritor que admiramos, mas uma consciência. (3)

A notícia da obtenção do Prêmio Nobel teve grande repercussão no Brasil. Na época o escritor era figura bastante conhecida, muito embora quase todos os seus livros estivessem ainda apenas ao alcance de um restrito público que os podia ler no original. Uma maior divulgação não ocorria devido à relativa juventude do vitorioso romancista e teatrólogo. Na verdade seu nome só se projetou depois da guerra. No entanto, em poucos anos já era um nome de âmbito internacional.

A Peste foi traduzida e publicada em mais de 20 países. Encontramos no Brasil todas as suas obras traduzidas. Existem várias traduções em língua portuguesa dos romances O Estrangeiro, A Peste e A Queda. A atmosfera tensa de A Peste encontrou no estilo conciso, lapidar, do autor de Vidas Secas um intérprete "sui generis" em nossa língua.

A importância de A Peste, advém de sua atualidade. Camus

ai apresenta a análise de uma situação humana de nosso século, em forma de romance.

A peste é uma alegoria. Essa mesma peste que se abateu sobre a cidade de Oran, no norte da África, num ano indefinido da década de 40, pode perfeitamente atacar a nossa cidade. Talvez esse tipo de "peste", que provocou milhares de morte na cidade de Oran, esteja completamente erradicada hoje. No entanto, inúmeras outras pestes nos rondam. A contaminação pela radioatividade não seria uma peste para o homem?

Os habitantes de Oran, ao se depararem com os primeiros ratos mortos, espantaram-se e assistiram a tudo cheios de incredulidade. E quando a peste atacou recusaram-se a aceitar a verdade, afirmando que era um mal do século anterior e totalmente erradicado no ocidente. Até as autoridades tentavam desvencilhar-se das evidências e, enquanto isso, a peste se infiltrava e fazia milhares de vítimas. À medida que se somava o número de mortos, a população se conscientizava da situação trágica. Cada qual percebe que também pode ser atingido a cada momento.

Bem no início do livro, Camus descreve toda a problemática, de uma maneira magistral:

As calamidades são com efeito ordinárias, mas dificilmente acreditamos nelas quando nos chegam. Sempre houve no mundo pestes e guerras; entretanto pestes e guerras nos acham desprevenidos. O Dr. estava desprevenido como os outros; assim compreendemos as suas hesitações. (4)

É exatamente o que nos acontece diariamente. Diante de uma vicissitude de menores proporções, nunca acreditamos que aquilo esteja acontecendo. Em face do mau, do ruim, a primeira reação do homem é de recusa, de fuga à realidade. Mas o inevitável faz

com que ele se adapte e reaja, acionando seus instintos de sobrevivência.

Em A Peste, o tema é a dor comum. Perante as ameaças coletivas, cada um primeiro tende a colocar-se à margem ou fora do perigo. Mas, as pessoas são sensíveis àquilo que lhes prejudica os hábitos ou interesses. Irritam-se. Só aos poucos se convencem de que a peste envolve a todos: "Percebíamos agora que o fenômeno, de proporções desconhecidas e origem vaga, era ameaçador. (...) a surpresa do começo pouco a pouco se transforma em pânico". (5) Finalmente a situação é reconhecida como ameaça: "É incrível, mas parece peste". (6) O autor lembra o terror que se apoderava dos homens medievais ao anúncio da peste. Camus recorre à evocação das grandes epidemias da história lembradas pelo Dr. Rieux. E a peste cerca a todos de todos os lados. Ninguém pode ficar alheio ou a ela fugir.

Declarado o estado de epidemia, fecham-se as portas da cidade:

Mas, fechadas as portas, percebemos todos - inclusive o narrador - que estávamos presos e seria, portanto, necessário arranjarmos. A separação de um ente amado, sentimento individual, desde as primeiras semanas se tornou sentimento geral, e, com o medo, foi a principal tortura nesse longo exílio. (7)

Na figura do jornalista Rambert, que numa viagem foi colhido de surpresa e retido em quarentena, está bem caracterizada a problemática do exílio e da solidariedade. Rambert sente-se totalmente estranho na cidade. Por isso, revolta-se e usa de todos os meios para libertar-se da prisão, isto é, da cidade, a fim de encontrar-se com sua mulher que ficara em Paris. Tenta em vão todos

os meios para fugir. E quando finalmente se lhe oferece uma chance de buscar a felicidade com sua mulher, resolve não partir:

O meu lugar é aqui entre os senhores. Sempre me considerei estranho a esta cidade, pensava não ter nada com os senhores. Mas agora depois de ter visto o que vi, devo conservar-me onde estou, queira ou não queira. Essa história nos interessa a todos. (8)

A solidariedade na luta contra o flagelo não consegue superar a solidão. Tem limites. Não se pode confiar no vizinho porque ele é capaz de nos trazer a peste, de aproveitar nossa distração para infectar-nos.

Os habitantes de Oran são desligados totalmente do mundo exterior, dos negócios costumeiros. Acomodam-se à situação de prisioneiros, reduzidos a contemplar o passado. Aos poucos caem numa certa indiferença e se acostumam à crise.

De algumas casas vinham gemidos. Antes, quando isso se dava, curiosos iam escutar. Mas depois de tantos alarmes, os corações haviam endurecido e a gente se movia entre queixumes como se houvessem sido sempre a língua natural dos homens. (9)

A duração da crise faz com que uma situação extraordinária tenda a vir a ser ordinária. Nessa situação de crise duradoura, o relacionamento dos homens com o futuro e com o passado perde um pouco o sentido. O homem se fecha no presente. Não pode planejar para além do presente. Se a princípio há uma vaga esperança de que a peste acabe logo, aos poucos essa esperança se desvanece e os homens vivem sem futuro. Apenas lhes restam as recordações do passado:

No começo da peste lembravam-se muito bem de pessoas ausentes e tinham saudades. Mas, se recordavam nitidamente um rosto amado, um sorriso, um dia feliz, imaginavam com dificuldade o que o ente querido estaria fazendo àquela hora, em lugar remoto. Enfim, tinham memória nesses momentos, mas escassa imaginação. No segundo ato da epidemia perderam também a memória. Aquele rosto não fora esquecido, mas despojava-se da carne e aparecia no interior deles. Nas primeiras semanas tendiam a queixar-se de apenas lhe restarem sombras das coisas amadas; notaram depois que essas sombras podiam ainda tornar-se mais vagas, perder as últimas cores, esfumaçar-se de todo. (10)

Diante de uma crescente ameaça, o homem pode tomar duas atitudes: pode acovardar-se e até procurar tirar proveito da miséria dos outros, ou pode engajar-se na luta contra uma situação ameaçadora de epidemia.

Essas duas possíveis atitudes são apresentadas por Camus na figura do padre Paneloux e do médico Dr. Rieux. Enquanto o primeiro, nos sermões, apela à consciência humana, interpretando a peste como castigo divino para levar os homens à auto-reflexão, o segundo se engaja com todas as suas forças contra a epidemia.

Foi essa dimensão social do pensamento camusiano que fez com que ele se estabelecesse como um escritor de todas as épocas. Permanece em sua obra a consciência da existência de valores circunstancialmente adormecidos em um mundo conturbado, encontrando-se, aí, a razão da crescente procura de suas obras pelas novas gerações.

O que o destaca de outros escritores é que seus livros podem ser lidos, hoje, amanhã e serão sempre novos, por examinarem o homem no que ele tem de mais profundo e duradouro.



Camus faleceu em 1960, num fortuito acidente de automóvel. Nessa ocasião Manuel Bandeira, num artigo à imprensa, escreveu, entre outras coisas, que de todos os grandes escritores europeus que visitaram o Brasil, nenhum o impressionou tão agradavelmente como Albert Camus. E encerrou seu texto homenageando o autor de A Peste com o seguinte elogio: "Deixo nessas pobres linhas a minha saudade do homem Camus, tão simples, tão simpático, tão despretenso na sua glória mundial". (11)

Privilégio de poucos, Camus é um nome que cresce cada vez mais, à medida que as décadas passam. Ele continua vendido e lido. É como se escapasse aos modismos; como se, a cada ano, novos adolescentes descobrissem com encantamento o esplendor de Núpcias ou a fria solidão de O Estrangeiro. Isto porque sua obra apresenta características próprias que a tornam utilizável no debate sobre os problemas da cultura contemporânea.

Enquanto o ser humano tiver dignidade, honra, consciência, respeito pelo próximo e amor incondicional à verdade, em luta eterna contra todas as expressões do totalitarismo que impeçam homens e mulheres de serem livres na escala política, social, erótica, artística, religiosa, racial, Albert Camus desafiará o tempo. Jamais envelhecerá.

Seus apontamentos trazem observações curiosas sobre os lugares, os costumes e as pessoas:

Ao conhecer Recife, afirmou: "Positivamente, gosto de Recife. Floresta dos Trópicos, entre as suas florestas de coqueiros, suas montanhas vermelhas, suas praias brancas". (12) São Paulo pareceu-lhe "estranhá, Gran desmedida". (13)

Ao chegar, na confusão do primeiro dia, anotou sobre o trânsito: "Os motoristas brasileiros ou são alegres loucos ou frios sádicos. A confusão e a anarquia deste trânsito só são compensados por uma lei: chegar primeiro, custa o que custar". (14)

2.2 - Camus no Brasil

Em 1949, oito anos antes de receber o Prêmio Nobel, e onze anos antes de morrer, Camus veio à América do Sul, percorrendo de julho a agosto Brasil, Argentina, Uruguai e Chile. Este périplo do continente é narrado nos Diários de Viagem.

O escritor teve o patrocínio oficial para falar na América do Sul sobre temas que preocupavam seu espírito privilegiado. Eram os grandes temas de sua obra, temas na linha do humanismo universal.

Chegou ao Rio de Janeiro no dia 15 de julho. No porto foi recebido pelo jornalista João Batista Barreto Leite Filho, a quem se refere, em suas anotações como B. ou Barleto (sic). Barreto fora correspondente dos Diários Associados na Europa, durante a Segunda Guerra Mundial. Haviam se encontrado em Paris.

Seus apontamentos trazem observações curiosas sobre os lugares, os costumes e as pessoas.

Ao conhecer Recife, afirmou: "Positivamente, gosto de Recife. Floresta dos Trópicos, entre as suas florestas de coqueiros, suas montanhas vermelhas, suas praias brancas". (12) São Paulo pareceu-lhe "estranha, Oran desmedida". (13)

Ao chegar, na confusão do primeiro dia, anotou sobre o trânsito: "Os motoristas brasileiros ou são alegres loucos ou frios sádicos. A confusão e a anarquia deste trânsito só são compensados por uma lei: chegar primeiro, custe o que custar". (14)



Chamou sua atenção o contraste fornecido pela ostentação de luxo dos palácios e prédios modernos com as favelas sem água nem luz, agarradas ao flanco dos morros: "Nunca o luxo e a miséria me pareceram tão insolentemente mesclados".(15)

Sensibilizou-se ao assistir as entrevistas humanas organizadas pelo então jornalista e vereador Cid Franco na rádio Cultura de São Paulo. Pessoas pobres expunham suas necessidades e solicitavam ajuda.

Na viagem a Iguape, para assistir às tradicionais festas do Divino, houve vários imprevistos: a saída atrasou, o veículo em que viajava quebrou, o motorista enganou-se no percurso, aumentando-o em duas ou três horas.

Ao retornar ao Rio de Janeiro, vindo de Montevideu, Mário Pedrosa, crítico de arte, levou Camus a um hospício, para ver as pinturas dos loucos que na opinião de Pedrosa seriam artistas de gênio. Camus achou horrível a pintura, mas nota com muita sagacidade que "os quadros levariam mentes progressistas parisienses ao êxtase!" (16)

No Rio e na Bahia levaram-no para conhecer rituais de macumba, candomblé, morros e subúrbios operários; esqueceram-se, talvez, de que Camus, um argelino de classe operária, conhecia muito bem os hábitos tropicais e o subdesenvolvimento africano, pois vivera seus primeiros vinte sete anos na Argélia. Portanto, era natural que se irritasse ao sentir-se obrigado a ver tudo de novo.

Encontrou-se, com outros, além dos já mencionados: Muriilo Mendes, Manuel Bandeira, Frederico Shmidt, Oswald de Andrade, Aníbal Machado, Dorival Caymmi, Érico Veríssimo e Michel Simon, tradutor de diversas obras literárias brasileiras para o francês.

Camus viu o Brasil com os olhos europeus. Suas anotações são fragmentadas, feitas a cada dia sem um maior aprofundamento. O escritor vive um momento de depressão, mas parece evitar um con-

fronto mais direto com seu estado de ânimo. Apenas no final da segunda viagem, já doente, esgotado, reconhece a crise por que passa:

Obrigado a confessar a mim mesmo que, pela primeira vez na vida, estou em pleno conflito psicológico. Este duro equilíbrio que a tudo resistiu desmoronou, apesar de todos os meus esforços. Dentro de mim, estão as águas esverdeadas, em que passam formas vagas, em que se dilui minha energia. É o inferno, de certa forma, esta depressão. Se as pessoas que me recebem aqui sentissem o esforço que faço para parecer normal, fariam ao menos o esforço de um sorriso. (17)

Os brasileiros vêem o intelectual com adoração. Isto é prova do senso de inferioridade que temos ou tínhamos com estrangeiros. E esconde um profundo ressentimento que às vezes explode em meio à bajulação. Exemplo disso é o seguinte fato: Levado a comer no Albamar, famosa peixaria do ex-mercado, no Rio, por Frederico Schmidt e por um companheiro que não se conseguiu identificar, esse amigo de Schmidt pediu um prato para Camus, que quis saber o que era. Como se tratava de camarão frito, prato comum na Argélia, Camus se recusou a aceitá-lo. A essa simples objeção o companheiro de Schmidt cobriu-o de desaforos. Dessa fúria o sujeito passou a uma extrema humildade, dizendo que só queria agradecer Camus, etc., etc. (18) Esta é uma cena típica de nossa esquisitice com estrangeiros célebres.

José Paulo Moreira da Fonseca, poeta e pintor, ficou muito impressionado com o escritor franco-argelino. Camus sobrevivia a uma tuberculose, enquanto José Paulo escapara de um acidente com dezessete fraturas e um par de muletas. Camus adorou a figura do jovem quase mutilado e dizia-lhe que tinha uma experiência de guerra em seu país, e que o jovem devia também viver isso. Encontraram-se várias vezes. José Paulo afirmava que o autor de A Queda

era um homem sério e humano. Sabia rir mas vivia em posição de sentido. Uma presença, em qualquer lugar que frequentasse. Detestava festa e recepções oficiais. Achava perda de tempo passar a metade do tempo cumprimentando as pessoas e a outra metade se despedindo.

Barreto Leite Filho afirmava que, apesar de não ser uma pessoa irritadiça, Camus não era para quem o recepcionava, com certeza, um convidado dos mais fáceis de agradar. De cara recusou a hospedagem no hotel Copacabana Palace porque tinha horror a grandes hotéis. O escritor se aborrecia com as atenções exageradas e não mostrava muito entusiasmo com o que via. Suas impressões de viagem propriamente ditas não diferiram muito das feitas por um turista, munido de alguma informação.

Nilo Scalzo, do jornal O Estado de São Paulo, apresenta o perfil de Camus, traçado com muita propriedade por Murilo Mendes em "Retratos Relâmpagos":

*Conheci-o de perto: usava o cilício
da lucidez, as alpendas da crítica. De rigor
ético. De exigência estética.*

*Era jovem, mediterrâneo. Recebendo
a luz na mão levantava-a, copo. Também co-
lhia o movimento, flecha.*

*Queria visar justo, experimentar
sua resistência. Exercer a "pietas". Romper
o pão com o adversário.*

*O movimento apanhou-o na sua roda
de fogo. Ele, que toda a sua vida meditara o
absurdo, absorveu-o. (19)*

2.3 - O Romance Existencial

Para proceder à análise de uma determinada tradução, o crítico deve possuir cultura literária, ser versado em língua(s) e ter intimidade com os procedimentos tradutórios, conforme já foi dito. Acrescente-se a isso o conhecimento das circunstâncias, das concepções, do contexto histórico e cultural em que viveu o autor do texto original.

Ao nível da temática do romance existencialista percebe-se claramente afinidades ideológicas entre Camus e Graciliano Ramos. Por isso, no presente trabalho torna-se indispensável uma reflexão sobre o pensamento camusiano. Esta reflexão, além de levar a uma melhor compreensão de sua obra, se propõe a mostrar, ainda que de forma sucinta, o tema do absurdo, existencialmente colocado na obra de Graciliano Ramos.

Na literatura francesa das décadas de 30 e 40, encontramos o sentimento expresso, por seus melhores escritores, do que se chama o absurdo. Escritores deste período, principalmente Sartre, Malraux e Camus, construíram suas obras em torno do absurdo. Descobriram no mundo ocidental a defasagem entre a vida real e as aspirações do homem.

A história da palavra "l'absurde" na literatura francesa coincide com a reação do início do século XX contra a ciência. Nasce da constatação intelectual de que o cosmo não é racionalmente ordenado. O pensamento hegeliano transmitiu para a cultura ocidental o sentimento nostálgico de que encontrar a racionalidade do

mundo e das coisas era o objetivo primeiro da inteligência. A experiência humana, em vez de ordem, encontrou o caos. O absurdo é, portanto, a conclusão a que se chega quando pretendemos encontrar no mundo ordem e razão e achamos somente desordem e irracionalidade. Para expressar essa situação filosófica, os franceses passaram a empregar a palavra "absurde".

Para Camus, o absurdo apareceu mais como um sentimento relacionado com as suas preocupações morais e teológicas do que como uma categoria metafísica.

No ensaio O Mito de Sísifo (1942), Camus apresenta a sua teoria sobre o absurdo. Faz uma análise em profundidade do absurdo, sentimento que passa a constituir na verdade o ponto de referência essencial para a compreensão do mundo camusiano. O mito grego de Sísifo, que carrega eternamente sua rocha até o cume da montanha, de onde ela torna a cair, converte-se no resumo simbólico da vida humana. Mas Sísifo, tal como o interpreta Camus, é feliz no mais profundo de sua alma, pois a luta que trava é suficiente para satisfazê-lo. O essencial para Camus não é mais saber se a vida vale a pena ser vivida, mas como é preciso vivê-la com o quinhão de sofrimento que ela comporta.

Camus inicia seu estudo sobre o absurdo, interrogando sobre o sentido da vida. Esta pergunta, expressa pelo tema do suicídio, é segundo ele a questão filosófica mais profunda e mais premente de respostas. O caminho apontado por Camus consiste em tratar inicialmente a questão do suicídio não em seu aspecto social, mas em relação ao pensamento individual. Segundo ele, suicidar-se é simplesmente reconhecer que a vida não vale a pena ser vivida. Porém Camus rechaça o suicídio. A vida não tem sentido, contudo é necessário viver.

A origem do sentimento absurdo é imprevista, embora ele possa "no desvio de uma rua qualquer se meter na cabeça de um ho-

mem qualquer". (20) Esse sentimento pode ser apreendido por diversos caminhos. Camus chama de absurdo o divórcio entre o homem e o mundo, entre o homem e a vida. A constatação de que o mundo, a vida, não têm sentido e que a enfadonha monotonia do cotidiano também carece de um sentido, indica o primeiro sinal do absurdo ao nível do sentimento: "Um dia apenas o porquê desponta e tudo começa com esse cansaço tangido de espanto". (21)

Quando o homem olha para o futuro através do tempo, anseia pela morte que simultaneamente, receia; ao reconhecer que ele pertence ao tempo, revolta-se, e esta revolta é um dos sentimentos que o absurdo pode comportar. A percepção da espessura do mundo e da estranheza das coisas faz surgir o sentimento de "étrangeté" do homem no mundo. Esta espessura e estranheza também é um sentimento que o absurdo pode despertar.

Em face do semelhante e de nós próprios, somos assaltados por uma espécie de náusea, uma sensação de mal-estar perante a inquietação da vida e a inutilidade do sofrimento. Isto também faz parte da tomada de consciência do absurdo da existência.

É, pois, da reflexão sobre o sentimento do "absurdo" que Camus conclui que não podemos ter uma experiência da morte, porque, se falarmos de forma rigorosa, só aquilo que é vivido e conscientizado pode ser experimentado. Ele se decide pela vida, ou seja, pela revolta, pela liberdade e pela paixão. Com o suicídio, teríamos apenas a falsa esperança de levar o absurdo conosco para a morte. Por outro lado, é também por este sentimento do absurdo que ele conclui pela ausência de qualquer moral e pela inutilidade de qualquer esforço para justificá-la: "Nenhuma moral, nenhum esforço são a "priori" justificáveis ante as sangrentas matemáticas que organizam a nossa condição". (22)

O romance moderno, assim como o conto, a poesia, o teatro, tem como função básica o questionamento do homem no mundo e na existência e, para a consecução de uma resposta que possa sa-

tisfazer os anseios do homem contemporâneo, tem que estar fortemente embasado em postulados filosóficos que sustentem suas interrogações e suas possíveis conclusões. E em uma época em que todos os valores são transitórios, por isso, incoerentes, uma realidade que deixou de ser "um mundo explicável", exige, segundo Rosenfeld, adaptações estéticas capazes de incorporar a atmosfera existencial de insegurança dentro da própria estrutura da obra. (23)

O existencialismo é a filosofia do homem, existindo e agindo. Distingue-se por se apoiar no princípio de que a finalidade primordial do conhecimento humano não é captar a essência das coisas isoladas, mas em sua direta relação com a essência do próprio homem, completar-lhe a existência e torná-la fatível mediante o contato existencial.

O romance existencialista deve abrir os horizontes da humanidade e mostrar a cada homem o futuro e a responsabilidade que cada um tem na destruição, na construção ou na reconstrução de uma nova humanidade em que seja o homem, realmente, o centro do humano e do mundo. A arte-filosofia é o único lugar em que será possível atingir-se o autêntico do homem e o homem autêntico, mediante experiências vividas e ações refletidas. Na consciência do nada espelhado nas personagens-objetos, espera-se reencontrar a subjetividade perdida, nobilitar o homem e alçá-lo à condição de centro da ciência, da técnica e do universo.

Sob esta perspectiva, o existencialismo literário não se reduz, portanto, a algumas obras de Sartre, Camus, Beauvoir, Proust, Malraux, mas é parte integrante e imprescindível de toda obra que tem como objetivo primeiro a essência do ser do homem, do homem vilipendiado e esquecido na existência. Existencial é aquela



obra que questiona as relações entre o homem e o mundo e que tenta restituir-lhe a subjetividade perdida, ou melhor, extirpada e arrebataada pelo sistema; aquela obra que analisa profundamente o posicionamento do homem convertido em objeto de trabalho e de produção no mecanismo da sociedade industrial do século XX, do homem transformado em joguete de guerras absurdas e que luta, sem mesmo saber o porquê e o para quê.

Os grandes escritores da atualidade são ficcionistas-filósofos: não narram histórias apenas, mas interrogam o universo e, nele, a condição humana possível ou impossível nesse mundo fragmentado, em que a vida a cada dia se afasta mais de seu sentido principal.

Para Camus a ficção foi o meio para expressar a relação absurda encontrada entre o homem e os mecanismos sociais. O personagem camusiano movimenta-se no mundo absurdo e nele dá vazão a sua revolta. Na medida em que consegue superar o absurdo, vivendo plenamente a sua condição humana, representará um herói.

Camus sempre insistiu que "o romance é uma filosofia colocada em imagens. E num bom romance, toda filosofia é passada através das imagens". (24) O romance é escrito para demonstrar alguma coisa, nem que seja o absurdo da existência humana.

Camus não se considerava existencialista. Em 1945 declarou à jornalista Jeanine Delpech, do jornal Nouvelles Littéraires que Sartre e ele se espantavam ao ver seus nomes associados. Publicaram seus livros antes de se conhecerem. Quando se conheceram foi para constatar suas diferenças. (25)

É preciso notar que o absurdo camusiano é diferente do sartreano. O próprio Sartre comentou sobre os diferentes significados da palavra absurdo na sua obra e na de Camus. Segundo Sartre, para Camus :



(...) o absurdo nasce da relação entre o homem e o mundo, das exigências racionais do homem e da irracionalidade do mundo. Os temas que ele deduz daí são aqueles do *pessimismo clássico*. Não reconheço o absurdo no sentido de escândalo e desilusão que ele lhe atribui. O que eu chamo de absurdo é algo muito diferente: é a contingência universal de ser o que é, mas que não é a base do seu ser; o absurdo é a injustificável e primordial qualidade da existência.

(26)

A diferença está no tipo de obra de cada um. Sartre criou uma filosofia existencialista, enquanto Camus faz um tratamento existencial do problema do absurdo.

A palavra absurdo pode ser considerada um "leitmotiv" da obra camusiana, desenvolvido em todas as suas consequências lógicas e morais, no plano da liberdade, responsabilidade e angústia que dela decorrem.

2.3.1 - O Romance Existencial em Graciliano Ramos

Se nos ativermos às noções anteriormente expostas, verificaremos que elas se fazem presentes em muitos personagens de Graciliano Ramos, como: João Valério, o inacabado romancista de Caetés, Paulo Honório, de São Bernardo, Luís da Silva, o herói de Angústia e Fabiano de Vidas Secas. Para exemplificar o pensamento absurdo em Graciliano Ramos, analisamos o personagem Paulo Honório, de São Bernardo.

Paulo Honório tinha como único objetivo na vida apossar-se das terras de São Bernardo, o que, no início, levou-o a acreditar ter se apossado também de um mundo racional. Mas, na medida em que sua posse se expande, reificando as pessoas que o cercam, esta crença começa a ser abalada:

O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular.
(27)

A necessidade de ter um herdeiro para suas terras levou-o ao casamento que fracassado, culmina com o suicídio de Madalena.

Tal fato faz emergir em Paulo Honório a consciência da irracionalidade do mundo. A morte detonará o sentimento do absurdo, mostrando a Paulo Honório a impossibilidade de uma explicação racional do mundo, que ele pensava ter encontrado adquirindo São Bernardo. O suicídio de Madalena coloca-o frente à temporalidade, cuja única certeza é a morte:

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. (...) Desde então procuro descascar os fatos aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto.

(...) O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos gastos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros.

Cinquenta anos! quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! (28)

Na medida em que reflete sobre si mesmo, Paulo Honório se vê diante da contradição entre seu desejo de uma visão clara e uma coesão racional (unitária) e o absurdo da multiplicidade e do silêncio irracional do mundo. Não há respostas ao seu "para quê", pois este mundo, como disse Camus, não é em si mesmo racional. Consciente do absurdo, Paulo Honório reconhece a luta, a revolta, percebendo que nessa consciência não há espaço para a esperança:

Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar ao que era. A gente do eito se esfalfaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de bacalhau; caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro, a fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor.

Mas para quê? Para quê? Não me dirão?

*(...) Se eu povoasse os currais, teria boas sa-
lras, depositaria dinheiro nos bancos, compraria
mais terras e construiria novos currais. Para
quê? Nada disso me traria satisfação. (29)*

Ao descrever sua experiência, Paulo Honório está consci-
ente de que essa "descrição" não indica um caminho. Como criador
que parte da constatação do absurdo sabe que o trabalho é inútil,
que sua criação não tem futuro:

*E falando assim, compreendo que perco
o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato mo-
ral de minha mulher, para que serve esta narra-
tiva? Para nada, mas sou forçado a escrever. (30)*

Paulo Honório experimenta também aquele mal do espírito
de que nos fala Camus. Reconhece que isso não é físico, mas espi-
ritual:

*Sou um homem arrasado. Doença? Não.
Gozo perfeita saúde. (...) Até hoje, graças a
Deus, nunca um médico me entrou em casa. Não te-
nho doença nenhuma. (31)*

Como Sísifo, Paulo Honório é um herói trágico, porque é
consciente. E sua consciência origina-se no saber/sentir a fatali-
dade da repetição:

*Penso em Madalena com insistência. Se
fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-
me? Se fosse possível recomeçarmos aconteceria e-
xatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-
me, é o que mais me aflige. (32)*



O absoluto, que Paulo Honório acreditava ter encontrado ao adquirir a fazenda, desaba diante da constatação de que a racionalização do mundo, surgida com a aquisição da mesma, não era mais que uma ilusão. O mundo de São Bernardo lhe escapa, porque se torna ele mesmo, e nesse mundo Paulo Honório torna-se estrangeiro.

Então, em meio ao seu conhecimento de escrituração mercantil, constata a estranheza que existe entre ele e o mundo, e que não pode ser explicada pelo saber: "O mundo que me cercava ia se tornando um horrível estrupício. E o outro, o grande, era uma balbúrdia, uma confusão dos demônios, estrupício muito maior". (33)

Consciente da vida absurda, Paulo Honório procura viver em consonância com os preceitos do absurdo. Como Sísifo, ele sabe que seu destino é o de esgotar-se no combate e não o de alcançar vitórias.

A partir de São Bernardo pode-se inferir que os romances de Graciliano não narram histórias imaginárias apenas, mas expõem uma visão de mundo, de onde emergem fulgurantes, sobre a vida e a morte, as "trevas luminosas do absurdo". (34)

Na opinião de Alfredo Bossi, sua modernidade vem da "opção pelo maior grau possível de despojamento, pela sua redução sistemática de intrusões pitorescas, chulas ou piegas, situando-se no polo oposto do populismo". (35)

Assemelha-se mais a Machado de Assis do que aos escritores de sua geração e de sua região, de modo geral avessos à intrusão, ao romance interior, domínio em que o autor de Angústia é um mestre.

2.4 - O Estilo em Graciliano e em Camus

Graciliano começou a escrever numa época de efervescência da literatura brasileira. Após a "festa" modernista, novos caminhos se abrem para a expressão literária. O romance e a poesia afirmam-se na opinião pública. A realidade cultural é penetrada em duas áreas, a regional e a urbana. Graciliano parece ter realizado a soma das duas, inaugurando novos caminhos na sondagem do homem, definindo-o não apenas como ente físico, regional, mas conflitante e contraditório: nem herói nem anti-herói, nem bom nem mau. Não aceitou os lugares comuns da voga modernista mas a relatividade dos valores humanos: o homem em luta contra a sua condição e impedido por uma fatalidade cega de atingir a felicidade. É um inconformado.

Com sua formação cultural fundada na admiração por Balzac, Flaubert, Eça de Queiroz, Machado de Assis e Dostoievski, é um dos nomes mais representativos do modernismo brasileiro. Deve-se acen-
tuar que sua inclusão como modernista é uma anotação meramente cronológica, pois na verdade Graciliano constitui um caso à parte.

Na opinião de Alfredo Bosi, sua modernidade vem da "opção pelo maior grau possível de despojamento, pela sua recusa sistemática de intrusões pitorescas, chulas ou piegas, situando-se no polo oposto do populismo". (35)

Assemelha-se mais a Machado de Assis do que aos escritores de sua geração e de sua região, de modo geral avessos à introspecção, ao romance interior, domínio em que o autor de Angústia é um mestre.



O paralelismo com Machado de Assis parece derivado do natural despojamento da linguagem, da imaginação interior, o que faculta à escrita a apreensão do essencial, do secreto e inconfessado dos seres e dos incidentes.

Carpeaux afirma que " a mestria de Graciliano Ramos reside no seu estilo". E define estilo como sendo a

escolha de palavras, escolha de construções sintáticas, escolha de ritmo dos fatos, escolha dos próprios fatos, para conseguir uma composição perfeitamente pessoal: pessoal, no caso, a maneira de Graciliano Ramos. (36)

Fiel a um modelo clássico de criação literária, e preso à vernaculidade de nossa língua, Graciliano Ramos não tolera o repertório de licenças e desleixos do modernismo ortodoxo e não admite que essas transgressões sejam a expressão estilística de uma nova ordem intelectual, fruto irrecusável de evoluções e mudanças.

O aspecto essencial da prosa de Graciliano é o rigor e a economia do estilo, associados a uma extrema exigência formulada diante do mundo e de si próprio. As frases são desprovidas de toda ligação inútil, de todo adjetivo que viria velar, com suas cores, os objetos e os seres. O estilo é engendrado pela posição do autor face ao acontecimento, que exclui o sentimentalismo e a ênfase retórica.

Graciliano encarava com muita seriedade o ofício de escrever. Perfeccionista, emendava constantemente suas obras. Para guardar apenas o que era essencial, seria capaz de eliminar páginas, capítulos inteiros. Era um profissional da literatura. Condenava a improvisação nos domínios da arte: o trabalho literário deve ser refletido, a concretização do pensamento em forma escrita é uma tarefa árdua, reclama do artista bom gosto, equilíbrio e o do-

mínio completo dos segredos do ofício. É interessante observar os vários personagens que escrevem, nas obras de Graciliano Ramos. Escreve-se em Caetés, em Angústia, em São Bernardo. Padilha e Madalena escrevem. Paulo Honório vai xingá-los por tal fato, mas termina por escrever também, como forma de exorcizar os seus demônios.

Na criação romanesca de Graciliano todos os materiais são gerados pela experiência pessoal do escritor. Seus romances são um desdobrar-se do eu, não mero registro das circunstâncias exteriores, cujo premente apelo leva frequentemente a superficialidade do pretense romance social. Ao contrário da deliciosa espontaneidade de José Lins do Rego descrevendo a existência nos opulentos engenhos patriarcais, o autor de Vidas Secas introduz o leitor em celas e desvãos da consciência, em cujos estreitos limites o pitoresco nunca assoma. O homem é a soma de todos os momentos e produto das experiências. Esta conceituação é um dos traços da modernidade de Graciliano Ramos, que o aproxima dos mestres da ficção contemporânea.

Seu estilo sóbrio, despojado, torturado, foi sensível aos ritmos e matizes populares da língua, identificado com sua região e suas particularidades. O apego à experiência, tanto do mundo externo como do mundo interior, levam-no a realizar uma obra vinculada à terra em que se formou. A preocupação com o caso individual será seu modo de encarar a realidade mas, na medida em que se confunde com o coletivo, numa oscilação pendular entre os problemas da consciência e a descrição de uma realidade, subordinando a terra ao homem. A literatura era para ele uma arma para lutar contra a angústia existencial causada pelo meio físico hostil e pelo sistema social injusto e competitivo.

Já para Camus, a literatura não é somente uma maneira de exprimir idéias ou uma arte à qual ele se entrega. Ela é um mundo com o qual sonhou, quando criança, acreditando-o inacessível.

Encontra-se em Camus a preocupação de bem escrever. O estilo não conhece negligência; ao contrário, um gosto pronunciado pelos vocábulos, pelas frases, uma certa retórica. Afirmou ele que "o escritor contemporâneo renunciou a contar histórias para criar o seu universo". (37)

Esta necessidade de colocar ordem no mundo, levou-o a construir planos de conjunto para sua obra. Ele apresenta o plano em Estocolmo, quando recebe o Prêmio Nobel:

Eu tinha um plano preciso quando comecei minha obra: queria primeiramente exprimir a negação. Sob três formas. Romanesca: O Estrangeiro. Dramática: Calígula, O Mal-Entendido. Ideológica: O Mito de Sísifo. Previa o positivo também sob três formas. Romanesca: A Peste. Dramática: O Estado de Sítio e Os Justos. Ideológica: O Homem Revoltado. Entrevia uma terceira categoria sobre o tema do amor. (38)

Escrever é um ato de busca, de sondagem de si, de elucidação do mundo. Segundo Simone de Beauvoir, "toda obra literária essencialmente é uma procura (...) Romance, autobiografia, ensaio, não existe obra literária válida que não seja essa procura". (39)

Em Camus, a procura, a luta pela forma, toma a configuração do desafio de uma dupla fidelidade: fuga ao formalismo dos "sábios", e do academismo dos "tísicos da alma" e fidelidade a si mesmo, pois o artista digno desse nome não pode abdicar da forma.

Camus deixa claro por que opta pelo estilo figurado. As idéias são mais vivas quando expressas assim, do que quando con-

ceituadas. Hoje sabe-se que todo real está mediado pelo simbólico e pelo imaginário.

Pode-se distinguir na estética camusiana dois estilos: o absurdo e o revoltado. O estilo absurdo é feito sobre medida para descrever a vida absurda. Na opinião de Sartre "a frase, de Camus, é nítida, sem rebarbos, fechada sobre si mesma". (40) Uma experiência complexa como o absurdo pode e deve ser relatada com sobriedade e precisão. As frases são curtas, secas, marteladas, justapostas, recortando em instantes separados a continuidade do tempo.

O estilo revoltado difere do absurdo porque integra uma harmonia nova: a consciência do artista que observa a realidade absurda. A obra revoltada torce a realidade, seu estilo integra a voz humana que protesta.

Camus escrevia aristocraticamente e simplesmente para ser compreendido por aqueles que gostavam de lê-lo. Escreve sem obscuridades, nem complacências.

Outra característica do seu estilo é o distanciamento. O escritor passa a palavra a seus personagens (Meursault, Clamence) ou a um narrador que os distanciará dele (Rieux).

O autor de A Peste é considerado um clássico pelo despojamento estilístico. Sua linguagem magnífica, sua palavra límpida lembra a pureza das obras gregas de Heráclito a Platão. Pregava a moderação no estilo e na ação. Não tinha ansiedade de escrever. Às vezes, passava um bom tempo sem entregar originais aos seus editores. Elegância, ironia, esplendor aforista caracterizam o estilo camusiano.

7 - Idem, p. 41.

8 - Idem, p. 125.

9 - Idem, pp. 66-67.

10 - Idem, p. 109.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 01 - GRENIER, Roger. Albert Camus soleil et ombre: une biographie intellectuelle. Paris, Gallimard, p. 142

"La Peste en est à 96.000. Elle a fait plus de victimes que je ne pensais.

- 02 - GRENIER, Roger. Op. cit., p. 288

"Albert Camus était couronné pour son importante oeuvre littéraire qui met en lumière les problèmes se posant de nos jours à la conscience humaine."

- 03 - Apud GRENIER, Roger. Op. cit., p. 291

"Le prix Nobel est le plus souvent la récompense d'une oeuvre et d'une vie. En couronnant Albert Camus, encore dans tout la force de sa jeunesse, l'Académie de Stocholm a voulu sans doute non seulement honorer un écrivain que nous admirons tous, mais une conscience."

- 04 - CAMUS, Albert. A Peste. Trad. Graciliano Ramos. 2 ed., Rio de Janeiro, José Olímpio, 1973, p. 24.

- 05 - Idem, pp. 11-15

- 06 - Idem, p. 23.

- 07 - Idem, p. 41.

- 08 - Idem, p. 125.

- 09 - Idem, pp. 66-67.

- 10 - Idem, p. 109.



- 11 - "Recordação de Camus". In: Andorinha, Andorinha. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1966, pp. 341-342.
 - 12 - CAMUS, Albert. Diário de Viagem. Trad. Valerie Rumjanek Chaves. Rio de Janeiro, Record, s.d., p. 119.
 - 13 - Idem, p. 103.
 - 14 - Idem, p. 75.
 - 15 - Idem, p. 76.
 - 16 - Apud J N. "Albert Camus em São Paulo". Folha de São Paulo, 4/8/49.
 - 17 - CAMUS, Albert. Diário de Viagem. Op. cit. p. 135.
 - 18 - Idem, p. 81.
 - 19 - Apud SCALZO, Nilo. "Em Camus, a luta do homem contra o absurdo". O Estado de São Paulo, 4/1/75.
 - 20 - CAMUS, Albert. O Mito de sísifo. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro, ed. Guanabara, 1989, p. 30.
 - 21 - Idem, p. 32.
 - 22 - Idem, p. 35.
 - 23 - ROSENFELD, Anatol. Texto/contexto. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 84.
 - 24 - CAMUS, Albert. "La nausée". de Jean-Paul Sartre. In: Essais. Paris, Gallimard, 1977, p. 1417.
- "Un roman n'est jamais qu'une philosophie mise en images. Et dans un bon roman, - toute la philosophie est passée dans les images".*
- 25 - GRENIER, Roger. Op. cit., p. 112.

26 - GRENIER, Roger. Op. cit., pp. 112-113.

"... l'absurde naît pour lui du rapport de l'homme et du monde, des exigences - raisonnables de l'homme et de l'irrationalité - du monde. Les thèmes qu'il en tire sont ceux du pessimisme classique. Il n'y a pas pour moi d'absurde au sens de scandale et de déception où l'entend Camus. Ce que j'appelle absurde est chose très différente: c'est la contingence universelle de l'être, qui est, mais qui n'est pas le fondement de son être; c'est ce qu'il y a dans l'être de donné, d'injustifiable, de toujours premier."

27 - RAMOS, Graciliano. São Bernardo. 52 ed. Rio de Janeiro, Record, 1990, p. 11.

28 - Idem, pp. 179-181.

29 - Idem, p. 181-182.

30 - Idem p. 101.

31 - Idem, p. 180.

32 - Idem, pp. 184-187.

33 - Idem, p. 174.

34 - RAMOS, Graciliano. Memórias do Cárcere. 12 ed., Rio de Janeiro, Record, 1979, vol. I, p. 121.

"Desviando-me deles, tentei sondar a bruma cheia de trevas luminosas. Idéia absurda, que ainda hoje persiste e me parece razoável: trevas luminosas."

35 - "Tendências contemporâneas". In: História concisa da literatura brasileira. 3 ed., São Paulo, Cultrix, 1990, p. 457.

36 - "Visão de Graciliano Ramos". Posfácio. In: Ramos, Gr. Angústia. 32 ed., São Paulo, Record, pp. 239-247.

37 - Apud GRENIER, Roger. Op. cit., p. 10.

"... l'écrivain contemporain a renoncé à raconter des histoires afin de créer son univers".

38 - Idem, p. 10.

"J'avais un plan précis quand j'ai commencé mon oeuvre: je voulais d'abord exprimer la négation. Sous trois formes. Romanesque: ce fut L'Etranger, Dramatique: Caligula, Le Malentendu. Idéologique: Le Mythe de Sisyphe. Je prévoyais le positif sous trois formes encore. Romanesque: La Peste. Dramatique: L'Etat de Siège et Les Justes. Idéologique: L'Homme révolté. J'entrevois déjà une troisième couche autour du thème de l'amour".

39 - BEAUVOIR, Simone. Que peut la littérature? Paris, L'inédit, 10/18, 1955.

40 - "Explication de L'Etranger" (1943). Situation I. Paris, Gallimard, 1947, p. 117.



CAPÍTULO I

SEGUNDA PARTE

GRACILIANO E A TRADUÇÃO DE A PESTE

No último capítulo da primeira parte foram levantados pontos comuns entre os dois autores, mas é o exercício da tradução que propicia o encontro maior desses dois grandes escritores.

Sabe-se que traduzir é uma operação complexa que envolve diversos aspectos. Morfologia e sintaxe constituem tradicionalmente duas partes fundamentais da gramática, especialmente relevantes para o tradutor. No caso específico da tradução em estudo, o que mais chamou nossa atenção foram as modificações relacionadas ao aspecto sintático, embora se saiba que, em termos de análise linguística, estabelecer precisas fronteiras entre um fato meramente morfológico e um fato meramente sintático representa um desafio nem sempre superável sem incorrer em imprecisão.

Segundo o professor Gladstone Chaves de Melo "cuidando, antes de mais, da estrutura oracional, cabe à sintaxe discriminar e caracterizar rigorosamente as funções, isto é, o papel que as palavras e os grupos de palavras desempenham na frase organizada". (1)

CAPÍTULO I

1.1 - Supressão Sumária de Termos da Frase

No último capítulo da primeira parte foram levantados pontos comuns na obra de Albert Camus e Graciliano Ramos, mas é o exercício da tradução que propicia o encontro maior desses dois grandes escritores.

Sabe-se que traduzir é uma operação complexa que envolve diversos aspectos. Morfologia e sintaxe constituem tradicionalmente duas partes fundamentais da gramática, especialmente relevantes para o tradutor. No caso específico da tradução em estudo, o que mais chamou nossa atenção foram as modificações relacionadas ao aspecto sintático, embora se saiba que, em termos de análise lingüística, estabelecer precisas fronteiras entre um fato meramente morfológico e um fato meramente sintático representa um desafio nem sempre superável sem incorrer em imprecisão.

Segundo o professor Gladstone Chaves de Melo "cuidando, antes de mais, da estrutura oracional, cabe à sintaxe discriminar e caracterizar rigorosamente as funções, isto é, o papel que as palavras e os grupos de palavras desempenham na frase organizada". (1)

Primeiro, a dicotomia fundamental - sujeito, predicado-, depois, os elementos que compõem um e outro, além do núcleo: complementos, adjuntos.

Conhecidas e reconhecidas cada uma das classes de palavras, é tarefa da sintaxe examinar que função cada uma pode desempenhar na frase. Diríamos que o substantivo pode ser sujeito, objeto direto, objeto indireto, complemento verbal, complemento nominal, aposto e vocativo. O mesmo se pode dizer com relação ao adjetivo, aos pronomes, aos advérbios, aos determinantes e aos conectivos. Essa parte da sintaxe é que vai estudar a correta utilização dos substantivos, dos verbos, dos adjetivos ou dos pronomes na língua A, B, ou C.

Além dessas tarefas, a sintaxe se encarrega do estudo sistemático das relações que se estabelecem entre as palavras na frase: é a sintaxe de regência.

Há ainda fenômenos de subordinação, que se traduzem pelo ajustamento das flexões de certos termos regidos a certos termos regentes: é a concordância.

Finalmente pode-se observar que muitas relações de subordinação ou de coordenação se estabelecem em virtude do lugar que tal ou qual palavra ocupa no sintagma. Há colocações obrigatórias, outras facultativas. E às vezes decorre da mudança de posição da palavra, mudança de matiz e, eventualmente do significado: "clara manhã", "manhã clara", "pobre homem", "homem pobre". Tal estudo competirá à sintaxe de colocação, aliada ao estudo semântico-interpretativo.

Como se pode ver, o campo da sintaxe possibilita inúmeras inovações que representam opções de grande valor estilístico. A maioria das exceções registradas nas gramáticas normativas indica, antes, formas de construção que permitem variedade de linguagem com maior riqueza de expressão. Estas variantes opcionais

constituem isoladamente um fato estilístico, devendo o conjunto desses fatos caracterizar o estilo do escritor.

A flexibilidade de relações permite ao escritor recorrer a certas construções sintáticas para obter, por um imperativo da afetividade ou da expressividade, maior efeito estilístico.

A língua oferece duas modalidades principais de organização das frases: a parataxe e a hipotaxe. A primeira abrange as formas de coordenação, enquanto a segunda, as formas de subordinação.

A expressão oral, que se caracteriza pelo seu tom apressado e dinâmico, dispensa os nexos lógicos, que são as conjunções, ou os substitui por outros, a seu modo. Na chamada construção asindética desaparece a ligação gramatical e, em vez dela, temos o jeito expressivo do falar, a entoação, que a substitui. Com as conjunções subordinativas acontece o mesmo.

A coordenação em princípio traduz uma visão objetiva do mundo; a subordinação não raro expressa uma atitude interpretativa da causa, do modo, da hipótese, do condicionamento, da finalidade; a correlação também é interpretativa, porém insiste no efeito, na proporção ou desproporção, na comparação, na alternância necessária.

Os períodos longos obrigam o autor a forte tensão e pedem maior atenção ao leitor e, mais ainda, ao ouvinte, na opinião de Gladstone Chaves de Melo. (2)

O período curto, nomeadamente o de estrutura coordenativa, é muito mais fácil de elaborar e de ser entendido, traduz o pensamento nascente, dispensa a arquitetura de um raciocínio elaborado e encadeado.

O predomínio da parataxe ou da hipotaxe depende do assunto, da perspectiva escolhida pelo autor, da impressão que este quer causar, quando não das modas literárias ou estéticas.

Os autores antigos apreciavam as frases longas e sonoras. Os escritores modernos preferem as frases curtas, algumas vezes como que fragmentadas, outras vezes numa seqüência paralelística ou constituindo mosaicos. O artista tem liberdade para escolher sua forma de comunicação. O importante é que o período possua unidade, equilíbrio, expressividade.

Em Estilística da Língua Portuguesa, Rodrigues Lapa diz:

Antes de prosseguirmos, é preciso deixar claro que na elaboração do corpus utilizamo-nos do romance La Peste, da Collection Folio, 1988 e da 2ª edição da tradução de Graciliano Ramos. Em determinados momentos, servimo-nos também da tradução de A Peste realizada por Valerie Rumjanek Chaves, diplomada em literatura francesa pela Sorbonne, onde apresentou monografia sobre Camus.

(3)

A - TERMOS ACESSÓRIOS

1 - Adjunto Adnominal

A supressão do adjunto adnominal, expresso por adjetivo, omitindo dessa forma a qualidade do substantivo, é um procedimento freqüente na tradução de Graciliano.

Sabe-se que o valor do adjetivo é determinado essencialmente pelo contexto. Em francês como em português o adjetivo pode estar colocado antes ou depois do substantivo a que se refere.

Na opinião de Celso Cunha e Lindley Cintra, o adjetivo posposto ao substantivo tende a se revestir de um valor intelectual, lógico, determinado, definível, descritivo; enquanto que o

anteposto possui um valor essencialmente afetivo. (4)

Antenor Nascentes também afirma que o adjetivo posposto distingue pela razão um objeto do outro, enquanto o adjetivo anteposto atribui uma qualidade ao substantivo sob o império do sentido. (5)

Em Estilística da Língua Portuguesa, Rodrigues Lapa diz:

Podemos desde já enunciar esta regra de estilo português: quando o adjetivo está logo depois do substantivo, tende a conservar o valor próprio, objetivo, intelectual; quando está antes, tende a embrandecer-se, adquirindo matização afetiva. Assim "uma rapariga bela" pode não ser "uma bela rapariga", porque a primeira se distingue pela beleza física, a segunda pela moral. (6)

Se a posição do adjetivo em relação ao substantivo leva a essas considerações, sua omissão poderá causar diversos efeitos, em geral, negativos.

Vejamos alguns, dentre os inúmeros exemplos desse procedimento adotado por Graciliano, quando traduziu A Peste, de Camus.

"Tout ce qu'il retint de ce moment fut le passage d'un homme d'équipe qui portait sous les bras une caisse pleine de rats morts." p. 18

"Guardou desse momento a passagem de um empregado que levava debaixo do braço uma caixa de ratos mortos".
p. 8

A omissão do adjetivo "pleine", posposto ao substantivo "caisse", priva o leitor de uma informação e deixa o substantivo "pleine" um tanto vago.

"Le docteur lui serra la main et lui dit qu'il y aurait un curieux reportage à faire sur la quantité de rats morts qu'on trouvait dans la ville en ce moment." p. 19

"O doutor apertou-lhe a mão e sugeriu-lhe uma reportagem sobre os ratos mortos em grande quantidade." p. 9

No caso, a supressão do adjetivo "curieux" anteposto ao substantivo deixa de realçar a qualidade do substantivo "reportage" sobre o qual Camus quis chamar a atenção.

"Mais l'un deux, aux cheveux noirs collés, la raie parfaite, et la figure sale, fixait Rieux de ses yeux clairs et intimidants." p. 60

"Um, de cabelos pretos e o rosto sujo, pregava em Rieux olhos claros e ameaçadores." p. 37

A supressão do adjetivo "collés", posposto ao substantivo, deixa de indicar um aspecto exterior ao ser, uma qualidade muito evidente, facilmente percebida pelos sentidos.

"La grande cité silencieuse n'était plus alors qu'un assemblage de cubes massifs et inertes..." p. 159

"A cidade silenciosa era apenas um conjunto de cubos maciços e inertes..." p. 104

A ausência do adjetivo "grande", impregnado de sentido subjetivo, indicando uma qualidade inerente ao substantivo "cité", compromete o nível da enunciação.

"Un arrêté préfecto-ral expropria les occupants des concessions à perpétuité..." p. 164

"Um decreto anulou concessões perpétuas..." p. 107



A omissão do adjetivo " préfectoral" deixa de indicar a categoria administrativa, a autoridade que baixou tal decreto, não trazendo no entanto problema de compreensão, a nível de informação, pois é possível percebê-lo pelo contexto.

Como se pode constatar pelas citações, a omissão de certos adjetivos não chega a trazer prejuízos à tradução, quanto ao seu aspecto semântico, ao contrário, em muitos casos dá-lhe maior vigor. Pelo tratamento dispensado à caracterização qualitativa do substantivo percebe-se uma preferência do tradutor em centralizar sua força no concreto (substantivo) e não na qualidade aparente (adjetivo).

Rodrigues Lapa afirma que:

O adjetivo tem extraordinária importância na arte de escrever, sobretudo hoje, que há uma tendência para dar com a tudo, às coisas e aos pensamentos. O bom escritor revela-se num grande número de qualidades; mas entre elas sobressai a de aplicar com precisão e pitoresco os seus adjetivos. (7)

E mais adiante confirma o mesmo pensamento:

Toda cautela é pouca no emprego do adjetivo. Dizia um grande escritor francês, Voltaire, que o substantivo e o adjetivo são dois inimigos ligados. Queria ele significar que nada há mais censurável no estilo que a acumulação supérflua dos adjetivos. (8)

Graciliano Ramos é contrário à adjetivação "besta" (sic). Quer eliminar tudo que não é essencial, o lugar-comum das frases-feitas, a eloquência tendenciosa, as descrições pitorescas.

Paulo Honório, personagem principal de São Bernardo, quando escreve, apresenta sua estética como sendo a do estilo da economia: "É o processo que adoto; extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço". (9)

Em A Peste, o personagem Joseph Grand também se mostra preocupado com a escrita, sobretudo com o emprego correto de certos adjetivos. Só no final do romance, quando opta pela omissão desses adjetivos, sente-se satisfeito:

"—Suprimi todos os adjetivos." p. 183

2 - Adjunto Adverbial

Também o adjunto adnominal expresso pelos possessivos notre e nos, empregados pelo narrador, referindo-se a Oran e seus habitantes, são desprezados.

"Dans notre petite ville est-ce l'effet du climat, tout cela se fait ensemble, du même air frénétique et absent." pp. 11-12

"Na cidadezinha, por causa do clima, fazemos isso ao mesmo tempo, com ar frenético e ausente." p. 3

"Nos concitoyens n'étaient pas plus coupables que d'autres..." pp. 41-42

"Os habitantes da cidade não tinham culpa de ser assim,..." p. 24

"Du moment que notre ville favorise les habitudes, on peut dire que tout est pour le mieux." p. 13

"Como a cidade favorece precisamente os hábitos, podemos dizer que tudo vai bem." p. 4

A supressão dos possessivos, como se pode ver, além de deixar omissa a idéia de apropriação entre o narrador e os fatos narrados, omite também o valor afetivo expresso pelos possessivos, que é uma relação de interesse, de simpatia, existente entre o narrador (Dr. Rieux), a cidade e seus habitantes.

Com relação aos outros possessivos e aos dêiticos, na função de adjuntos adnominais o tradutor serviu-se da transposição, procedimento tradutório que veremos posteriormente.

2 - Adjunto Adverbial

Outro termo acessório eliminado com frequência é o adjunto adverbial, desaparecendo assim muitas circunstâncias, especialmente de modo, lugar e tempo.

Dentre as numerosas supressões de adjuntos adverbiais selecionamos os seguintes exemplos:

Adjunto adverbial de modo

"Mais je trouve cela intéressant, oui, positivement intéressant." p. 20

"Mas acho interessante." p. 9

A omissão da circunstância, expressa pelo advérbio "positivement", torna a caracterização do adjetivo "intéressant" menos significativa.

"Le soir approchait, mais la ville, si bruyante autrefois à cette heure-là, paraissait curieusement solitaire." p. 81

"A cidade, antes ruidosa àquela hora, parecia abandonada." p. 50

A supressão do circunstancial "curieusement" priva a tradução das idéias de singularidade, de surpresa e de perplexidade na relação entre o homem e o mundo, diante da solidão.

"Lui savait désormais ce qui était répondu et il l'apercevait mieux dans les premières rues des faubourgs, presque désertes." p. 271

"Sabia agora a resposta, começava a distingui-la nas primeiras ruas do subúrbio, quase desertas." p. 180

A omissão do advérbio "mieux" diminui a força expressiva do verbo.

Adjunto Adverbial de Lugar

"Ni Jeanne ni lui ne sortaient jamais de leur quartier. Il allait la voir chez elle et les parents de Jeanne riaient un peu de ce prétendant silencieux et maladroit." p. 80

"Joana e ele nunca saíam do bairro. Ia visitá-la e os pais de Joana riam-se às vezes do silencioso e acanhado pretendente." p. 49

O fato de ter optado pela tradução de "voir" por "visitar" permitiu a omissão da circunstância de lugar, mas comprometeu a mensagem, porque "voir" (original) é bastante informal, enquanto "visitar" (tradução) é mais formal e provoca comportamentos diferentes.

"Voilà, mes frères, l'immense consolation que je voulais vous apporter pour que ce ne soient pas seulement des paroles qui châtient que vous emportiez d'ici, mais aussi un verbe qui apaise." p. 95

"Eis meus irmãos o imenso consolo que queria vos trazer para não levardes somente palavras de castigo, mas um verbo de paz." p. 59

"Ici" marca, coloca em relevo o lugar onde se encontram. A omissão dessa circunstância torna mais vaga a ação, porém não traz maiores complicações à tradução, a nível de significado, uma vez que pode ser percebida pelo contexto.

"Au lendemain des pluies tardives qui avaient marqué le dimanche du prêche, l'été éclata d'un seul coup dans le ciel et au-dessus des maisons." p. 106

"No dia seguinte ao das chuvas tardias, o domingo da prêdica, o verão chegou de repente." p. 66

A supressão, nesse caso, privando o enunciado dessas marcas da enunciação, altera a tradução, se analisada em seu aspecto global.



Adjunto Adverbial de Tempo

"Ce dernier avait toujours été d'opinions très libérales. Sa phrase favorite: 'Les gros mangent toujours les petits', le prouvait bien." p. 57

"O homem sempre tivera opiniões muito liberais, a sua frase favorita era esta: 'Os grandes comem os pequenos'." p. 35

Nesse exemplo, "toujours" marca não apenas a noção de tempo, mas ainda a de reiteração. Tem grande valor expressivo. Sua omissão torna a ação menos enérgica.

"Le journaliste s'éloigna un peu, puis s'assit sur un banc et put les regarder à loisir." p. 142

"O jornalista afastou-se um pouco, sentou-se num banco e pôde observá-los à vontade." p. 92

A ação expressa pelo verbo pronominal "s'asseoir" fica indeterminada no tempo, com a omissão do advérbio "puis".

"Il y avait, maintenant, une sorte de consentement dans leur manière de prendre la maladie." p. 196

"Havia uma espécie de consentimento no jeito de se comportarem." p. 129

A supressão de "maintenant" deixa de transmitir ao enunciado a atualização do tempo do emissor (naquele momento) contida nesse advérbio.

Adjunto Adverbial de Intensidade

"La collecte des ordures s'y faisait beaucoup plus tard et l'auto qui roulait le long des voies droites et poussiéreuses de ce quartier fro-
lait les boîtes de détritus, laissées au bord du trottoir."
p. 16

"O recolhimento do lixo se fazia mais tarde, e o auto, a rolar nas ruas direitas e poeirentas, roçava caixas de detritos deixadas à beira da calçada." p. 6

O advérbio "beaucoup" serve de reforço ao sentido do advérbio "plus tard" ao qual se refere. Suprimir "beaucoup" é diminuir a força expressiva de "plus tard".

"C'est ma première phrase: Elle me donne du mal, beaucoup de mal." p. 99

"É a minha primeira frase. Põe-me doente. Doente."
p. 62

A idéia de intensidade, já contida na repetição e reforçada pelo advérbio "beaucoup" do original, tem sua força expressiva diminuída com a omissão desse advérbio.

Adjunto Adverbial de Dúvida

"Mais peut-être ai-je été mis au monde pour vivre avec une femme." p. 52

"Nasci para viver com uma mulher." p. 62

Com a omissão de "peut-être", o estado de espírito de

incerteza da personagem também fica omissa. O enunciado, antes duvidoso, passou a afirmativo.

"La ville était peuplée de dormeurs éveillés qui n'échappaient réellement à leur sort que ces rares fois où, dans la nuit, leur blessure apparemment fermée se rouvrait brusquement." p. 169

"A cidade se povoava de dorminhocos despertos que raramente escapavam à sua sorte, à noite, quando a ferida fechada se abria repentinamente." p. 111

A supressão da circunstância expressa pelo advérbio parece omitir ao leitor a visualização de um aspecto exterior. O adjetivo "fermée" ao qual se refere perde um pouco de seu valor expressivo.

Adjunto Adverbial de Afirmação

"—S'il faut absolument que j'aie une pensée, c'est en effet celle-ci." p. 53

"—Se é preciso que eu tenha um pensamento, é com efeito este." p. 32

O valor enfático do advérbio "absolument", junto ao verbo, desaparece com a sua supressão, enfraquecendo assim a expressão verbal.

"Son service en souffrit et le chef de bureau le lui reprocha sévèrement en lui rappelant qu'il était payé pour accomplir un travail que, précisément, il n'accomplissait pas." p. 128

"Decuidou-se no serviço e o chefe repreendeu-o severamente, lembrando-lhe que era pago para trabalhar e se esquecia disto." p. 82

Com a omissão do advérbio "précisément" a ação se torna menos enérgica.

B - TERMOS INTEGRANTES

Adjunto Adverbial de Negação

A supressão do complemento nominal e do complemento verbal também aparece com frequência, no texto traduzido.

"Le soir, Grand pouvait être considéré comme sauvé. Rieux ne comprenait rien à cette résurrection." p. 238

"À tarde Grand podia considerar-se fora do perigo. Rieux não compreendia aquela ressurreição." p. 159

No caso, a omissão de "rien" deixa de reforçar a idéia de negação contida na ação verbal.

"Mais elle précise que les rapatriés ne pourraient, en aucun cas, ressortir de la ville et que, s'ils étaient libres de venir, ils ne le seraient pas de repartir." p. 69

"(...), declarando, porém, que os repatriados não teriam licença para sair de novo." p. 42

A ação expressa pelo verbo torna-se menos enérgica, tem o seu vigor discursivo diminuído, com a supressão do advérbio.

"Nettoyée à l'aube de ses bêtes mortes, la ville les retrouvait peu à peu, de plus en plus nombreuses, pendant la journée." p. 22

"Limpa de manhã, a cidade pouco a pouco as encontrava durante o dia." pp. 10-11.

Nas citações, a supressão do complemento nominal e do complemento verbal também aparece com frequência, no texto traduzido. A escolha entre o que deve ficar na página escrita e o que deve ser

B - TERMOS INTEGRANTES

A supressão do complemento nominal e do complemento verbal também aparece com frequência, no texto traduzido.

1 - Complemento Nominal.

"Bien entendu, un historien, même s'il est un amateur, a toujours des documents. Le narrateur de cette histoire a donc les siens: son témoignage d'abord, celui des autres ensuite..." p. 14

"Non, la peste n'avaient rien à voir avec les grandes images exaltantes qui avaient poursuivi le docteur Rieux au début de l'épidémie." p. 166

"Nettoyée à l'aube de ses bêtes mortes, la ville les retrouvait peu à peu, de plus en plus nombreuses, pendant la journée." p. 22

"Um historiador, embora novato, possui documentos. O narrador tem os seus: primeiro o seu testemunho, depois o de outros...." p. 5

"Não, a peste nada tinha com as imagens pomposas que haviam perseguido no começo o Doutor Rieux." p. 104

"Limpa de manhã, a cidade pouco a pouco se manchava durante o dia." pp. 10-11.

Nas citações, a supressão do complemento nominal deixa os termos aos quais se refere com o significado incompleto. A escolha entre o que deve ficar na página escrita e o que deve ser

omitido, reduzindo a expressão ao essencial, em termos de informação, justifica essas omissões.

2 - COMPLEMENTO VERBAL

"Voilà pourquoi, fatigué d'attendre votre venue, il a laissé le fléau vous visiter comme il a visité toutes les villes du péché depuis que les hommes ont une histoire."
p. 93

"Eis porque, fatigado de esperar, mandou o flagelo a esta cidade, como a todos os lugares pecadores desde que o homem tem história." p. 58

A citação faz parte do primeiro sermão do padre Paneloux. Da forma como o sacerdote se dirige aos fiéis (segunda pessoa do plural), o objeto direto, embora omissso, está subentendido pelo contexto, não afetando a inteligibilidade do texto.

"Tarrou passa la main sur ses cheveux pour les rejeter en arrière, regarde de nouveau le rat, maintenant immobile, puis sourit à Rieux."
p. 20

"Passou a mão nos cabelos, jogou-os para trás, olhou de novo o rato, agora imóvel, sorriu." p. 9

A opção de Graciliano em traduzir o verbo "sourire" de forma intransitiva, sendo que o termo existe na língua de chegada, embora não constitua prejuízo a nível informativo, representa uma perda à mensagem como um todo.

Quando há mais de um objeto ocorre a supressão de um deles:

"A ce point du récit qui laisse Bernard Rieux derrière sa fenêtre, on permettra au narrateur de justifier l'incertitude et la surprise du docteur, puisque avec des nuances, sa réaction fut celle de la plupart de nos concitoyens."
p. 41

"Neste ponto o narrador procura justificar a surpresa do médico absorto ao pé da janela, surpresa pouco mais ou menos igual à da maioria da população." p. 24.

O complemento verbal (objeto direto) é expresso por dois substantivos abstratos. Entre o substantivo abstrato de qualidade, isto é, o associado a um adjetivo, e o abstrato de ação que se associa a um verbo, o tradutor optou pelo de ação. É uma questão de preferência, conforme se nota pela repetição do respectivo adjetivo.

"Puis il demanda au docteur la permission de partir." p. 128

"Depois pediu licença para retirar-se." p. 82

A eliminação do objeto indireto não traz problema de compreensão, a nível de conteúdo, uma vez que pode ser percebido pelo contexto.

"Ce qu'il aurait voulu c'est lui écrire une lettre pour justifier." p. 80

"Desejaria escrevê-lhe, justificando-se." p. 50

No caso, a supressão do objeto direto "une lettre" não compromete o significado do texto. No verbo escrever já está subentendido o objeto direto.

C - TERMOS ESSENCIAIS

A frase na língua portuguesa segue a regra do sintagma: determinado em primeira posição e determinante, em segunda, ou seja, o sujeito (sintagma nominal) vem seguido do predicado (sintagma verbal). O tradutor, sem alterar a ordem do original, algumas vezes omite o sujeito, tornando assim o enunciado mais conciso.

"—Vous le savez bien d'ailleurs! Ou sinon que feriez-vous dans cet hôpital? Avez-vous donc choisi, vous, et renoncé au bonheur?

Ni Tarrou ni Rieux ne répondirent encore." p. 191

"—Aliás, os senhores sabem bem disso. Que estão fazendo no hospital? Escolheram? Renunciaram à felicidade? Não responderam."

p. 125

O sujeito não está materialmente expresso, mas pode ser identificado, pois aparece no início do parágrafo anterior. Pelo contexto sabe-se que o interlocutor é Rambert, e "senhores" refere-se a Rieux e Tarrou.

"Le journaliste com-
mença par les garçons de café."
p. 131

"Começou pelos cria-
dos de café." p. 84

O sujeito, que já aparece no início do parágrafo, é retomado de forma perifrástica no interior do mesmo. Enquanto sujeito gramatical é fácil identificá-lo pela desinência verbal e pelo contexto, mas semanticamente, sua omissão pode significar a perda de alguma informação. A supressão dessas marcas da enunciação, presentes no enunciado, modificam a interpretação da mensagem.

Com relação ao predicado, havendo dois verbos em situação idêntica, ou seja, com o mesmo sujeito e no mesmo tempo verbal, um deles poderá desaparecer.

"Grand se tourna vers
Rieux et ajouta, d'un air emba-
rassé.

— Un travail person-
nel." p. 37

"Voltou-se confuso
para Rieux:

— Um trabalho pes-
soal." p. 22

Neste exemplo, o tradutor omitiu o verbo "ajouter" (a-
crescentar), vicário do "dicendi" (dire), que no original se an-
tepõe à fala.

"Richard hésita et
regarda Rieux:

— Sincèrement, dites-
moi votre pensée, avez-vous la
certitude qu'il s'agit de la
peste?" p. 52

"Richard hesitou:

— Com franqueza, di-
ga-me o seu pensamento. O se-
nhor está certo de que é pes-
te?" p. 32

Neste caso, ele conservou o verbo de elocução, que não é propriamente "de dizer" mas "de sentir", e que, por analogia pode ser chamado "sentiendi". "Hesitar" expressa o estado de espírito de Richard. Na verdade esse verbo presume a existência de uma legítimo "dicendi" oculto: Richard hesitou, "perguntando".

Em ambos os casos houve a transformação de um período composto em período simples. Essas simplificações atendem sempre ao estilo sóbrio do tradutor.

D - LOCUÇÃO CONJUNTIVA

A supressão da locução conjuntiva "c'est pourquoi", que introduz uma consequência, acontece repetidas vezes.

"C'est pourquoi nos formations sanitaires qui se réalisèrent grâce à Tarrou doivent être jugées avec une satisfaction objective." p. 124

"C'est pourquoi encore il était naturel que Grand, qui n'avait rien d'un héros, assurât maintenant une sorte de secrétariat des formations sanitaires." p. 126

"As organizações sanitárias que funcionam graças a Tarrou devem, pois, ser julgadas com prazer objetivo."
p. 79

"Era natural também que Grand nada herói, garantisse uma espécie de secretaria das organizações sanitárias." p. 80

"C'est pourquoi il
était naturel que le vieux Castel
mît toute sa confiance et
son énergie à fabriquer des sé-
rums sur place, avec du maté-
riel de fortune." p. 126

"Natural, pois, que,
em qualquer lugar e com mate-
rial precário, o velho Castel
empregasse energia e confiança
na fabricação de soros." p. 80

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

"C'est pourquoi la
vie est difficile à vivre."
p. 218

"É o que torna difí-
cil a vida." p. 147

01 - "Generalidades sobre a sintaxe" In: Ensaio de estilística da
língua portuguesa. Rio de Janeiro, Padrão - Livraria Editora,
1976, pp. 141-144.

02 - "Tipos de repetições da locução conjuntiva 'c'est pourquoi',
tão próximas, parecem indicar um reforço, fazer parte do estilo
camusiano. Eliminá-las, ao traduzir, é diminuir a força expressiva
do enunciado.

Rio de Janeiro, Record, s.d..

04 - Nova gramática do português contemporâneo, 2 ed., Rio de
Janeiro, Nova Fronteira, 1995, pp. 259-267.

05 - O idioma nacional, 4 ed., Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica,
1964, p. 150.

06 - Estilística da língua portuguesa, 11 ed., rev., São Paulo,
Martins Fontes, 1982, p. 109.

07 - Idem, p. 89.

08 - Idem, p. 101.

09 - RAMOS, Grazianno. São Bernardo, 52 ed., Rio de Janeiro, Re-
cord, 1990, p. 77.



NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 01 - "Generalidades sobre sintaxe". In: Ensaio de estilística da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Padrão - Livraria Editora, 1976, pp. 141-144.
- 02 - "Tipos e desdobramentos da frase organizada". Op. cit., p. 136.
- 03 - CAMUS, Albert. La Peste. Trad. Valerie Rumjanek Chaves. 6 ed. Rio de Janeiro, Record, s.d..
- 04 - Nova gramática do português contemporâneo. 2 ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, pp. 259-267.
- 05 - O idioma nacional. 4 ed., Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1964, p. 150.
- 06 - Estilística da língua portuguesa. 11 ed., rev., São Paulo, Martins Fontes, 1982, p. 105.
- 07 - Idem, p. 89.
- 08 - Idem, p. 101.
- 09 - RAMOS, Graciliano. São Bernardo. 52 ed., Rio de Janeiro, Record, 1990, p. 77.



1.2 - Alteração da Estrutura Frasal

É evidente que a organização sintática de um período não é tarefa gratuita. A articulação das orações (ou enunciados) exige capacidade de análise, de raciocínio lógico, de discriminação. Fatores e elementos diversos (termos, orações, ordem de uns e outras, grau de relevância das idéias segundo o ponto de vista) devem estar presentes ao espírito do autor. Cabe a ele dar a cada um desses elementos e fatores, bem como ao seu conjunto, uma estrutura e disposição que estejam de acordo não só com as normas sintáticas mas também com a hierarquia entre eles, combinando-os de maneira que expressem o pensamento com a necessária objetividade, clareza e precisão.

No capítulo anterior, vimos que a frase camusiana na tradução de Graciliano perdeu vários termos. Agora veremos que ele fez também alterações a nível de estrutura da frase. É assim que a frase verbal se transforma em nominal.

A - FRASES NOMINAIS

A tradição das frases nominais data do próprio latim ("Ars longa, vita brevis"), particularmente na linguagem familiar, como nas comédias de Plauto. Entretanto, clássicos como César e Cícero delas se serviam habilmente.



No classicismo dos séculos XVI a XVIII, esse tipo de construção não foi bem aceito principalmente na literatura francesa. Foi só no século XIX, a partir do romantismo, que seu uso se generalizou.

Na literatura brasileira contemporânea quase todos os cronistas fazem uso das frases nominais, principalmente no estilo descritivo.

As frases nominais normalmente têm raiz na sensibilidade, decorre de um momentâneo predomínio da comoção sobre a razão. Mas não é só a forte carga emocional que produz a frase nominal, também a necessidade de comunicação rápida, sintética, reduzida ao essencial, para poupar tempo e espaço. Há o domínio do pragmático, tem-se em vista apenas o efeito desejado.

Muitos provérbios e máximas são constituídos por frases nominais do tipo: "Cada macaco no seu galho" (uma unidade) ou "dia de muito, véspera de nada" (duas unidades em paralelismo). Na maioria dos provérbios, o verbo é facilmente mentável. São frases curtas, incisivas, diretas.

Estas frases proverbiais, sentenciosas, elaboradas de maneira sucinta e desligada, trazem subjacente a idéia de que aquilo que expressam é indiscutível, insusceptível de exame por parte do raciocínio lógico discursivo.

Normalmente a frase nominal fornece ou retrata uma visão estática das coisas, do fenômeno, da situação, do acontecimento, ao passo que a frase verbal traduz uma visão dinâmica, cinematográfica.

Em geral não há construções, períodos, seqüências exclusivamente nominais ou verbais. Os dois tipos se misturam, combinam-se, alternam-se dando um colorido aqui, outro acolá.

Vejamos a seguir alguns exemplos de frases nominais:

"Il raconte cependant au docteur qu'il connaissait mal Cottard, mais qu'il lui supposait un petit avoir. Cottard était un homme bizarre."
p. 36

"Mal conhecia Cottard, disse, mas julgava que ele possuía alguns bens. Tipo estranho." p. 21

Nesse caso, a idéia predicativa é dada por um nome, que se relaciona com o sujeito através de um verbo muito pobre semanticamente. Na oração "Cottard était un homme bizarre" realmente toda a força está concentrada no adjetivo "bizarre", servindo o "était" apenas para ligar o predicado ao sujeito, com conotações de terceira pessoa, tempo passado, número singular, modo indicativo. No original, o enunciado está sob o controle da razão, construído segundo os padrões previstos e habituais, já na tradução predomina a necessidade de registrar mais incisivamente o juízo, a percepção imediata que Grand fazia de Cottard.

"— Mais, en somme, de quoi s'agit-il? dit le docteur en s'arrêtant.

Grand bredouilla en assurant son chapeau rond sur ses grandes oreilles. Et Rieux comprit très vaguement qu'il s'agissait de quelque chose sur l'essor d'une personnalité."

p. 46

"De que se trata? Indagou parando.

O funcionário gaguejou, metendo no chapéu as grandes orelhas. *Atividade pessoal.*" p. 28

A substituição de período composto pela frase nominal condensa o parágrafo. Parece sintetizar o desejo do narrador de manter um certo ar de mistério em torno da atividade de Grand. Tal

fato, no entanto, provoca alteração na perspectiva indicada pelo enunciado, de uma visão dinâmica (frase verbal), para uma visão mais estática (frase nominal).

"Quelques passants se hâtaient vers des demeures lointaines. Aucun ne souriait." pp. 82-83

"Alguns transeuntes dirigiam-se à pressa a residências afastadas. Nenhum sorriso." p. 51

A maneira desligada da frase nominal, talvez tenha maior poder convincente, mas altera a visão de mundo do texto original.

"Elle refusa de la tête, et ses yeux s'éclairèrent, puis elle examine soigneusement, au bout de ses aiguilles, une maille dont elle n'était pas sûre." p. 259

"Ela balançou a cabeça negativamente, um clarão no olhar, depois voltou às agulhas, examinou as malhas." p. 171

Inserida no meio do período, a frase nominal dá mais rapidez e concisão ao enunciado. No entanto, parece reprimir a força descritiva expressa pelo original.

No final da crônica, o silêncio da noite, num bairro distante do centro, foi interrompido por disparos dados por Cottard (louco) e pela ação dos policiais. Das quatro referências ao silêncio, três foram traduzidas por frases nominais.

"Le silence était complet das la rue." p. 275

"Silêncio na rua." p. 182



"Puis se fut de nouveau le silence." p. 275

p. 182

"Novo silêncio."

"Le silence retomba." p. 275.

p. 183

"Outro silêncio."

A presença dessas frases nominais em sequência na organização do texto, no interior de parágrafos diferentes, se por um lado, chama a atenção para o processo de alternância entre o silêncio e os acontecimentos que provocaram a interrupção do mesmo, culminando com a prisão de Cottard, por outro, diminui o dinamismo retratado pelo original.

B - SUPRESSÃO DE ORAÇÕES

No estilo moderno, em vez de períodos longos, caudalosos, enleados nas múltiplas incidências da subordinação, característicos do Classicismo e de certa fase do Romantismo, prefere-se a brevidade da frase, predominantemente coordenada.

Os primeiros sinais de reação contra a frase centopéica do Classicismo são encontrados na obra de José de Alencar. Em 1870, no pós-escrito à segunda edição de Iracema, assim se manifestava o autor de O Guarani:

No conceito do distinto: literato (Henriques Leal, escritor maranhense que, em artigo, censurava o "estilo frouxo e desleixado" do autor de O Guarani), os nervos do estilo são as partículas, especialmente as conjunções, que teciam a frase dos autores clássicos, e serviam de elos à longa série de orações amontoadas em um só período.

Para meu gosto, porém, em vez de robustecer o estilo e dar-lhe vigor, essa acumulação de orações ligadas entre si por conjunções relaxa a frase, tornando o pensamento difuso e lânguido.

As transições constantes, a repetição próxima das partículas que servem de atilhos, o torneio regular das orações a sucederem-se umas às outras pela mesma forma, imprimem em geral ao chamado estilo clássico certo caráter pesado, monótono e prolixo, que tem sua beleza histórica, sem dúvida, mas está bem longe de prestar-se ao perfeito colorido da idéia. Há energias do pensamento e cintilações do espírito, que é impossível exprimir com semelhante estilo. (1)

Essa reação, de que José de Alencar se faz porta-voz, acentua-se no Realismo, de uma forma mais sensível em Machado de Assis, mais comedidamente em Aluísio de Azevedo e ocasionalmente em Raul Pompéia.

No entanto, foi depois do nosso movimento modernista que essa preferência pela frase incisiva, curta, desenleada, se tornou mais freqüente, passando a constituir, mesmo, padrão de excelência estilística. Na primeira fase do modernismo, o período longo subordinado era uma espécie de tabu estilístico, era coisa velha que lembrava o Parnasianismo.

Ao analisar a tradução feita por Graciliano, o cotejo dos textos mostra claramente sua preferência pela coordenação, pelos períodos curtos, pela frase desenleada, desenvolta. Sua insistência em fazer desaparecer a subordinação muda a feição estilística da frase camusiana.

Para conseguir a simplificação da frase de estrutura complexa no original o escritor-tradutor utiliza-se de vários recursos.

- 1 - Numerosas são as supressões que envolvem as subordinadas adjetivas:

"Quant au docteur, le fugitif instant de paix et d'amitié qui lui avait été donné n'eut pas de lendemain." p. 233

"Aquele fugitivo instant de paz e amizade esmoreceu logo no coração de Rieux." p. 155

"Cottard et Tarrou, qui s'étaient seulement levés, restaient seuls en face d'une des images de ce qui était leur vie d'alors." p. 183

"Au milieu de l'escalier frais et puant, il rencontre Joseph Grand, l'employé, qui descendait à sa rencontre. C'était un homme d'une cinquantaine d'années,...." p. 24

"C'était un de ses anciens clients, employé de mairie, qui l'appelait." p. 23

"D'une certaine manière, c'est une vie nouvelle qui va commencer." p. 253

"Depuis de mois et depuis deux jours c'était la même douleur qui continuait." p. 264

"Cottard e Tarrou ficaram sós diante de uma das imagens da vida de então." p. 120

"Na escada fria e malcheirosa encontrou José Grand, o funcionário, um sujeito de cinquenta anos." p. 12

"Era um antigo cliente, funcionário da municipalidade." p. 12

"De certo modo é uma nova vida." p. 168

"Hã meses, hã dois dias, a mesma dor." p. 175

O período composto por subordinação, com a omissão das subordinadas adjetivas, é transformado em período simples ou composto por coordenação. Essas alterações, no nível estrutural da frase, afetam também o nível semântico, uma vez que as subordinadas adjetivas explicam, restringem, precisam a significação dos substantivos que as antecedem.

2 - Inúmeras vezes a oração principal foi suprimida:

"Rambert comprenait
que tout lui serait rendu d'un
coup et que la joie est une
brûlure qui ne se savoure pas."
p. 266

*"Tudo aparecia de re-
pente, a alegria de Rambert
tornava-se queimadura." p. 177*

"Il pensa que décidé-
ment, oui, il était tout à fait
ivre." p. 144

*"Decididamente esta-
va bêbedo." p. 94*

"Il savait que l'in-
quiétude et le surmenage des
dernières journées avaient
creusé son visage." p. 116

*"A preocupações e
o excesso de trabalho dos últi-
mos dias tinham posto rugas no
rosto dela." p. 73*

"Le docteur se deman-
dait si c'était l'effet d'une
nouvelle mesure d'économie."
p. 122

*"Economia, pensou
Rieux." p. 77*

A oração principal exerce papel relevante na organização do período. Em tese, encerra quase sempre a idéia principal, seja porque constitui o núcleo da comunicação seja porque, simplesmente, desencadeia as demais do período. Muitas vezes, porém, a idéia mais importante está ou parece estar numa subordinada, especialmente quando substantiva ou adjetiva. Ou melhor, a idéia mais importante estará no conjunto das duas (principal e substantiva, principal e adjetiva) e não exclusivamente numa delas.

A escolha da oração principal, inclusive sua posição no período, é determinada pelo ponto de vista em que se coloca o autor. Não sendo o emprego da oração principal ato gratuito, con-

clui-se que a omissão da mesma, ao traduzir, além de transformar a estrutura do período, pode provocar alterações no ponto de vista do original.

3 - A oração subordinada adverbial também deixa de ser traduzida:

"Il appela sa femme par son prénom et, quand elle se retourna, il vit que son visage était couvert de larmes.

— Non, dit-il doucement." p. 18

"Rieux se tut jusqu'à ce qu'il fût possible de se faire entendre et demanda distraitement l'avis de l'employé." p. 58

"Mais le petit homme l'appelait déjà et lui prit les mains quand il fut près du lit:" p. 38

"Il demanda le crucifix qui était placé à la tête du lit et, quand il l'eut, se détourna pour le regarder." p. 211

"Rieux chamou a mulher, viu um rosto molhado, aconselhou com doçura:

— Não." p. 7

"Voltou o silêncio, e Rieux pediu, distraído, a opinião do funcionário." p. 36

"Mas o sujeitinho chamou-o, agarrou-lhe as mãos:" p. 22

"Pediu o crucifixo posto à cabeceira da cama, segurou-o, voltou-se para examiná-lo." p. 140

"A mesure qu'il avan-
çait, la foule grossissait au-
tour de lui, le vacarme s'en-
flait..." p. 270

"Em redor dele a mul-
tidão crescia, a algazarra au-
mentava..." p. 179

Com a mesma frequência com que o tradutor elimina os adjuntos adverbiais, conforme já foi visto, elimina também as subordinadas adverbiais. Em consequência, períodos mais elaborados, mais complexos do original são simplificados. Essas supressões podem não comprometer a tradução no seu aspecto informativo, mas a mensagem como um todo é alterada.

4 - Orações interferentes ou intercaladas

A supressão das orações intercaladas é um procedimento bastante comum. Interferentes são aquelas orações acrescentadas "à margem" da frase como esclarecimento, ressalva, etc.. Essas orações interferem na sequência lógica da frase, por serem elementos estranhos à estrutura do período. Nessas orações, a inversão é obrigatória. A modificação da cadência, que corresponde a uma alteração da entonação, permite distinguir a interferente do resto da frase.

Exemplos:

"— Bien sûr, coupa
Rieux, je le ferai donc." p. 25

"— Com certeza. Eu
me encarrogo disso." p. 13



"— Veillez, lui dit le docteur, et appelez-moi s'il y a lieu." p. 26

"— Ça cuit, disait-il, c'est bon pour les bronches." p. 36

"Mais, reprit-il avec une sorte de défi, je quitterai cette ville." p. 84

"— Que font-ils dans la journée? demande Tarrou a Rambert." p. 217

"— Mande-me chamar, se for preciso." p. 14

"— Isso queima, é bom para os brônquios." p. 20

"E, com uma espécie de desafio:

— Sairei da cidade." p. 52

"— Que fazem durante o dia?" p. 144

Como as orações interferentes significam a presença do narrador no discurso direto, ao suprimi-las, elimina-se a instância da enunciação, privando a mensagem de um dado cultural.

Dentre as muitas supressões, uma das menos explicáveis é a que, de certo modo, atinge a técnica do romance. Com efeito, A Peste, no original, tem a forma de uma crônica escrita por um narrador anônimo que, logo no início das primeiras páginas, anuncia que sua identidade seria revelada oportunamente:

"Du reste, le narrateur,
qu'on connaîtra toujours à temps,
 n'aurait guère de titre à faire
 valoir dans une entreprise de ce
 genre...." p. 14

Valerie Rumjanek Chaves, mantendo o espírito da obra,
 traduz da seguinte maneira:

"Aliás o narrador,
 que se revelará no momento o-
 portuno, não disporia de meios
 para lançar-se num empreendi-
 mento deste gênero...." p. 9

Tanto na versão original quanto na tradução acima refe-
 rida, quase na última página, é que ficamos sabendo que o autor da
 crônica é o principal personagem do livro, Doutor Rieux. Assim o
 romance se desenrola entre o anúncio e a revelação da identidade
 do narrador. Graciliano, no entanto, desprezando o aviso das pri-
 meiras páginas, traduz:

*"Aliás o narrador não teria meios de
 lançar-se numa empresa deste gênero...." p. 5*

É somente no final do livro que o narrador se identifica
 e se apresenta como testemunha objetiva dos acontecimentos narra-
 dos:

"Cette chronique touche à sa fin. Il est temps que le docteur Bernard Rieux avoue qu'il en est l'auteur. Mais avant d'en retracer les derniers événements, il voudrait au moins justifier son intervention et faire comprendre qu'il ait tenu à prendre le ton du témoin objectif." p. 273

Na tradução de Graciliano lê-se:

"Esta crônica chega ao fim. É tempo de Bernardo Rieux confessar-se autor dela. Mas antes de narrar os últimos acontecimentos, desejaria justificar a sua intervenção, mostrar que diligenciou conservar-se testemunha objetiva." p. 181

C - TRANSFORMAÇÕES

- 1 - No processo de simplificação, o tradutor não hesita em transformar subordinadas adjetivas em adjetivos:

"Mais dans les jours :
qui suivirent, la situation
s'aggrava." p. 21

"Mas nos dias seguin-
tes a situação piorou." p. 10

"Sa femme regardait
avec anxiété Rieux qui demeu-
rait muet." p. 26

"A mulher olhava com
ansiedade o médico silencioso."
p. 14

"Des hommes qui se
croyaient légers en amour re-
trouvèrent une constance."
p. 70

"Sujeitos volúveis
faziam-se constantes." p. 43

"Nouée la plupart du
temps, durcie et desséchée,
elle crevait de loin en loin et
l'abandonnait à des émotions
dont il n'avait plus la maîtri-
se." p. 175

"Quase sempre conti-
da, endurecida, seca, explodia
de longe em longe - e vinham e-
moções irreprimíveis." p. 115

"Ce jour-là, à midi,
Gonzalès et le journaliste vi-
rent arriver les deux petits
qui riaient." p. 184

"Ao meio dia, risonhos
os dois garotos foram encontrar
o jornalista e Gonzales." p. 120

"Les pauvres qui souffraient ainsi de la faim pensaient, avec plus de nostalgie encore, aux villes et aux campagnes voisines, où la vie était libre et où le pain n'était pas cher." p. 214

"Assim, os pobres famintos pensavam, nostálgicos, nas cidades e campos vizinhos, de vida livre e pão abundante." p. 142

2 - Transformação de subordinadas adverbiais em coordenadas:

"Quand le docteur entra chez lui, la garde était déjà là." p. 17

"O médico entrou em casa, encontrou a enfermeira." p. 7

Nesse período a coordenação das orações é apenas aparente. A idéia mais importante, a que constitui o núcleo da comunicação é "encontrou a enfermeira" coordenada à anterior, que encerra a idéia de tempo, portanto, de circunstância, de fato acessório. Ela fica no mesmo nível quanto à ênfase. Não há dependência sintática, mas semântica ou psicológica. (2)

"Un soir, mon père demande son réveil parce qu'il devait se lever tôt." p. 225

"Uma noite, meu pai pediu o despertador: queria sair cedo." p. 150

A subordinada adverbial causal passa a figurar na tradução como coordenada. Trata-se de coordenação ou justaposição psicológica. A relação entre as duas orações do período é de dependência, insinuada na escrita pelos dois pontos, e na fala pela entoação da voz.

"La présence de ce rat mort lui avait paru seulement bizarre tandis que, pour le concierge, elle constituait un scandale." p. 15

"A presença do rato morto lhe tinha parecido estranha. E o porteiro a julgava escândalo." p. 5

A idéia de simultaneidade expressa pela conjunção temporal "tandis que" foi traduzida pela coordenativa "e" na sua função precípua de aproximar as orações.

"Le trois hommes regardaient ce spectacle lorsque dans leur dos un 'bonjour' net et grave les fit se retourner." p. 137

"Os três homens olhavam o espetáculo; atrás deles, um bom dia grave os interrompeu." p. 88

Esse é outro caso de justaposição gramatical, marcada na escrita por ponto-e-vírgula, mas de subordinação psicológica. O segundo elemento da frase não goza de autonomia de sentido. O período só aparentemente é coordenado.

3 - Outras vezes, a alteração da estrutura da frase se processa com a transformação da subordinada desenvolvida em reduzida:

"La plupart du temps, une occasion subite amenait des gens, jusque-là honorables, à des actions répréhensibles qui furent imitées sur-le-champ." p. 158

"Quase sempre conjunturas súbitas induziam pessoas honestas a comportamento censurável, imitado sem demora." p. 103

"Il fallait qu'ils ressentissent inoponément, et par l'effet de quelque grâce, la morsure d'une jalousie sans objet." p. 168

"Indispensável sentir inopinadamente o espinho de um ciúme sem causa." p. 110

"... il faudrait de nouveau évoquer ces éternels soir dorés et poussiéreux, qui tombaient sur la cité sans arbres," p. 170

"... precisaríamos evocar de novo as eternas tardes de ouro e poeira a cair sobre a cidade sem árvores..." p. 112

"Les médecins et les aides, qui fournissaient un effort épuisant, n'étaient pas obligés d'imaginer des efforts plus grands encore." p. 214

"Médicos e ajudantes, fazendo esforços imensos, já não eram obrigados a imaginar esforços ainda maiores." p. 142

"Tarrou se tut et le docteur, qui rangeait les ampoules, attendit qu'il parlât pour se retourner." p. 256

"Tarrou calou-se. O médico afastou-se e, arranjando as ampolas, esperou que ele tornasse a falar." p. 169

Ficou evidente que a maioria absoluta dos exemplos de supressão e transformação faz com que o período composto por subordinação se transforme em período composto por coordenação ou em período simples.

Sabe-se que nas organizações textuais em que a parataxe predomina a relação conceitual se afrouxa. Ganha relevo a expressão em que o afetivo supera a representação cognitiva. Esse tipo de organização predomina na linguagem falada. Cria uma atmosfera de espontaneidade, reforça uma visão sentimental do mundo, razões que justificam a preferência de muitos escritores por essa construção.

Já a organização textual em que predomina a hipotaxe re-

vela uma atitude interpretativa por parte do emissor. A predominância das subordinações expressa uma visão de mundo que acredita na capacidade da razão humana de relacionar os fatos entre si, de indicar as suas determinações, de ordená-los e selecioná-los de acordo com a sua importância.

Pode-se ter ainda uma organização textual derivada do equilíbrio entre a parataxe e a hipotaxe.

O emprego de frases longas e curtas não corresponde nem à mesma visão das coisas nem à mesma organização do pensamento.

Uma sequência de frases curtas pode corresponder a uma visão e a uma intenção de um relato fragmentário; o pensamento vai-se formando, progressivamente, os fatos desfilam, pela ordem cronológica em que chegam à consciência.

A frase longa, pelo contrário, corresponde a uma visão total e complexa, e a um desejo de relato sintético. Antes de enunciá-la, o espírito tomou consciência do conjunto dos fatos e das suas relações.

Essas considerações levam a deduzir que a preferência de Graciliano pela construção paratática pode não resultar em prejuízo para a mensagem a nível informativo, mas ao alterar a visão dos seres e das coisas e a estrutura do texto original, o tradutor compromete o enunciado em seu aspecto global. A organização do texto acaba sendo a visão de quem o organizou.



4 - Substituição do discurso indireto pelo direto ou indireto livre

Um outro recurso de simplificação, quando as subordinadas integram o discurso indireto, é a substituição desse discurso pelo direto ou indireto livre.

No discurso direto, a força expressiva provém essencialmente de sua capacidade de atualizar o episódio, fazendo a personagem emergir da situação, tornando-a viva para o ouvinte, à maneira de uma cena teatral, em que o narrador desempenha a mera função de indicador das falas. Estas falas ganham naturalidade e vivacidade, enriquecidas por elementos lingüísticos tais como exclamações, interrogações, interjeições, vocativos e imperativos, que costumam impregnar de emotividade a expressão oral.

O discurso indireto livre já aparece em diversos romancistas do século XIX, como Flaubert e Zola. Mas somente em 1912 Charles Bally chamou a atenção para a nova técnica, até então ignorada pelas gramáticas, à qual deu o nome de estilo indireto livre.

Como o nome sugere, é um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo emergir uma voz dual.

No discurso indireto puro, o processo sintático é o da dependência por conectivo integrante; no direto, é o da justaposição; no indireto livre as orações da fala são de regra independentes, sem verbos "dicendi", mas com transposições do tempo do verbo e dos pronomes. A terceira pessoa e os tempos da narração coexistem lado a lado com os dêiticos, as interrogações diretas, os traços interjectivos e expressivos.

Ao proporcionar uma confluência de vozes o discurso indi-

reto livre marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador em face das personagens, atitude esta que pode ser de distanciamento irônico ou de acentuada empatia. A contaminação da voz do narrador e da voz da personagem pode criar no leitor dificuldades de interpretação.

Para se apreender a fala da personagem nos trechos em discurso indireto livre, é muito importante o papel do contexto, pois que a passagem do que seja relato por parte do narrador a enunciado real do locutor é muitas vezes extremamente sutil.

A riqueza expressiva do discurso indireto livre aumenta quando se relaciona, dentro do mesmo parágrafo com os discursos direto e indireto puro, pois o emprego conjunto faz que para o enunciado confluam, "numa soma total, as características de três estilos diferentes entre si". (3)

Graciliano, que empregara habilmente esta técnica em seus romances, não hesitou em utilizá-la, na tradução de A Peste, como se pode constatar pelas citações a seguir:

Discurso direto:

"Il dit que ce n'était pas cela...." p. 81

"Não se tratava disso, afirmou...." p. 50

"Près de la sortie, sur le quai de la gare, Rieux heurta M. Othon, le juge d'instruction, qui tenait son petit garçon par la main. Le docteur lui demanda s'il partait en voyage." p. 18

"À hora da partida, Rieux encontrou o Sr. Othon, Juiz de instrução, que segurava o braço de um garoto. Cumpriu-o. Viagem?" p. 8

No caso, o verbo "dicendi" está omissa, mas é facilmente subentendido. A narração direta, pela sua capacidade de atualizar a situação, faz com que as falas ganhem mais naturalidade e vivacidade.

Discurso indireto livre:

"Mercier, le directeur, en avait entendu parler et, dans son service même, installé non loin des quais, on en avait découvert une cinquantaine. Il se demandait cependant si s'était sérieux." p. 21

"Mercier, o diretor, ouvira falar nos ratos que vinham morrer ao ar livre em grande número. Seria coisa séria?" p. 10

A oração condicional não pode ser atribuída ao narrador, pois denuncia a dúvida que se apoderou do diretor.

"— Très utiles dit le journaliste, et il but.

Rieux remarqua que sa main tremblait. Il pensa que décidément, oui, il était tout à fait ivre." p. 144

"—Muito úteis, disse o jornalista.

E voltou a beber. Rieux notou que a mão dele tremia. Decididamente estava bebendo." p. 94

A afirmação do último parágrafo não é do narrador e sim da personagem Dr. Rieux.



"Rentré chez lui, Tarrou rapportait cette scène et aussitôt (l'écriture le prouvait assez) notait sa fatigue. Il ajoutait qu'il avait encore beaucoup à faire, mais que ce n'était pas une raison pour ne pas se tenir, et se demandait si, justement, il était prêt." p. 254

"Chegando à casa, Tarrou descreveu a cena e, em letra confusa, declarou-se fatigado. Acrescentou que ainda tinha trabalho excessivo e devia preparar-se. Estaria preparado?" p. 168

A oração condicional interrogativa denuncia o estado de incerteza, de dúvida, de Tarrou e portanto não pode ser atribuída ao narrador.

Os exemplos mostram que no plano expressivo, o discurso indireto livre, evitando as conjunções integrantes, permite uma narração mais fluente, de ritmo e tom mais artisticamente elaborados.

É evidente que os escritores não usam aleatoriamente os diferentes tipos de discurso. Seu emprego faz parte da arquitetura do texto com vistas a produzir determinados efeitos de sentido. As virtualidades semânticas e estéticas do texto narrativo dependem em grande parte do modo como nele se entrecruzam essas várias "vozes".

No discurso direto, a personagem assume o estatuto de sujeito da enunciação. O narrador limita-se a reproduzir-lhe as palavras. As marcas do processo da enunciação no enunciado criam um efeito de sentido de verdade. Já no discurso indireto, ouvimos a palavra de outro pela voz do narrador. Ele seleciona, resume e interpreta a fala e/ou os pensamentos das personagens, operando uma série de conversões a nível dos tempos verbais, da categoria lingüística de pessoa e das locuções adverbiais de tempo e lugar. O discurso indireto visa transmitir efeitos de objetividade.

No discurso indireto livre é a fala da personagem que invade a fala do narrador. Neste, ressoam duas vozes na fala do narrador: a sua e a da personagem. Este tipo de discurso permite representar os pensamentos da personagem sem que o narrador abdique do seu estatuto de mediador. Por isso é um processo suscetível de incorporar no fluxo narrativo o "realismo subjetivo" que pode reger a representação do mundo interior das personagens.

O emprego desses discursos não acontece fortuitamente, como foi visto. Portanto, as mudanças feitas pelo tradutor nas formas de discurso podem comprometer os efeitos de sentido propostos pelo original.

"...et n'avait plus
répondu qu'évasivement aux
questions de Grand." p. 175

O advérbio "évasivement", que modifica o sentido do verbo "répondu" com função de adjunto adverbial de modo, corresponde, na tradução, a um adjetivo com função de adjunto adnominal.

Nesta tradução, há muitos casos de alterações categoriais. As mais frequentes são encontradas na mudança de funções e posições em artigos definidos.

"Cette situation, en
effet, leur permettait de
aider leur sentiment avec une
sorte de fiévreuse objectivité." p. 73

C - A TRANSPOSIÇÃO

É um procedimento de tradução através do qual uma unidade da língua fonte, ao ser traduzida para a língua alvo, muda de categoria gramatical.

O estudo desse procedimento técnico pode fazer parte do estudo da sintaxe, já que se trata da mudança de categorias gramaticais e essa mudança pode ocasionar troca de função, conforme se observa no exemplo abaixo:

"...et n'avait plus
répondu qu'évasivement aux
questions de Grand." p. 175

"... dera respostas
evasivas às perguntas de Grand." p. 114

O advérbio "évasivement", que modifica o sentido do verbo "répondu" com função de adjunto adverbial de modo, corresponde na tradução, a um adjetivo com função de adjunto adnominal.

Nesta tradução, há muitos casos de alterações categoriais. As mais frequentes são encontradas na mudança de dêiticos e possessivos em artigo definido.

"Cette situation, en effet, leur permettait de considérer leur sentiment avec une sorte de fiévreuse objectivité." p. 73

"A situação lhes permitia analisar com uma espécie de objetividade febril os sentimentos." p. 45

"Esta situação" não é uma situação qualquer, mas a que está no momento perto da pessoa que fala. A tradução do demonstrativo pelo artigo omite esta relação de discursividade.

"Ils devaient seulement continuer avec régularité, si l'on peut dire, ce travail surhumain." p. 214

"Deviam apenas continuar com regularidade o trabalho quase sobre-humano."
p. 142

A substituição do demonstrativo pelo artigo implica numa determinação, excluindo qualquer outro objeto da mesma ordem, enquanto o demonstrativo combina um valor de atualização e um valor de determinação.

"Rieux répondit que sa femme se soignait hors de la ville." p. 79

"Rieux disse-lhe que a mulher estava fora, numa casa de saúde." p. 49

A transposição do possessivo pelo definido deixa de acentuar o matiz afetivo (de intimidade, de simpatia), expresso pelo possessivo.

"Grand rentrait tous les soirs chez lui pour son mystérieux travail." p. 63

"Grand se recolhia à noite para o trabalho misterioso." p. 40

A transposição do possessivo pelo artigo definido diminui a relação de hábito, de interesse da personagem pelo seu trabalho.

Aparece ainda a transposição do substantivo em verbo:

"C'est ainsi qu'il faut comprendre aussi qu'il fut partagé entre l'inquiétude et la confiance." p. 41

"Inquietava e confiava." p. 24

"Le rentier regarda sa chaise et s'assit, après une hésitation." p. 147

"O capitalista olhou a cadeira, vacilou, sentou-se." p. 96

"Oui, ils avaient tous l'air de la méfiance." p. 276

"Todos pareciam desconfiar." p. 144

A transposição do adjetivo em substantivo também é encontrada, ainda que em número bem menor:

"Cette histoire est stupide, je sais bien, mais elle nous concerne tous." p. 84

"É uma estupidez, bem sei, mas alcança todos." p. 52

A transposição torna-se obrigatória quando é imprescindível, a fim de que a tradução se atenha às normas da língua para a qual se traduz; quando realizada por razões de estilo, é facultativa.

As transposições efetuadas por Graciliano não são obrigatórias. Trata-se de uma opção pessoal do escritor-tradutor.

O artigo é antes de tudo um atualizador. Tira o substantivo do vago e geral para o concreto e particular.

Os possessivos e demonstrativos também atualizam e determinam. É grande ainda o uso dos possessivos não só na linha da expressividade mas da impressividade. Os demonstrativos, além das funções anafórica/catafórica e dêitica, podem assumir valores afetivos.

Logo, certos matizes estilísticos, contidos nesses determinantes, podem desaparecer com a transposição dos mesmos pelo artigo definido.

Os substantivos abstratos, que escapam à experiência de nossos sentidos, pelo menos teoricamente, são transformados em verbos de ação. Tal fato mostra a preferência do tradutor pelo objetivo, pelo pragmático.

01 - Apud GARCIA, Dithon M. "A feição estilística da frase". In: Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 12 ed., Rev. e atualizada, Rio de Janeiro, Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1983, p. 103.

02 - *Idea*, pp. 21-25.

03 - Apud CUNHA, Celso e CINTRA, Luiz F. Lindley. Nova Gramática do português contemporâneo. 2 ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, pp. 622-624.



NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPÍTULO II

- 01 - Apud GARCIA, Othon M.. "A feição estilística da frase". In: Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 12 ed., Rev. e atualizada, Rio de Janeiro, Ed. da fundação Getúlio Vargas, 1985, p. 105.
- 02 - Idem, pp. 21-26.
- 03 - Apud CUNHA, Celso e CINTRA, Luiz F. Lindley. Nova Gramática do português contemporâneo. 2 ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, pp. 622-624.



se é único, por não possuir outra significação senão a do nome dele próprio.

Essas palavras destituídas de significação possuem, entretanto, grande valor conotativo. Se numa obra de ficção brasileira aparece um personagem com o nome de João da Silva, fica evidente que a intenção do autor é fazer dele o símbolo do homem médio, mas o nome, se mantido numa tradução francesa, por exemplo, despertaria asseções de exotismo.

CAPÍTULO II

Em certas línguas existem morfemas que marcam a diferença entre o nome próprio e o comum. Em outras, o traço gramatical mais frequentemente proposto para caracterizar o nome próprio é de nível sintático - ausência do artigo.

Os Nomes Próprios

O nome próprio é subdividido em dois campos:

a) a antropônima, que diz respeito aos nomes próprios de pessoas;

A questão do nome próprio pode colocar alguns problemas para a tradução.

J. Dubois, em Dicionário de Lingüística, assim define nome próprio:

a) simplesmente reproduzir no resultado o nome da língua fonte. Isto significa realizar um empréstimo;

b) modificar o nome próprio da língua-fonte de maneira a torná-lo compreensível para o receptor.

Chama-se nome próprio uma subcategoria dos nomes formada de termos que, semanticamente, se referem a um objeto extralingüístico, específico e único, destacado por denominação dos objetos da mesma espécie: o nome próprio não possui outra significação senão a do nome dele próprio. (1)

Nomes próprios de pessoas

Pela definição de Dubois já se percebe o caráter problemático do nome próprio. Por referir-se a um objeto extralingüísti-

co e único, por não possuir outra significação senão a do nome dele próprio.

Essas palavras destituídas de significação possuem, entretanto, grande valor conotativo. Se numa obra de ficção brasileira aparece um personagem com o nome de João da Silva, fica evidente que a intenção do autor é fazer dele o símbolo do homem médio, mas o nome, se mantido numa tradução francesa, por exemplo, despertaria apenas associações de exotismo.

Em certas línguas existem morfemas que marcam a diferença entre o nome próprio e o comum. Em outras, o traço gramatical mais frequentemente proposto para caracterizar o nome próprio é de nível sintático - ausência do artigo.

Geralmente o estudo do nome próprio é subdividido em dois campos:

a) a antroponímia, que diz respeito aos nomes próprios de pessoas;

b) a toponímia que diz respeito aos nomes de lugares.

O tradutor, diante do nome próprio, poderá:

a) simplesmente reproduzir no resultado o nome da língua fonte. Isto significa realizar um empréstimo;

b) modificar o nome próprio da língua-fonte de maneira a torná-lo aceitável pelo uso do plano da expressão da língua-alvo.

Vejamos como é realizada a tradução dos nomes próprios.

Nomes próprios de pessoas

Os prenomes dos nomes próprios relacionados às persona-



gens do romance, por apresentarem correspondentes em português, foram todos traduzidos.

"Le matin du 16 avril, le docteur Bernard Rieux sortit de son cabinet..." p. 15

"A 16 de abril, pela manhã, o Doutor Bernardo Rieux saiu do gabinete..." p. 5

"... la conviction de M. Michel restait entière." p. 15

"...a convicção de Miguel permanecia firme." p. 5

"... Rieux reçut un jeune homme dont on lui dit qu'il était journaliste et qu'il était déjà venu le matin. Il s'appelait Raymond Rambert." p. 18

"... Rieux recebeu a visita de um certo Raimundo Rambert, jornalista moço que já o tinha procurado pela manhã." p. 8

"Jean Tarrou fumait une cigarette...." p. 19

"João Tarrou fumava um cigarro..." p. 9

"Au milieu de l'escalier frais et puant, il rencontre Joseph Grand..." p. 24

"No meio da escada fria e malcheirosa encontrou José Grand..." p. 12

Os nomes próprios relacionados a fatos e personagens da história são quase todos traduzidos:

Procopé (p. 42)

Procópio (p. 25)

Lucrèce (p. 46)

Lucrécio (p. 26)

Roi Humbert (p. 92)

Rei Humberto (p. 57)

La Légende dorée (p. 92)

A Lenda Áurea (p. 57)

Jeanne d'Arc (p. 141)

Joana d'Arc (p. 91)

Quase todos os termos que se referem a nomes próprios de festas cristãs, nomes de santos ou de personagens bíblicas têm seus correspondentes na língua-alvo:

Saint Augustin (p. 89)	<i>Santo Agostinho (p. 56)</i>
Saint Roch (p. 141)	<i>São Roque (p. 91)</i>
Sainte Odile (p. 202)	<i>Santa Odília (p. 133)</i>
La Toussaint (p. 212)	<i>O dia de Todos os Santos (p. 140)</i>
La Fête des morts (p. 213)	<i>O dia de Finados (p. 141)</i>
Le Noël (p. 235)	<i>Natal (p. 157)</i>
Caïn (p. 93)	<i>Caim (p. 58)</i>
Lucifer (p. 93)	<i>Lúcifer (p. 58)</i>
Fharaon et Job (p. 94)	<i>Faraão e Jó (p. 58)</i>

Nomes Próprios de Lugares:

Quando existe o nome na língua-alvo, o locativo é traduzido. Quando não existe, é colocado na tradução tal qual ele aparece na língua-fonte, havendo então empréstimo.

"J'ai fait une partie de ma carrière en Chine, et j'ai vu quelques cas a Paris."
p. 39

"Vivi na China, e vi alguns casos em Paris..."
p. 23

"... la construction
en Provence du grand mur..."
p. 43

"... de l'hôpital de
Constantinople,..." p. 43

"... dans les cimiti-
ères de Milan,..." p. 43

"Ils prirent le bou-
levard des Palmiers, traversè-
rent la place d'Armes et des-
cendirent vers le quartier de
la Marine." p. 133

"... j'ai fait la
guerre d'Espagne." p. 150

"... du couvent de
la Mercy..." p. 206

"... les allées fleu-
ries du Bois de Boulogne."
p. 99

"... a muralha er-
guida na Provença." p. 26

"... do hospital de
Constantinopla," p. 26

"... nos cemitérios
de Milão..." p. 26

"Tomaram pela avenida
das Palmeiras, atravessaram a
Praça das Armas e desceram em
direção à Marinha." p. 85

"Estive na guerra da
Espanha." p. 99

"... do convento da
Piedade..." p. 136

"... as aléias flori-
das do bosque de Bolonha."
p. 62

Locativos Não Traduzidos:

"Les curieux événements qui font de sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran." p. 11

"... il franchissait la porte d'une maison basse de la rue Faidherbe,..." p. 24

"Êtes-vous capable de dire comment on va de Briançon à Chamonix?" p. 223

"... quelques affiches plaidaient pour une vie heureuse et libre à Bandol ou à Cannes." p. 104

"... les pigeons du Palais-Royal,..." p. 104

"... les quartier deserts du Panthéon,..." p. 104

"Os sucessos curiosos que deram assunto a esta crônica são de 194. e surgiram em Oran." p. 3

"... entrava numa casa baixa da Rua Faidherbe..." p. 12

"Quem é capaz de dizer como viajamos de Briançon a Chamonix?" p. 148

"... alguns cartazes sugeriam vida livre e feliz em Bandol ou Cannes." p. 66

"... os pombos do Palais-Royal." p. 66

"... os quarteirões - desertos do Panthéon..." p. 66

Nomes Próprios de Instituições são Traduzidos:

"Société géographique
d'Oran." p. 89

"Sociedade Geográfica
de Oran." p. 55

"Le Courrier de l'E-
pidémie." p. 113

"O Correio da Epide-
mia." p. 71

A atuação do tradutor em relação aos nomes próprios re-
vela a presença de idéias e valores característicos de nossa cul-
tura.

Ao traduzir o vocábulo "docteur" minúsculo no original
por "Doutor" com maiúscula, Graciliano deixou, na tradução, a mar-
ca de um traço cultural bem brasileiro. Já a tradução de "Il s'ap-
pelait Raymond Rambert" por "... um certo Raimundo", referindo-se
ao jovem jornalista Raimundo Rambert, parece dar uma conotação um
tanto pejorativa ao profissional do jornalismo.

Como se vê, o tradutor, assim como qualquer outro indi-
víduo no cumprimento de sua função, está sujeito a todo tipo de
influência do ambiente externo, assim como do interno, isto é, de
sua própria pessoa.

No que concerne à tradução em seu aspecto global, a des-
peito das supressões, transformações e metamorfoses, poder-se-ia a-
firmar que a mesma é de uma bela aparência. Homem de letras na a-
cepção completa da palavra, executou-a com a mesma seriedade que
dispensava às suas obras. O confronto do original com a tradução,

no entanto, mostra que se poderia questionar o sentido de uma ou outra passagem:

"..., les bagnards de Marseille empilant dans des trous les corps dégoulinants..." p. 43

"... os corpos dos galês de Marselha empilhados em buracos, liquefazendo-se;..." p. 26

Na tradução de Valerie Rumjanek Chaves lê-se:

"... os condenados de Marselha empilhando em covas os corpos que se liquefaziam;..." p. 32

Trata-se, evidentemente, de um engano de leitura cometido por Graciliano. Os condenados estão vivos e são eles que empilham os cadáveres.

A seguir, apresentamos outras citações, em que se faz o confronto do original com as traduções de Graciliano Ramos e Valerie Rumjanek Chaves, bem como a comparação dos textos traduzidos.

"Les auditeurs réunissaient discrètement leurs affaires dans un remue-ménage assourdi." p. 95

"Discretos, os ouvintes reuniam os seus problemas num zunzum surdo." p. 59

"Os ouvintes juntavam discretamente os seus pertences, com um sussurro surdo." p. 71

No texto, "affaires" significa coisas de uso pessoal, pertences.

"Ils entraient maintenant dans les faubourgs. Les phares illuminaient les rues désertes." p. 123

"Estavam agora no subúrbio, andando em ruas desertas, à luz dos lampiões." p. 78

"Entravam agora nos subúrbios. Os faróis brilhavam nas ruas desertas." p. 92

O que iluminava a rua deserta não eram os lampiões, mas os faróis do carro em que estavam Rieux e Tarrou.

"... des coups de tampon qui scandaient notre vie ou nos décès..." p. 170

"... murros a escandir a vida e os óbitos..." p. 111

"..., dos carimbos que marcavam o compasso da nossa vida ou da nossa morte..." p. 129

Graciliano foi traído pela leitura enganosa do dicionário. Com efeito, no Grande Dicionário, de Domingos de Azevedo "coup de tampon" é traduzido por "um valente soco". Com este sentido, a expressão está ligada a "tampon", pára-choque de trem. No texto de Camus é carimbo. Parece-nos que por analogia com outras expressões como "coup de canne", bengalada; "coup de bâton", paulada, bordoadas; "coup de pierre", pedrada, etc; "coup de tampon" talvez pudesse ser mais bem traduzida como carimbada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 01 - DUBOIS, J. e Outros. Dicionário de lingüística. Trad. Frederico P. Barros e Outros. São Paulo, Cultrix, 1978, p. 491.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução, materializada sob a forma de um discurso, é o resultado de um processo complexo e abrangente, conforme já foi visto.

A bagagem pessoal do tradutor pode determinar o tipo de leitura que ele fará do texto e, conseqüentemente, o tipo de solução que dará às suas escolhas na língua de chegada.

Para se ter uma visão mais completa das condições que atuam como variáveis e que vão influenciar operacionalmente as fases de leitura e de interpretação que antecedem a tradução, é preciso considerar também o texto como um bloco de variáveis limitando o comportamento do tradutor.

Antes de mais nada, referimo-nos exclusivamente ao texto literário, o qual possui parâmetros próprios de definição, sintetizados por Delisle nos seguintes aspectos fundamentais: (1)

- a) uma visão subjetiva do mundo;
- b) poder de evocação, (o conteúdo da mensagem não é sempre explicitamente formulado);
- c) a valorização da forma;
- d) o sentido não é unívoco, mas pode se prestar a múltiplas interpretações;
- e) a intemporalidade;

f) os valores universais.

Assim caracterizada, a obra literária coloca ao tradutor uma série de exigências, de imposições que vão muito além da simples competência lingüística, e que têm muito a ver com a sua percepção, com a sua sensibilidade em atribuir à palavra, dentro do leque de suas possibilidades semânticas, a única capaz de colocar o leitor da língua de chegada diante do mesmo leque virtual de escolhas de sentido, sem no entanto dar margem à ambiguidade.

A maneira do tradutor reagir à obra e suas escolhas em termos lingüísticos carregam em si a marca da subjetividade.

A matéria lingüística, embora se apresente como produto artístico finito na língua-fonte só conservará seu valor poético, estético e estilístico se for filtrada pela intuição artística do tradutor com o texto.

Está em jogo a função emotiva, que faz com que o tradutor, enquanto leitor, atue como destinatário, e quando faz a passagem de uma língua para outra assuma também o papel de emissor. Esta é a opinião de Jakobson (2) ao relacionar a função emotiva ao emissor. Ao traduzir, em momentos distintos, destaca ora um, ora outro.

É a resposta emotiva do tradutor ao texto que, apresentando maior ou menor grau de intensidade vai determinar maior ou menor grau de envolvimento com a obra e com o autor. Esse envolvimento é altamente responsável pela qualidade do produto de chegada.

O texto traduzido, não há como negá-lo, é, em grande parte criação ou recriação do tradutor, que nesta perspectiva dela participa com toda a complexidade de sua personalidade, incluindo seu saber, sua afetividade, sua sociabilidade, etc. A tradução traz, pois, a marca de seu realizador.

Em A Peste, percebe-se as marcas do estilo do escritor-

tradutor. É sabido que a frase de Graciliano é contrária à subordinação. Seu estilo é conciso. No entanto, não é o único existente ou possível na língua portuguesa, que, embora não cultive mais os exageros de outras épocas, admite, contudo, frases de estrutura complexa. Não sendo a estrutura da língua francesa por demais diversa da estrutura da língua portuguesa, teria sido mais natural respeitar o estilo de Camus. Portanto, só mesmo a interposição da personalidade artística do tradutor justifica tantas modificações operadas a nível de estrutura da frase.

Cláudio Veiga, da Universidade Federal da Bahia, num comentário à tradução de A Peste, levanta a possibilidade de ter Graciliano passado pelos manuais de composição e estilo comuns à época. Esses manuais recomendam evitar palavras inúteis, perífrases ou circunlóquios, subordinadas desenvolvidas, redundâncias. Exemplo disso é o Manual de Estilo de José Oiticica. Na verdade, a prática de Graciliano, escritor e tradutor, lembra de perto os conselhos para evitar o estilo prolixo, oferecidos por esses manuais de estilo da época. No entanto, parece oportuno lembrar que José Oiticica, autor de um desses tratados, também é tradutor. Mas, quando traduz, segue muito mais de perto o estilo do original do que os conselhos de concisão de seu próprio manual.

No que diz respeito a uma concepção de tradução, é evidente que o tradutor pode trabalhar de modo inteiramente desvinculado de qualquer suporte teórico, sem conhecer qualquer teoria da tradução, e mesmo quando as conhece, no ato em si ficam à margem. No momento executivo, o tradutor está a sós consigo mesmo, pesquisando, remexendo, vasculhando dentro de si. No entanto, o resultado de seu trabalho permite depreender o juízo que faz da tradução. No trabalho executado por Graciliano tem primazia um conceito de tradução, que prioriza a equivalência de sentido. O tradutor preocupa-se em transmitir ao leitor a informação contida no original.

Já no que concerne à correspondência formal, ele opta

por uma série de supressões, condensações e metamorfoses que alteram muitos elementos formais do original.

O fato de não respeitar as formas de estilo existente no original, deixa de explicitar marcas do autor, que é o sujeito da enunciação, impedindo o leitor de entrar em contato com o estilo de Camus.

A obra traduzida ou transcrita não possui uma autonomia completa em relação ao original. O tradutor deveria recriar o mais fielmente possível, mantendo ao máximo os achados do original, para permitir o resgate da cultura da língua-fonte.

Com relação à criatividade é preciso separar os dois planos que no texto constituem o sentido, isto é, o do conteúdo e o da forma. O primeiro é o elemento estável, enquanto o invólucro formal de que o texto na língua-alvo se reveste é obra exclusiva do tradutor. Assim, enquanto o texto na língua de partida se configura como a soma de dois níveis de criatividade (conteúdo e forma), na língua de chegada representa a redução a um único nível (forma). No nível lingüístico conforme vimos na segunda parte deste trabalho, o tradutor serviu-se dos mais variados meios, objetivando sempre a simplificação das frases de estrutura complexa do original. Como se sabe, Graciliano dominava com leveza e segurança os recursos do vernáculo. Logo, no que diz respeito às possibilidades e manipulação do sistema da língua de chegada, pode-se falar em criatividade. Suas escolhas, porém, nem sempre respeitam as peculiaridades estilísticas do texto camusiano.

Sua postura frente ao texto original, a maneira como manipula o romance, dá a impressão de que o mesmo está diante de uma de suas obras. O tradutor parece aplicar em A Peste o tratamento severo que, segundo Memórias do Cárcere, deveria ter imposto a um de seus livros (3). Evidentemente que não chega a cortar a terça parte do romance, mas não há uma página sequer que não apresente

supressão ou condensação.

É preciso acrescentar ainda que apesar dessas alterações no que tange ao aspecto formal, a obra traduzida se manteve fiel quanto ao sentido. A Peste do texto de Graciliano é a mesma La Peste criada por Camus.

A tradução de Graciliano é importante para a literatura comparada, porque através dela se percebe a presença de afinidades de estilo e de temática entre os dois escritores. O texto traduzido reflete também a maneira do tradutor perceber as situações, sua visão de mundo. Seu comportamento lingüístico informa sobre a dinâmica de sua personalidade.

O presente estudo não se propôs a uma análise exaustiva de todas as alterações ocorridas. Houve uma preocupação com os aspectos mais relevantes para obtenção dos objetivos propostos.

Como se vê, devido as omissões e as transformações feitas ao texto original, a tradução de Graciliano deixaria a desejar, se analisada num âmbito meramente lingüístico; em compensação, são essas mesmas modificações que a tornam um documento inestimável, pois mostram, ao vivo, como o romancista elaborava sua prosa lapidar. O que o tradutor expurga ou transforma é justamente aquilo que costumava fazer, quando escrevia por conta própria. Comparando a tradução com o texto original, nota-se que Camus ficou mais magro. Sem dúvida, alguma coisa extraviou-se no caminho, conforme foi visto. Em Graciliano manifesta-se aquela concisão que lhe inspirou um estilo inconfundível, mas que não é o estilo de Camus.



BIBLIOGRAFIA

1 - PROBLEMAS DE TRADUÇÃO

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROJO, Rosemary. Quilhos e quilhos: a teoria na prática. São Paulo, Ática, 1968.
- AUBERT, Francis. "A tradução literal: impossibilidade, inadequação ou meta?" Ilha do desterro. Translation/tradução. Florianópolis, Universidade Estadual de Santa Catarina (17):13-19, 1987.
- SANTANA, Manuel. Itinerário de passagem. Rio de Janeiro, ed. do autor, s.d.
- 01 - DELISLE, J. L'analyse du discours comme méthode de traduction. Ed. de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1984, pp. 29-30.
- 02 - JAKOBSON, R.. Linguística e comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2 ed., São Paulo, Cultrix, 1970, p. 123.
- 03 - RAMOS, Graciliano. Memórias do cárcere. 12 ed., Rio de Janeiro, Record, 1979, vol. 1, p. 13.
- BENJAMIN, Walter. "La tâche du traducteur". In: Mythe et violence. Trad. de M. de Gandillac. Paris, Denoël, 1971, pp. 261-275.
- BERMAN, Antoine. L'Epreuve de l'étranger. Paris, Gallimard, 1984.
- BORDENAVE, Maria Candida Rocha. "Tradução: encontro de linguagens e ideologias". Trabalho de linguística aplicada. Campinas, (11):19-15, 1988.
- CAMPOS, Celso. Como fazer tradução. Rio de Janeiro, Vozes, 1966.

BIBLIOGRAFIA

1 - PROBLEMAS DE TRADUÇÃO

- ARROJO, Rosemary. Oficina de tradução - a teoria na prática. São Paulo, Ática, 1968.
- AUBERT, Frâncis. "A tradução literal: impossibilidade, inadequação ou meta?" Ilha do desterro. Translation/tradução. Florianópolis, Universidade Estadual de Santa Catarina (17):13-19, 1987.
- BANDEIRA, Manuel. Itinerário de pasárgada. Rio de Janeiro, ed. do autor, s.d..
- BARBOSA, Heloysa Gonçalves. Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta. Campinas, São Paulo, Fontes, 1990.
- BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. Byron no Brasil: traduções. São Paulo, Ática, 1974.
- BASSNET-MCGUIRE, Susan. Translations studies. London and New York, Methuen, 1980.
- BENJAMIN, Walter. "La tâche du traducteur". In: Mythe et violence. Trad. de M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, pp. 261-275.
- BERMAN, Antoine. L'Epreuve de l'étranger. Paris, Gallimard, 1984.
- BORDENAVE, Maria Candida Rocha. "Tradução: encontro de linguagens e ideologias". Trabalho de lingüística aplicada. Campinas, (11):19-15, 1988.
- CAMPOS, Geir. Como fazer tradução. Rio de Janeiro, Vozes, 1986.

CAMPOS, Geir. O que é tradução. 2 ed., São Paulo, Brasiliense, 1987.

_____. "Literalidade e criatividade". In: Tradução de comunicação. Revista brasileira de tradutores, São Paulo, nº 6, 9-10, julho de 1985.

CAMPOS, Haroldo. "Tradução, ideologia e história". Remate de Males 4. Revista do departamento de teoria literária. Campinas, Unicamp., dez. 84, pp. 239-247.

_____. "Da tradução como criação e como crítica". In: Metalinguagem. Rio de Janeiro, Vozes, 1967, pp. 21-35.

CARPINTEIRO, Antonio. "O papel da tradução no desenvolvimento nacional". In: 2º encontro nacional de tradutores. Rio de Janeiro, PUC, 1985, pp. 105-112.

CATFORD, John Cunnison. Uma teoria lingüística da tradução. trad. do Centro de especialização de tradutores de inglês do Instituto de Letras da PUC de Campinas, São Paulo, Cultrix, 1980.

DELILLE, Karl Heins et alli. Problemas da tradução literária. Coimbra, Almedina, 1986.

DELISLE, J.. L'analyse du discours comme méthode de traduction. Canada, Editions de L'Université d'Ottawa, 1980.

DISTANTE, Carmelo. "L'importanza della traduzione nel mondo di oggi". In: Tradução e comunicação. Op. cit., pp. 47-56.

FARIA, Gentil Luiz de. "Tradução e tradutores". In: A presença de Oscar Wilde na "Belle époque" literária brasileira. São Paulo, Pannaartz, 1988, pp. 133-162.

FREGONEZI, Durvali Emilio. A tradução: uma abordagem lingüística. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1984. *tese*



- GUIDICINI, Lucia M., Análise dos aspectos lingüísticos e psicolingüísticos da tradução. Tese de doutoramento apresentada na USP, 1987. *tese*
- JAKOBSON, Roman, "Aspectos lingüísticos da tradução". In: Lingüística e comunicação. Trad. Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1970, pp. 63-72.
- JUNQUEIRA, Ivan. "Eliot e Baudelaire". In: Anais do 1º Seminário latino americano de literatura comparada. Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1986, pp. 201-205.
- KONDER, Leandro. "O traduzido e a cultura nacional". In: 2º Encontro de tradutores. Rio de Janeiro, PUC, 1985, pp. 40-44.
- KOTHE, Flávio. "Tradução como dependência e como emancipação". In: Anais do 1º e 2º simpósio de literatura comparada. Vol 2, UFMG, Belo Horizonte, pp. 698-704.
- LADMIRAL, J. R. A tradução e seus problemas. Trad. Luísa Azuaga Lisboa, Edições 70, Signos, 1972.
- LARBAUD, Valéry. Sous l'invocation de Saint-Jérôme. 11 ed., Paris, Gallimard, 1964.
- LOPES, José Martins. "Pesquisa em tradução". In: Anais do 1º e 2º simpósio de literatura comparada. Vol. 1, Op. cit., pp. 470-474.
- MATOS, Delton de (org). Estudos de tradutologia; Kontact, Brasília, 1981.
- MESCHONNIC, Henri. Pour la poétique II. Paris, Gallimard, 1973.
- MILTON, John. Past and present trends in literary translation studies. Tese de doutorado, USP, 1990. *tese*
- MIRANDA, Vanda Melo. "Tradução e intertextualidade". In: Anais do 1º e 2º simpósio de literatura comparada. Vol 1, Op. cit., pp. 71-75.

Revista

MOREJÓN, Julio G. Garcia. "Valentín Garcia Yebra y la consagra-
cion del tradutor". In: Tradução e comunicação. Revista brasi-
leira de tradutores, São Paulo, nº 6, julho de 1985, pp. 11-20.

MOUNIN, Georges. Linguistique et traduction. Bruxelas, Dessart et
Mardaga, 1976.

_____. Os Problemas teóricos da tradução. Trad. Heloysa
Dantas Lima, São Paulo, Cultrix, 1975.

NEIS, Ignácio Antonio. "Do conceito de tradução". In: Letras de
hoje. nº 37, PUC, Rio Grande do Sul, 1979, pp. 76-92.

NEWMARK, P.. Approches to translation. Oxford, Pergamon Press,
1982.

PAES, José Paulo. Tradução: a ponte necessária. São Paulo, Ática,
1990.

ROCHA, Daniel da Silva et alii. A tradução da grande obra literá-
ria. São Paulo, Álamo, 1982.

RÓNAI, Paulo. Escola de tradutores. 2 ed., Rio de Janeiro, Livra-
ria São José, 1956.

_____. A tradução vivida. 2 ed. rev. e aum., Rio de Janei-
ro, Nova Fronteira, 1971.

_____. Guia prático da tradução francesa. São Paulo, Difu-
são européia do livro, 1967.

_____. Babel & antibabel. São Paulo, Perspectiva, 1970.

SANT'ANA, Afonso Romano de. Paródia, paráfrase & cia. 2 ed., São
Paulo, Ática, 1985.

SOUZA, Eneida Maria de. "A crítica literária e a tradução". In: 1º
seminário latino americano de literatura comparada. UFRG, Por-
to alegre, 1986.

STAUT, Lea Mara Valezi. "Tradução e literatura comparada: duas traduções francesas de Memórias Póstumas de Brás Cubas". In: Anais do 1º congresso da ABRALIC. vol 2, Porto Alegre, UFRG, 1988, pp. 200-205.

THEODOR, Erwin. Tradução: ofício e arte. 3 ed., rev., São Paulo, Cultrix, 1986.

VALÉRY, Paul. Variations sur les Bucoliques. Paris, Gallimard, 1967 (pléiade).

2 - LITERATURA COMPARADA;

AUERBACH, Erich. Mimesis: a representação da realidade da literatura ocidental. São Paulo, Perspectiva, USP, 1971.

BRUNEL, P. PICHOS, C. et ROUSSEAU, A. M.. Qu'est-ce que la littérature comparée? Paris, Colin, 1983.

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada. São Paulo, Ática, 1986.

ESCARPIT, Robert. Sociologie de la littérature. Paris, Presse Universitaires de France, 1958.

ETIEMBLE, René. Comparaison n'est pas raison. Paris, Gallimard, 1963.

GUILLEN, Cláudio. Entre lo uno y lo diverso. Barcelona, Crítica, 1983.

GUYARD, Martius-François. La littérature comparée. 5 ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

JEUNE, Simon. Littérature générale et littérature comparée. Paris, Les Lettres Modernes, 1968.



MACHADO, Alvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura. Lisboa, Edições 70, 1981.

NITRINI, Sandra. "Em torno da literatura comparada". In: Boletim bibliográfico. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, vol. 47, nº 1/14, 1968, pp. 39-53.

PICHOIS, Claude e ROUSSEAU, André. La littérature comparée. Paris, Colin, 1967.

SILVEIRA, Tasso da. Literatura comparada. Rio de Janeiro, Edições GRD, 1964.

TROUSSON, Raymond. Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Paris, M. J. Minard, Lettres Modernes, 1965.

VAN TIEGHEM, Paul. La littérature comparée. Paris, Colin, 1946.

WELLEK, René e WARREN, Austin. "Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional". In: Teoria da literatura. 2 ed., Lisboa, Europa-América, 1971, pp. 57-66.

WEISSTEIN, Ulrich. Introducción a la literatura comparada. Trad. Maria Tereza Pinel, Barcelona, Editorial Planete, 1975.

3 - OBRAS DE ALBERT CAMUS

O mito de sísifo. Trad. Mauro Gama, Rio de Janeiro, ed. Guanabara, 1989.

O estrangeiro. Trad. Valerie Rumjanek. 6 ed., Rio de Janeiro, Record, s.d..

Diário de viagem. Trad. Valerie Rumjanek Chaves. 2 ed., Rio de Janeiro, Record, s.d..

A peste. Trad. Valerie Rumjanek Chaves. 6 ed., Rio de Janeiro, Record, s.d..

A peste. Trad. Graciliano Ramos. 2 ed., Rio de Janeiro, José Olímpio, 1973.

La peste. Collection Folio, Paris, Gallimard, 1988.

Actuelles. 1944-1948. 32 ed., Paris, Gallimard, 1965.

Estado de sítio. Trad. Maria Jacintha. São Paulo, Victor Civita, 1977.

A queda. Trad. Valerie Rumjanek Chaves. 6 ed., Rio de Janeiro, Record, s.d..

Essais. Paris, Gallimard, 1977.

4 - OBRAS DE GRACILIANO RAMOS

Caetés. Posfácio de Wilson Martins, 18 ed., Rio de Janeiro, Record, 1982.

São bernardo. Posfácio de João Luiz Lafetá. 52 ed., Rio de Janeiro, Record, 1990.

Angústia. Posfácio de Otto Maria Carpeaux. 32 ed., São Paulo, Record, 1986.

Vidas secas. São Paulo, Martins Editora, 1965.

Memórias do cárcere. Prefácio de Nelson Werneck Sodré, 12 ed., Rio de Janeiro, Record, 1979.

Linhas tortas. 10 ed., Rio de Janeiro, Record, 1983.



5 - OBRAS SOBRE ALBERT CAMUS E EXISTENCIALISMO

- ANA, Aderne. "Camus - o Brasil com olhos europeus". In: O Estado de São Paulo, 17/08/85.
- BANDEIRA, Manuel. Andorinha, andorinha. Rio de Janeiro, José Olimpio, 1966.
- BARRETO, Vicente. Camus: vida e obra. Rio de Janeiro, José Alvaro Editor, s.d..
- _____. "A posição de Camus". Jornal O Globo, 09/07/66.
- _____. "Albert Camus, vinte anos depois". Jornal do Brasil. 1980.
- BARRETINI, Célia. "Camus e o teatro". O Estado de São Paulo, 12/02/67, p. 5.
- BEAUVOIR, Simone. Que Peut la littérature? Paris, L'inédit, 10/18, 1955.
- BERTON, Jean-Claude. Histoire de la littérature française XX^e siècle. Paris, Hatier, 1983.
- BOISDEFFRE, Pierre de. Os escritores franceses da atualidade; Trad. Olga Lombard Ferraz, São Paulo, Difusão européia do livro, 1967.
- CASTEX, P. G. et SURER, P.. Manuel des études littéraires françaises XX^e siècle. Paris, Hachette, 1967.
- CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- DE LUPPE, Robert. Albert Camus. Buenos Aires, Ed. La Mandragora, 1972.
- FERNANDES, José. O existencialismo na ficção brasileira. Goiânia, ed. da Universidade Federal de Goiás, 1986.
- GONZALES, Horácio. "Albert Camus: literatura e política". O Estado de São Paulo. 12/09/82.



- GRENIER, Roger. Albert Camus, soleil et ombre, Paris, Gallimard, 1987.
- GROPILLO, Ciléia. "Brasileiros: Camus com olhos de adoração". O Estado de São Paulo, 17/08/85.
- JN. "Albert Camus em São Paulo". Folha de São Paulo, 04/08/49.
- LACOUTURE, Jean. "Le journalisme nécessaire". Nouvelles Littéraires. 30/03/78.
- LEBESQUE, Morvan. Camus. Ed. du. seuil, 1963.
- LÈVI-VALLENSI, Jacqueline. Les critiques de notre temps e Camus. Paris, Editions Garnier Frères, 1970.
- MAGALDI, Sábato. "A dramaturgia de Camus". O Estado de São Paulo, 14/12/57.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O sentido y sensentido. Trad. Marus Comadira, Barcelona, Península, 1977.
- MAUROIS, André. De Proust a Camus. Trad. Fernandó Py. Rio de Janeiro, Nova Franteira, 1966.
- PELLEGRINO, Hélio. "Camus: a estrutura do sentido do absurdo". Correio da Manhã. 21/01/68.
- QUILLIOT, Robert. Théâtre, récits, nouvelles d'Albert Camus. Paris, Gallimard, 1963.
- _____. La mer et les prisons. Paris, Gallimard, 1970.
- RIBEIRO, Gilson Leo. "Para que ler Camus?". O Estado de São Paulo, 14/12/57.
- ROSENFELD, Anatol. Texto/contexto. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- SARTRE, Jean-Paul. "Explication de L'Etranger". (1943). In: Situations I. Paris, Gallimard, 1947.
- SIMON, P. H.. Présence de Camus. Paris, Nizet, 1962.

SUFFERT, Georges. "Os críticos ignoram. E Camus continua lido". O Estado de São Paulo. 02/02/84.

SCALZO, Nilo. "Em Camus a luta do homem contra o absurdo". O Estado de São Paulo, 04/01/75.

ZILLES, Urbano. "A peste: uma situação limite". Letras de Hoje, nº 12, PUC, Rio Grande do Sul, 1973.

6 - ESTUDOS SOBRE GRACILIANO RAMOS

AUGUSTO, Maria das Graças de Moraes. O absurdo na obra de Graciliano Ramos ou de como um marxista virou existencialista. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1968.

BARROS, Lourival de Holanda. Sob o signo do silêncio - Vidas Secas e o Estrangeiro. Dissertação de mestrado, USP, 1986.

BEIRÃO, Reynaldo. "Graciliano Ramos: a glória depois de morto". O Globo. 23/05/76.

BOSI, Alfredo. "Tendências contemporâneas". In: História concisa da literatura brasileira. 3 ed., São Paulo, Cultrix, 1990.

CANDIDO, Antonio. "Ficção e confissão". In: Ramos, Gr. São Bernardo. 10 ed., São Paulo, Martins, 1969, pp. 9-59.

_____. "Os bichos do subterrâneo". In: Tese e antítese. São Paulo, Nacional, 1964, pp. 97-118.

CARPEAUX, Otto Maria. "Visão de Graciliano Ramos". Posfácio. In: Ramos Gr. Angústia. 32 ed., São Paulo, Record, 1986.

IVO, Ledo. O livro da semana. "Correspondência de Graciliano Ramos". O Estado de São Paulo, 15/03/81.

JOZEF, Bella. "Graciliano Ramos, 30 anos da morte de um inovador da ficção". Jornal do Brasil, 21/04/83.

- LAFETÁ, João Luiz. "O mundo à revelia". Posfácio. In: Ramos, Gr. São Bernardo. 52 ed., Rio de Janeiro, 1990.
- LINS, Álvaro. Os mortos de sobrecasaca. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- MOURÃO, Rui. "Graciliano e o contexto social brasileiro". O Estado de São Paulo, 11/05/68.
- MOUTINHO, Nogueira. "Graciliano Ramos, 25 anos depois". Folha de São Paulo, 20/03/78.
- PUCCINELLI, Lamberto. Graciliano Ramos: relação entre ficção e realidade. São Paulo, Quíron, 1975.
- RAMOS, Clara. Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- TATI, Miécio. Estudos e notas críticas. Rio de Janeiro. MEC/INL, 1958.
- VEIGA, Cláudio. "Graciliano Ramos tradutor de Camus". In: Aproximações: estudos de literatura comparada. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1979, pp. 85-90.

7 - OBRAS SOBRE ESTILÍSTICA

- BALLY, Charles. Traité de stylistique française. 3 ed., Paris, Librairie C. Klincksieck, 1951.
- BUENO, Silveira, Estilística brasileira: o estilo e sua técnica. São Paulo, Saraiva, 1964.
- CAMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. Contribuição à estilística portuguesa. 3 ed., Rio de Janeiro, Livro Técnico, 1978.
- CRESSOT, Marcel. O estilo e as suas técnicas. Trad. Madalena Cruz Ferreira, Lisboa, Edições 70, 1980.

ENKVIST, Nils Erik et alii. Linguística e estilo. Trad. Wilma A. Assis. São Paulo, Cultrix, 1970.

GALVÃO, Jesus Bello. Crítica estilística e crítica literária. Curitiba, Lítero-técnica, 1983.

GARCIA, Otthon M. Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 12 ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1985.

GUIRAUD, Pierre. A estilística. Trad. Miguel Maillet. São Paulo, ed. Mestre Jou, 1970.

GUIRAUD, Pierre et KUENTZ, Pierre. La stylistique. Lectures, Paris, Klincksiek, 1970.

LAPA, Miguel Rodrigues. Estilística da língua portuguesa. 10 ed. rev., São Paulo, Martins Fontes, 1982.

MELO, Gladstone Chaves de. Ensaio de estilística da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Padrão Livraria Editora, 1976.

OITICICA, José. Manual de estilo. 2 ed., Rio de Janeiro, Ed. Livraria Francisco Alves, 1953.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Análise do texto literário: orientações estilísticas. Curitiba, Criar Edições, 1981.

VILANOVA, José Brasileiro. Aspectos da língua portuguesa. Recife, Universidade Federal da Bahia, Ed. Universitária, 1979.

8 - OBRAS DE TEORIA DA LITERATURA

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. Teoria da Literatura. Coimbra, Almedina, 1988.

CAMARA JUNIOR, J. Mattoso. Dicionário de linguística e gramática: referente à língua portuguesa. 10 ed., Rio de Janeiro, Vozes, 1981.



- CEGALA, Domingos Paschoal. Novíssima gramática da língua portuguesa. 26 ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1985.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Luiz F. Lindley. Nova gramática do português contemporâneo. 2 ed., Rio de Janeiro, 1985.
- D'ONOFRIO, Salvatore. O texto literário - teoria e aplicação. São Paulo, Duas Cidades, 1983.
- _____. Literatura ocidental. São Paulo, Ática, 1990.
- DUBOIS, J. e outros. Dicionário de lingüística. Trad. Frederico P. Barros e outros. São Paulo, Cultrix, 1978.
- FERNANDEZ, Francisco. Dicionário de verbos e regimes. 14 ed., Porto Alegre, Globo, 1965.
- GRAMMONT, E. et HAMON, A. Analyse grammaticale et logique. Paris, Librairie Hachette, 1951.
- GREVISSE, Maurice. Le bon usage. 11 ed., Paris-Gembloux, Editions Duculot, 1980.
- NASCENTES, Antenor. O idioma nacional. 4 ed., Rio de Janeiro, Acadêmica, 1964.
- PAZINI, Maria Céli Beraldo. A posição do adjetivo na locução nominal em português. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, 1977.
- REIS, Carlos et alii. Dicionário de teoria da narrativa; São Paulo, Ática, 1988.





unesp

